

UNIVERSITE DE NEUCHÂTEL — FACULTE DES LETTRES

**Kurt Guggenheim:
Die Romane und autobiographischen Bücher,
besonders im Hinblick auf die Entwicklung
der Hauptgestalten**

THESE

présentée à la Faculté des lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

ALFRED HAUSWIRTH



Juris Druck + Verlag Zurich
1971

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Werner Günther et Rodolphe Zellweger, professeurs à l'Université de Neuchâtel, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Alfred Hauswirth, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 27 novembre 1970

Le doyen:
Marc Eigeldinger

ISBN 3 260 03001 8

INHALTSVERZEICHNIS

A. Die Ausgangslage	Seite
1. Einige Daten aus Kurt Guggenheims Leben	1
2. Zeittafel zu Kurt Guggenheims veröffentlichtem Werk	1
3. Voraussetzungen, Ziel und Aufbau unserer Untersuchung	2
B. Die Romane	
Entfesselung	9
Sieben Tage	18
Riedland	29
Wilder Urlaub	42
Grundzüge der ersten vier Romane	48
Die heimliche Reise	59
Wir waren unser vier	88
Alles in Allem	77
Einleitung	77
Die Stadt als Ort der Begegnung	82
Der Generationenroman	97
Grundzüge der Entwicklung einiger Hauptgestalten von Aarons Generation	108
Die Formel "Alles in Allem" als Ansatz zur Geschichtsbetrachtung	117
Grade der Selbstverwirklichung: Aaron Reiss und René Hirzel	129
Bemerkungen zur kritischen Würdigung des Werks	133
Der Friede des Herzens	135
Der goldene Würfel	145
Die Romane im Ueberblick (Grundzüge einer Entwicklungslinie und zusammenfassende Gesamtschau)	156
C. Die autobiographischen Bücher	169
Einleitung	169
Die frühen Jahre	172

	Seite
Salz des Meeres, Salz der Tränen	178
Sandkorn für Sandkorn	181
D. Beziehungen zwischen Leben und Werk	189
E. Verwandertes Erbe	220
Anmerkungen	224
Literaturverzeichnis	234

Vorwort

Während der Arbeit an dieser Schrift hat der Verfasser auch seine Lehrtätigkeit am Kantonalen Seminar in Delémont in vollem Umfang ausgeübt. Seine Abhandlung ist vor allem die Frucht freier Abendstunden und genutzter Ferientage. Die Kontakte mit der Universität blieben notgedrungen beschränkt. Umso mehr hat er das Vertrauen geschätzt, das ihm die zuständigen Persönlichkeiten von Anfang an entgegenbrachten. Sein nochmaliger Dank gilt an dieser Stelle Herrn Kurt Guggenheim für wertvolle Hinweise auf das eigene Schaffen, Herrn Professor W. Günther für das Studium und die Würdigung der Dissertation, Herrn Professor R. Zellweger für die letzte Durchsicht des Manuskripts und die Berichterstattung an die Fakultät.

Basel, den 2. Dezember 1970

A. Hauswirth

A. DIE AUSGANGSLAGE

1. Einige Daten aus Kurt Guggenheims Leben

Kurt Guggenheim, heimatberechtigt in Zürich, wurde daselbst geboren am 14. Januar 1896. Er besuchte die öffentlichen Grundschulen der Stadt und schloss auf Wunsch seiner Eltern den Lehrgang der Kantonalen Handelsschule mit dem Diplom ab. Der anschliessenden Ausbildung im väterlichen Geschäft, einer Kolonialwareagentur, folgten von 1919 bis 1924 längere Aufenthalte des jungen Kaufmanns in Frankreich, England und Holland. In die Schweiz zurückgekehrt 1925, führte er nach dem Tod des Vaters dessen Geschäft und verkaufte es während der Wirtschaftskrise anfangs der dreissiger Jahre. In der Limmattstadt oder ihrer Umgebung (Stäfa, Unterengstringen) verweilend, doch unbefriedigt in provisorischer Tätigkeit als Verleger, Antiquar und Redaktor, ergab er sich von 1935 an ganz der Schriftstellerei, zu der es ihn von Jugend auf hingezogen. Im selben Jahr erschien sein erster Roman, "Entfesselung", im Schweizer-Spiegel-Verlag Zürich.

1939 verheiratete sich Kurt Guggenheim mit der Lyrikerin Gerda Seemann. - Dem jüdischen Glauben seiner Eltern blieb er treu. - Als Soldat der Schweizer Armee leistete er während beider Weltkriege lange Aktivdienste. - Sein schriftstellerisches Werk wurde verschiedentlich mit Ehrungen und Preisen ausgezeichnet.¹ Seit 1966 gehört er als korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Wissenschaft in Darmstadt an.

2. Zeittafel zu Kurt Guggenheims veröffentlichtem Werk:²

- 1935 Entfesselung. Roman. Schweizer-Spiegel-Verlag, Zürich.
- 1936 Sieben Tage. Roman. Schweizer-Spiegel-Verlag, Zürich.
- 1938 Riedland. Roman. Schweizer-Spiegel-Verlag, Zürich. (Neuauf-
lage 1958)
- 1938 Der heitere Lebensabend. Komödie. Verlag Reiss, Basel.
- 1941 Wilder Urlaub. Roman. Schweizer-Spiegel-Verlag, Zürich.
- 1943 Der sterbende Schwan. Schauspiel. Verlag Reiss, Basel.

- 1946 Die heimliche Reise. Roman. Artemis, Zürich.
- 1952-55 Alles in Allem. (4 Bände.) Artemis, Zürich.
(Gesamtausgabe in einem Band 1957, Neuauflage 1961.)
- 1956 Der Friede des Herzens. Roman. Artemis, Zürich.
- 1959 Sandkorn für Sandkorn. (Autobiographisch.)
Artemis, Zürich. (Neuauflage 1961.)
- 1960 Die Wahrheit unter dem Fliessblatt. Aus dem Tagebuch.
Artemis, Zürich.
- 1961 Heimat oder Domizil? (Essay.) Artemis, Zürich.
- 1961 Das offenbare Geheimnis.³ (Uebersetzung.) Artemis, Zürich.
- 1962 Die frühen Jahre. (Autobiographisch.) Artemis, Zürich.
- 1963 Tagebuch am Schanzengraben. Artemis, Zürich.
- 1964 Salz des Meeres, Salz der Tränen. (Autobiographisch.)
Artemis, Zürich.
- 1965 Das Ende von Seldwyla. Ein Gottfried-Keller-Buch.
Artemis, Zürich.
- 1967 Der goldene Würfel. Artemis, Zürich.

3. Voraussetzungen, Ziel und Aufbau unserer Untersuchung

Wie sich aus dem Ueberblick ergibt, stehen in der Reihe von Guggenheims einzelnen Werken die Formen des Romans und des autobiographischen Berichtes voran. Zugänglich ist unserer Untersuchung heute nur, was von Guggenheims Gesamtwerk bisher im Buchhandel erschienen ist. Ein Radio-Hörspiel⁴ und verschiedene Filmtexte fallen ausser Betracht. Von den wenigen Erzählungen und Novellen, die nicht gesammelt worden, sondern vereinzelt in Zeitschriften erschienen sind,⁵ haben wir nur "Der Lastwagen"⁶ ermitteln können. In Guggenheims autobiographischen Schriften ist auch die Rede von frühen, unveröffentlicht gebliebenen Versuchen in der Lyrik und im Drama und vor allem von regelmässig geführten, zum Teil später vernichteten Tagebüchern. Diese frühen Versuche werden uns, soweit sie die Biographie erwähnt, im letzten Kapitel unserer Arbeit beschäftigen. Obwohl nach Guggenheims Urteil literarisch bedeutungslos, helfen sie mit, als Keime des folgenden Werkes den inneren Zusammenhang zwischen des Verfassers Leben und seinem Gesamtwerk zu erhellen.

Die Erscheinungsdaten der Bücher erweisen, wie in ziemlich regelmässigen Abständen Werk auf Werk entstand, ohne längere Unterbrüche. Kein Buch wurde begonnen, ehe das frühere abgeschlossen war.⁷ Die einzelnen Romane können deshalb chronologisch als in sich abgeschlossene Glieder innerhalb einer Gesamtentwicklung gesehen werden.

Am Alter des Verfassers gemessen, erscheint das Gesamtwerk wie das manch anderer Schweizer Dichter als Spätlese. Mit neununddreissig Jahren erst kann Guggenheim den Erstling "Entfesselung" herausbringen. 1967 aber erscheint nach ununterbrochener Folge grösserer und kleinerer Werke "Der goldene Würfel" des über Siebzigjährigen. - Das Gesamtwerk ist im Zeitpunkt, da unsere Untersuchung entsteht, nicht abgeschlossen. Doch zeichnet sich deutlich, wie Guggenheim bei seiner Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Wissenschaft in Darmstadt erklärt wurde,⁸ ein "Lebenswerk" ab. Ein Lebenswerk - damit ist ein Ganzes gemeint, das in aller Fülle und Mannigfaltigkeit behandelter Stoffe eine gewisse Kontinuität und Konstanz in Motiven, Gehalten und Formzügen aufweist. Damit aber sind auch die Voraussetzungen für eine wissenschaftliche Arbeit gegeben, die über das Verständnis des einzelnen Werkes hinaus wesentliche Grundzüge im Gesamtwerk erkennen will.

Unsere Untersuchung soll im besonderen Guggenheims Romanen und den drei autobiographischen Berichten gelten. Da das Gesamtwerk eines Dichters insofern eine innerste Einheit bildet, als es der selben, freilich sich wandelnden Persönlichkeit entspringt, sollen - sporadisch, nicht systematisch - auch Guggenheims übrige Schriften da und dort als Zeugnisse beigezogen werden. - Innerhalb der Gesamtdarstellung jedes einzelnen Romans versuchen wir dessen Hauptgestalt in ihrer Entwicklung besonders deutlich zu erfassen. Die Hauptgestalten bleiben freilich in manchen Romanen eng mit den anderen Gestalten verbunden. Oft wird die Problematik einer hervorragenden Gestalt auch in anderen Figuren abgewandelt, und auch ihnen gilt dann unsere Betrachtung.

Mit der Formulierung unseres Themas: "Die Romane und autobiographischen Bücher, besonders im Hinblick auf die Entwicklung der Hauptgestalten" wird vorgegreifend ausgesagt, dass es sich hier um Entwicklungsromane, jedenfalls um psychologische Romane handelt. Dies trifft - es sei vorausgeschickt - auf die frühen Romane bis zur "Heimlichen Reise" und

auch wieder auf die zwei letzten ("Der Friede des Herzens" und "Der goldene Würfel") zu, obschon fast in allen die Schilderung der Umwelt, und das heisst hier: der mehr oder weniger deutlichen Erscheinungsformen der Gemeinschaft, zu der die einzelnen Hauptgestalten gehören, jene Weltbreite und Weltweite erst schaffen, die zum (traditionellen) Roman gehören. Das Motiv der Gemeinschaft im weitesten Sinn wird im Hauptwerk "Alles in Allem", dem Generationenroman oder 'Roman einer Stadt', vollends vorherrschend, die Schwerpunkte des Gehaltes gleiten vom Psychologischen ins Soziologische. Das Verhältnis der individuellen Entwicklung Einzelner zum Ganzen der Stadtgemeinde nimmt aber auch hier einen wichtigen Platz ein; unsere Darstellung wird deshalb selbst in "Alles in Allem" einige wichtige Züge von Einzelentwicklungen herausheben, so wie sie andererseits auch die beiden ersten Romane "Entfesselung" und "Sieben Tage" eingehend analysiert - mehr um der psychologischen Problematik willen als ihres literarischen Gewichtes wegen. Die Erfassung der Problematik aller Roman-Hauptgestalten gestattet nämlich erst den sinnvollen Vergleich mit Guggenheims autobiographischen Schriften und lässt zuletzt seine epische Kunst bei aller Dichte dargestellter Welt im Kern als eine eminent biographische erscheinen. Kurt Guggenheim sei immer unterwegs zu sich selbst,⁹ hat man mit Recht gesagt, und er ist es sowohl in seinen Romanen wie in seinen Lebensberichten.

Das Ziel, welches diese Arbeit verfolgt und nach dem sich ihr Aufbau richtet, ist nach dem Gesagten ein dreifaches:

- a) Sie will die Romane als Einzelwerke in ihren Motiven und Gehalten erfassen, besonders, aber nicht ausschliesslich, im Hinblick auf die Hauptgestalten.
- b) Sie will überblicksweise Stetigkeit und Umgestaltung der Motive und Gehalte im Gesamtwerk erforschen, ihre Abwandlung also an verschiedenen Stoffmassen und in verschiedenen Formen.
- c) Sie will die autobiographischen Berichte zusammenfassend darstellen und sie in wichtigen Teilen in Beziehung setzen zu den Romanen, zu deren Hauptgestalten vorab, so dass in Motiven und Gehalten ein Zusammenhang sichtbar wird zwischen dem Leben des Dichters und seinem Werk.

Diese Reihenfolge der Aufgaben ist methodisch gewollt und nicht ohne weiteres vertauschbar. Es würde, wie uns scheint, zu voreiligen Schlüssen führen, wollte man die Darstellung von Guggenheims Autobiographie an den Anfang stellen und nur aus seinen Bekenntnissen Gehalt und Struktur der Werke gleichsam ableiten. Zunächst ist zu bedenken, dass uns die Autobiographie nur über eine Phase des Dichterlebens: über Jugend und erste Mannesjahre bis 1938 orientiert, während aus späteren Jahren nicht mehr bekannt ist, als unser Ueberblick im ersten Kapitel erwähnt. Zum zweiten führt jede Selbstdarstellung in einem Lebensbericht, besonders die Darstellung eigener Gefühle und Gedanken, über das Bewusstsein des Autors und wird, bei aller angestrebten Objektivität, davon begrenzt. Das literarische Werk des Autors aber, seine Dichtung, ist mehr und anderes als die Summe von Einflüssen, von denen er sich bewusst geprägt erklärt, oder das Produkt von Ueberzeugungen, zu denen er sich bekennt. So steht etwa Guggenheim nach eigenem Zeugnis schon als Jüngling stark unter dem Einfluss des Pädagogen und Philosophen Paul Häberlin,¹⁰ und doch ist dessen Einfluss erst im späten Roman "Alles in Allem" einigermaßen zu erkennen und auch dort nicht genau abzugrenzen. Andererseits deuten die tiefsten Gehalte von Guggenheims Romanwerk auf seine Verwurzelung im Judentum als Tradition und Schicksal, während seine Biographie von einem solchen Zusammenhang expressis verbis nicht spricht.

Bewusst oder zufällig einen Begriff von Gundolf übernehmend, sieht schon Carl Gustav Jungs Tiefenpsychologie im Kunstwerk eines Dichters "eine Urvision, ein Urerlebnis, ... einen Ausdruck für eine 'unbekannte Wesenheit', die der persönlichen Schicht des Künstlers und seinem Selbstverständnis weitgehend entrückt ist".¹¹ Diese Feststellung würde unser Verfahren noch nicht genug legitimieren, wenn wir nicht wüssten, dass Guggenheim von sich selbst gestanden hat, seine tiefsten Probleme habe er erst in seinen Werken erkannt.¹² Dies vor allem bestimmt uns, zunächst seine Romane nach Struktur und Gehalt zu analysieren. Wo die Biographie spärliche Hinweise zur Genesis des Einzelwerkes liefert oder zum Erlebnis, das einer Gestaltung ruft, sollen sie zwar nicht übersehen, doch in kritischer Distanz vom abgeschlossenen Roman aus gewürdigt werden. Erst am Schluss wird die Gesamtbiographie herangezogen und zum Verständnis einiger Grundzüge aller Romane mit diesen in wesentlichen Teilen verglichen.

In der Betrachtung der einzelnen Romanwerke scheidet wir die jeweiligen Abschnitte nach Fabel, Form, Motiven und Gehalt, ausgenommen in der Autobiographie und in "Alles in Allem", wo ein solcher Aufbau nicht durchzuführen ist. Die knappe Wiedergabe des Handlungsverlaufs in einem ersten Abschnitt (I) will bloss als Orientierung verstanden sein, weil sein Zusammenhang in einer relativ offenen Romanform (besonders in Guggenheims frühen Werken) stark zurücktritt. Wo die Autobiographie Hinweise auf äussere oder innere Anstösse zur Gestaltung eines Romans gibt, werden diese in einem zweiten Abschnitt (II) erwähnt. Abschnitt III, (bzw. II, wenn keine autobiographischen Hinweise zu berücksichtigen sind) streift jeweils die Grundzüge der Form aus der Einsicht, dass auch sie beim Roman wesentlich sind in ihrem Bezug auf Motive und Gehalt. Abschnitt IV (bzw. III) gilt schliesslich diesen Motiven, ihrem Zusammenhang und Gehalt, besonders im Hinblick auf die Entwicklung der Gestalten. Gelegentlich wird in diesem Abschnitt auf den Zusammenhang mit hervorstechenden Formzügen zurückverwiesen in der Meinung, dass Form und Gehalt im gelungenen literarischen Werk eine Einheit darstellen. Allerdings berühren die erarbeiteten Formzüge mehr den Aufbau, die Komposition der Romane als die Sprache im einzelnen. Das präzise Studium von Guggenheims Sprache würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Wo es angebracht erscheint, soll in jeder Einzelstudie auf unsere früheren Ergebnisse zurückverwiesen werden. Damit treten allmählich Parallelen oder Abweichungen in der Gestaltung der Motive heraus, die in einer bestimmten Linie liegen. In zwei zusammenfassenden Kapiteln werden dann die wiederkehrenden Grundzüge zunächst für die ersten vier Romane, später für alle Romane im Ueberblick noch besonders beleuchtet.

Ein Wort muss gesagt werden zu den Begriffen, die der Titel dieser Arbeit enthält. Ueber die Bezeichnung "Roman" für ein bestimmtes Buch ist meist vom Verlag entschieden worden, nicht von Guggenheim allein.¹³ So kommt es, dass auch "Wilder Urlaub", nach Form und Gehalt eher eine Novelle zu nennen, als "Roman" in den Verkauf gelangt ist, nicht anders als "Salz des Meeres, Salz der Tränen", das wie die beiden andern biographischen Bücher eigentlich ein Bericht ist.¹⁴ Die übrigen hier zu behandelnden Bücher Guggenheims weisen auch da, wo der "Held" kein souveräner Gestalter seines Geschicks mehr ist und die Handlung in allgemei-

ner Lebensproblematik und impressionistischer Lockerung der Form zurücktritt, mehr oder weniger jenen Weltgehalt¹⁵ im Stoffe auf, jene kritische Funktion gegenüber Mensch und Umwelt (Gesellschaft) und jene Mehrschichtigkeit im Aufbau,¹⁶ die man für die Spezies Roman, diese offenste Form der Prosadichtung, geltend gemacht hat. Eine befriedigende Definition des Romans soll hier nicht versucht werden, sie ist bisher nicht gelungen. Während E. M. Forster in seinen "Ansichten des Romans" lakonisch erklärt, ein Roman sei jede freie Prosadichtung von über 50'000 Wörtern, spricht Wolfgang Kayser von einer "Erzählung von der privaten Welt in privatem Ton".¹⁷ Fritz Martini versuchte genauer zu formulieren: "Der Roman ist eine Erzählung, in der vom Persönlichen aus das Ganze des Weltseins erfahren wird oder erfahren werden soll".¹⁸ Solche und ähnliche Umschreibungen scheitern offenbar an der Mehrdeutigkeit der in ihnen verwendeten Begriffe. Weltgehalt, will man das Wort für Guggenheims Romane benutzen, reicht durch den konkreten Umweltbereich der Gesellschaft hindurch bis in die metaphysischen Hintergründe des menschlichen Daseins - nur soviel mag hier fürs erste vermerkt sein.

Auch der andere in unserem Titel verwendete Begriff: "Entwicklung" soll nicht in eine Definition gepresst, sondern einleitend bloss an der Wandlung, die er im modernen psychologischen Roman gegenüber traditionellen Erziehungsromanen in der Nachfolge "Wilhelm Meisters" erfährt, erläutert werden. W. Welzig hat in seiner Einführung in den Entwicklungsroman des zwanzigsten Jahrhunderts Grundlegendes darüber geschrieben,¹⁹ und davon gilt Folgendes auch für Guggenheims Romane: Entwicklung darf nicht mehr, wie im vergangenen Jahrhundert, als Weg der Reifung zu einem vorgegebenen, genau umschriebenen Ziel verstanden werden; sie will als eine von jeder Altersstufe unabhängige, bewusste oder unbewusste Suche des Individuums nach sich selbst verstanden sein, nach einer verlorenen Einheit der Person und nach ihrem Einklang mit der Welt. Dieser Prozess lässt sich von Krisensituationen zwiespältiger Menschen her besonders deutlich beleuchten.

Zum Schluss der Einleitung sei bemerkt, dass die vorliegende Arbeit vorab auf das Verstehen von Guggenheims Romanen ausgeht, in zweiter Linie bloss auf ihre Wertung. Mit bisher erschienenen Würdigungen muss sie sich nur am Rand auseinandersetzen, weil eine umfassende und fun-

dierte Kritik bisher nicht erschienen ist. Die meist oberflächlichen kritischen Anzeigen der Tagespresse betrachtet sie nicht systematisch, nimmt jedoch gelegentlich darauf Bezug, soweit sie aus der Feder namhafter Kritiker stammen.²⁰

Ausserhalb der Tagespresse liegt in Grundzügen eine knappe Würdigung der ersten vier Romane vor von Otto Basler.²¹ In zusammenfassenden Betrachtungen zur Schweizer Literatur der dreissiger und vierziger Jahre werden ganz kurze Hinweise auf bestimmte Züge von Guggenheims frühen Romanen gegeben von Charles Clerc,²² Jean Moser²³ und besonders treffend von Albert Bettex.²⁴ - Das Gesamtwerk wird kurz erwähnt und allzu subjektiv gewertet in den "Vier Literaturen der Schweiz"²⁵ von Guido Calgari. - Im ganzen ist festzustellen, dass so gut wie unerheiltes Gebiet betritt, wer sich anschickt, Guggenheims Werk systematisch zu betrachten.

B. DIE ROMANE

Entfesselung

I.

Die Handlung dieses ersten Romans, der sich in den dreissiger Jahren in Zürich abspielt, geht vom Tod der ehemaligen Operettendiva Valerie Riva aus. Zwiespältiger Gefühle voll kniet Peter Quirin, ein unbeschäftigter Ingenieur, zu Beginn am Bett der Toten. Drei Jahre lang hat die Gunst der reifen Frau ihn, den Zimmerherrn, gefesselt. Auch mit Geld hat sie ihm ausgeholfen. Nun erscheint ihre achtzehnjährige Tochter Yvonne aus Ouchy. Sie wirft dem jungen Mann vor, er habe ihre Mutter umgebracht, um sich zu befreien. Sie sucht den alten Konsul Kummer auf, der das Vermögen ihrer Mutter verwaltet und einst deren Freund war. Er soll nun sie, die Tochter, unterstützen: sie will verlangen, dass Valeries Leiche exhumiert werde. - Quirin, von Schuldgefühlen belastet, bildet sich schliesslich selber ein, er habe die Geliebte umgebracht.

Zur Exhumierung und weiteren gerichtlichen Folgen kommt es indessen nicht, denn aus Genf erscheint Charles Ziegler, Psychotherapeut aus Profession und Leidenschaft, und behandelt den ratlosen Untersuchungshäftling Quirin in der Zelle. indessen lernt Yvonne aus hinterlassenen Papieren der Mutter und im Gespräch mit Quirins Dienstkameraden Bachofen den ingenieur mit anderen Augen sehen. Ihr Hass gegen ihn weicht der Reue und schliesslich der Liebe. Sie zieht die Anklage zurück. Da dem jungen Mann jetzt auch eine Stelle in Uebersee angeboten wird, liegt es nur noch an ihm, Vergangenes zu vergessen und sich zum Aufbruch zu rüsten. Aus Berlin taucht jedoch jetzt der mittellose Impresario Scheffer auf, Yvannes Vater, der seine Gemahlin Valerie vor Jahren verlassen hat. Er wirft Quirin Ausbeutung seiner Frau und seiner Tochter vor und wird von diesem brutal niedergeschlagen. Das Schuldgefühl verlässt den jungen Mann bis zum Schluss nie ganz, und doch kann er sich, von Freiheitsgefühl gedrängt, schliesslich zur Ausreise entschliessen. Yvonne lässt den Geliebten grossmütig ziehen und folgt ihrem Vater nach Berlin. Charles Ziegler, der allerseits den Vermittler gespielt hat, kehrt nach Genf zu-

rück. Konsul Kummer, von einer Herzattacke betroffen, wird von einer Krankenschwester in seinem Hause gepflegt.

II.

Die Mitteilung, von der die Impulse zur Gestaltung von "Entfesselung" ausgehen, weist nach Le Havre zurück. Die junge Modistin Maryse hat Guggenheim dort erzählt, wie sie nach Paris zum Begräbnis ihrer Mutter gereist und in der darauffolgenden Nacht von deren Liebhaber, einem Künstler, verführt worden ist.²⁶ Sollten weitere, ganz persönliche Erlebnisse dazugekommen sein?²⁷ Jedenfalls zeigt schon die knappe Inhaltsübersicht, dass in "Entfesselung" nicht mehr naturalistische Milieuschilderung mit dem Motiv verführter Unschuld im Mittelpunkt steht. Die unumstößliche Präsenz des Todes, Schuldgefühle und Rückschau, die dieser in Quirin auslöst, bestimmen Erzählton, Aufbau und Gehalt.

III.

Das Erlebnis des Todes rührt an tiefere Bewusstseinschichten, ja an die Schicht des Unterbewussten. Das erste Kapitel dieses Er-Romans ist in szenischer Darstellung²⁸ aufgebaut als Querschnitt durch Quirins Bewusstsein. Er kniet vor dem Bett der Toten. In der Form des inneren Monologs und des von innen andrängenden Bildes steigen Erinnerungen an die Oberfläche des Bewusstseins, in die Gegenwart. Das Zimmer als Umwelt ist tatsächlich im Präsens beschrieben, und die Finsternis und Enge desselben wird stellenweise symbolisch für Quirins Innenwelt. Zuletzt sieht er sich selbst in Weinkrämpfe ausbrechen.

Wie dieses erste Kapitel hauen sich alle weiteren im Präsens auf, meist als Gegensatz oder Durchdringung von Gegenwärtigem und Vergangenen, von Aussenwelt und Innenwelt. Die Dimension des Raumes steht oft für die Tiefe der Zeit, und impressionistische Stilmittel schaffen die Bezüge zwischen Innen und Aussen. Widerschein des Strassenlichts im Raum etwa bedeutet für Quirin Widerschein vergangenen Erlebens in der Zeit, wenn er Yvones Liebe auf demselben Lager hinnimmt wie früher die der Mutter. Beleuchtung, Geräusche und Gerüche von aussen beschwören Hierarchien der Erinnerung. Der Dialog tritt als Darstellungsmittel hinter dem inneren Monolog²⁹ und der Assoziationsreihe innerer Bilder

zurück; wo er auftritt, bezeichnet er nicht Begegnung, sondern meistens Distanz.

Welch wogende Fülle von inneren Bildern das ganze Geschehen in Bewegung hält - mehr in Bewegung hält als die äusserè Intrige - , erhellt aber erst daraus, dass neben Quirin die andern wichtigen Gestalten - Yvonne, Kummer, Ziegler, Scheffer - ganz wie offene Gefässe vor dem Leser stehen. Der Erzähler blickt in sie hinein, oder, wo er sich im inneren Monolog mit ihnen identifiziert, aus ihnen heraus. Sie gehören zum Teil der älteren Generation Valeries an. Vor der inneren Finsternis ihrer Aengste baut sich also, in Fragmenten der Erinnerung, das Leben der toten Sängerin erst auf. Wechselweise stellen die Kapitel die vereinsamten Gestalten, das heisst ihre Krisis, auf je verschiedenen Stufen vor den Leser. Wenn sie meist in der Nacht gehn und stehn oder in dunklen Zimmern, so wird die Umwelt symbolisch für ihre Einsamkeit, ihre Ratlosigkeit. Die Mitte des Buches führt Quirin im Kerker vor, im äusseren wie im eigenen. Mit seiner zunehmenden Befreiung hellen sich die Bilder auf, doch noch gegen den Schluss hin, auf seiner Wanderung nach Greifensee, fällt der plötzliche Schatten über der Landschaft auch auf seine Seele.

Das Verhältnis von Innenschau und Aussenwelt bestimmt auch den vielfach gestuften, vom Dunkeln ins Heitere hineinschwingenden Ton des Erzählers. Er ist lyrisch gestimmt, doch in diesem ersten Buch von Reflexionen durchdrungen, die mitunter zu knappen Aphorismen gerinnen. Bei der Innenschau herrschen Töne der Angst und Bangnis vor. Doch die Aussenwelt, ein Stück Natur etwa, das am leidenden Menschen vorübergleitet, trägt oft einen tröstlich-heiteren Schein ins Dunkel. Geradezu beglückte Stimme und Stimmung herrscht überall da, wo der leidende Quirin sein Bewusstsein auslöscht und ganz in der Anschauung aufgeht. An diesen Stellen treten auch die impressionistischen Züge des Ganzen am deutlichsten hervor, die Gefühle zerfliessen im sanften Licht der Herbsttage (S. 247/48).

In einprägsamer Schilderung, die an den Umrissen der greifbaren Wirklichkeit haftet, und impressionistischer Schau, welche die Naht zwischen Aussen und Innen zerlöst, erschöpft sich jedoch die Eigenart dieser lyrisch gelockerten, durch Reflexion wieder gestrafften Prosa nicht. Soweit sich das Eigentliche und Wirkliche in den Schichten des Unterbewuss-

ten oder Halbbewussten abspielt, erscheint manches, was das Bewusstsein der Gesisteten an flüchtigen Bildgehalten registriert, weitgehend entwirkt und gerade deshalb magisch und traumhaft scharf gezeichnet. Die unenträtselten Hintergründe des Daseins, die "dunklen Himmel" (S. 12), in die die Tote entschwebt ist, bleiben als tiefere Realität oft bis in die Sprache hinein fühlbar.

IV.

Wo sich das verborgenste Geschehen in den Hintergründen des Seins vollzieht, treten sinngemäss auch in der Fülle des Inhalts jene Motive hervor, welche das Provisorium menschlichen Tuns und Lassens, des Menschen Verlorenheit in der Welt darzustellen geeignet sind. Als typische Situation gesehen stehen die Motive des Aufbruchs und Ausbruchs, der Heimkehr (Yvonne) und der tastenden Begegnung voran; nach der Seite der inneren Problematik gesehen bedeutet aber Aufbruch hier Befreiung von Schuld, Ent-Fesselung; Heimkehr bedeutet Einordnung, Versöhnung; tastende Begegnung meint Durchgang durch die Ambivalenz der Gefühle. Die innere Verflechtung dieser und anderer Motive und ihres Gehaltes soll im Folgenden dargestellt werden. Dabei gehen wir von der Begegnung zwischen Quirin und Yvonne aus, von jenem Motiv also, das Guggenheim aus der Geschichte der Maryse aus Le Havre übernommen, doch verändert hat.

In einem ersten Dialog auf nächtlichem Spaziergang am See erscheint Yvonne als Quirins Anklägerin, voll von Hassgefühlen. In diesem Hass findet sie die erste Selbstbehauptung als Erwachsene, welche der Mutter Tod ihr auferlegt. Sie hat sich verstossen, um ihre Jugend betrogen gefühlt im Schatten des zwanghaft gebundenen Liebespaares, doch hängt sie, trotz allem, zärtlich an der verstorbenen Mutter. Quirin begegnet ihr gemessen, mit der Distanz des Aelteren und Reiferen. Untergründig, hinter dem bösen rationalen Dialog, wirken in beiden gegenläufige Kräfte. Dass sie da im Mondlicht nebeneinander gehen, im gleichen Schritt, bedeutet, dass sie noch etwas verbindet (S. 43). Aus hinterlassenen Notizen lernt das Mädchen dann ihre Mutter, aus Gesprächen mit Bachofen auch Quirin besser kennen. Mitleid mit beiden vermag ihren Hass in Liebe zu verwandeln. Ohne dass weitere Gespräche stattgefunden hätten, erscheint

Yvonne dann im 25. Kapitel als liebende Gefährtin Quirins. Für sie bedeutet diese Liebe Erfüllung, Reifung zur Erwachsenen. Er aber macht sie bloss zu seiner Geliebten wie früher ihre Mutter.

Das Missverhältnis erhellt sich aus dem umfassenderen, mit mehr Geschick entwickelten Motiv der Selbstverwirklichung beider junger Menschen. Ihr bewusstes Tun ist, wie das bewusste Handeln aller Gestalten, bloss irrende Geste, unbewusste Auseinandersetzung mit der lastenden Vergangenheit. Beide kämpfen mit unbewältigten Erlebnissen der Kindheit und müssen zu sich selber kommen, indem sich Quälendes als Ahnung oder gar Erkenntnis ins läuternde Bewusstsein hebt. Bei Yvonne vollzieht sich die Selbstwerdung im Zeichen der Heimkehr über verschiedene Stufen hin. Ihre Liebe zu Quirin befreit sie von der Last schwarzer Nächte, die sie als Kind eines trunksüchtigen Vaters früh erlebt hat; sie öffnet wieder den Weg zu diesem einsamen, verarmten Vater hin, dem sie schliesslich nach Berlin folgt.

Der Liebe zu Quirin, dem Mitleid mit dem Vater ist freilich die Botschaft der toten Mutter vorausgegangen. Yvonne fühlt sich ihr verbunden in ihrem Sinn für die Musik. Vor einer Kirche lauschend empfindet sie (Kap. 29), im Strom der Orgeltöne, die Verbundenheit mit dem Unvergänglichen; eine Greisin begegnet ihr und spricht von ihren Kindern, von der Vergänglichkeit des Menschen; das junge Mädchen ahnt, wie jedes Menschenalter seine liebende Erfüllung suchen muss. - Auch in Gesprächen mit Ziegler zeichnen sich ihm kontrastreiche Bilder zweier Generationen mit verschiedenem Erleben, verschiedenem Urteil; doch ist das Generationenmotiv in "Entfesselung" vorerst mehr umrissen als bewusst und erschöpfend behandelt. Es verleiht dem Roman einen Teil seines Weltgehaltes immerhin, die Öffnung nach verschiedenen Kulturbeständen und geschichtlichen Reminiszenzen hin.

Während Yvonne in der Liebeserfahrung ganz zu sich selber kommt, führt Quirins Reifung durch Gefahr und Erfahrung der Schuld. Er vermag Valerie und hernach ihre Tochter nicht ganz, nicht als ganzer Mensch zu lieben; er bleibt beiden im Triebe verhaftet und strebt doch, anderseits, nach Freiheit. In engen, geschlossenen Räumen bohrt der Stachel des Gewissens in ihm, die überwache Reflexion. In wiederholten Ausbrüchen in die Landschaft, als Amateurmaler, Motorradfahrer und Fischer findet er

ein Stück weit zu sich selber. Allein schafft er es freilich nicht, denn Ziegler muss ihn im psychoanalytischen Gespräch an seine erste Verfehlung heranzuführen. Die analytische Behandlung bringt einen Diebstahl aus früher Kindheit an den Tag, einen ersten missglückten Versuch, lastenden Familienszenen zu entrinnen. Er hat indessen nicht in die Freiheit geführt, bloss in die Schuldgefühle des Ausgestossenen, Gezeichneten, und von da an ist beglückende Bindung nicht mehr möglich.

Ziegler legt nun - es ist für den tiefsten Gehalt des Romans bedeutsam - die Schuldgefühle des jungen Mannes nicht als Triebkonflikt aus wie die klassische Psychoanalyse; er erinnert den Ratlosen an die menschliche Urschuld: "Das Leben fängt weder bei der Schuld an, noch hört es bei der Schuld auf. Es gibt Leute, die behaupten, dass Schuld und Leben dasselbe seien. Ohne Schuld kein Leben, ohne Leben keine Schuld" (S. 156). Dieser ins Metaphysische gewendeten Konzeption, welche Schuld begreift als Bedingung der Existenz, entspricht durchaus, dass Quirin, vom Unbewussten her getrieben, das Verhältnis, das ihn an Valerie bindet, mit der Tochter fortsetzt. Es liegt in der gleichen Sicht, dass er letztlich weniger von Ziegler als von der toten Valerie befreit wird, die ihm bei seinen Selbstgesprächen in Erinnerung ruft, dass sie nichts bereut. Sie hatte die Kraft, in der Schuld zu leben, auch er muss sie finden, wenn er Schuld als jene Urschuld anerkennt, in welche der Mensch verstossen wird, um zu Gott zurückzufinden.

Die Erinnerung an die Tote bestimmt auch das Denken und Tun Konsul Kammers, der, eine Sprosse höher auf der Generationenleiter als Quirin, doch auch wie dieser in eigener Problematik gleichsam gefangen sitzt. Als junger, reicher Kaufmannssohn hat er Valerie geliebt, doch nicht den Mut besessen, gegen den Willen seines Vaters die Künstlerin zu heiraten. In den Fesseln der Tradition hat er ein erfolgreiches Bürgerleben aufgebaut. Nun, da der Tod in drohenden Herzkrisen naht, wird dem Träumenden, Fiebernden bewusst, dass Valerie sein eigentliches Leben bedeutet hätte, dass hinter seinem wirklichen und seinem gedachten Leben der idealistische Jüngling in ihm gewartet und gedarrt hat. Dieses dritte, wahrere Leben verdrängt statt verwirklicht zu haben, bedeutet Schuld; unbewusst sucht der alte Mann die Schuld zu sühnen, wenn er in finsternen Gassen den Dirnen nachstreicht, um sich selbst zu erniedrigen.

Das Hauptmotiv der Befreiung von Schuld oder des Versuchs dazu - ein Zerren an den Ketten - erfasst als beherrschende Thematik ausser der Hauptfigur Quirin also auch weitere Gestalten. Irgendwo zwischen Aufbruch und erlösender Ankunft stehen die meisten Menschen dieses Romans, doch volle Erfüllung findet keiner. Valerie wie Yvonne bleibt Quirins volle Liebe versagt. Dieser vermag sich nicht gänzlich aus seiner Schuld zu lösen, und noch weniger vermag es Kummer. Dasein bleibt Provisorium, Tausch der Stunden, fortgesetzter Abschied. "Jede Begegnung ist ein Abschlieden" (Yvonne, S. 105). Aber hinter dieser bewegten Welt der fliehenden Eindrücke, die sich ins leidende Bewusstsein der Gestalten ergiessen, steht nun doch ein mächtiges Unbewusstes, dem Tode sowohl wie dem lebendigen Kosmos verbunden. Diese Verbindung der Menschen mit der Transzendenz wird an einer Stelle ganz deutlich. Ziegler, der über den Problemen der anderen steht, sieht in einer Art Vision Scheffer und Yvonne, die bei ihm Rat suchen, in einer jenseitigen Gegenwelt gänzlich von irdischer Drangsal befreit: "Sie haben einen weiten und gewundenen Weg getan, um sich hier für eine kurze Stunde zusammenzufinden. Aber es ist ein Vorwand. Ganz sachte neigt sich das Blättchen ein wenig, und unter der natürlichen und banalen Oberfläche erscheint fluoreszierend der Schimmer einer andern Welt, mit anderen Gesetzen und anderen Zwecken. Und derweil sie bewegungslos da sind, verblasst ihr äusseres Bild mehr und mehr, während hinter ihnen, als wären sie immer dort gewesen, und hätten auf sie gewartet, andere Landschaften sich auftun, in denen sie selbst sich nun bewegen, als wäre dies eine bekannte Heimat, in die sie zurückgefunden haben, als wären sie nie abwesend gewesen... Jetzt sind sie wieder frei, und es tut sich in merkwürdiger Klarheit dar, wie sie gefesselt waren..." (S. 235, 236). Dass Ziegler in dieser Schau das "Abenteuer des Lebens" greifbar wird, verdankt er, wie Quirin, dem Gedanken an Valerie; durch ihren Tod ist sie als erste in jenes Reich umfassender Wirklichkeit aufgebrochen - das Motiv des Aufbruchs steht hier in letzter Vertiefung - aus dem die Zurückgebliebenen, in der irdischen Scheinheimat Irrenden, nur gelegentlich ein Lichtstrahl streift, eine Botschaft im "geruhamen Schattenwind" offener Kirchentüren, im Strom der Musik, im Glanz der Pappeln an ihrem Wege (S. 236). Mit diesem Weltbild stimmt durchaus überein, dass Quirins Untersuchungshaft in der Mitte des Romans nicht allein seine aktuelle Krisis symbolisiert, sondern die Daseinssituation

des Menschen überhaupt, ein kurzes Erwachen zwischen zwei Ewigkeiten.

Vom Ewigen her werden also die Glieder der älteren und der jüngeren Generation angerufen, von daher könnten erst die Fesseln der Schuld gänzlich gelöst werden. Die Staffelung nach zwei Generationen hin, die durch die Schuld aneinander gekettet sind, bestimmt mit vielen Nebengestalten die Weltbreite und Tiefenperspektive des Romans, die Vordergründigkeit und Hintergründigkeit, welche schliesslich in die Transzendenz mündet. In den Erinnerungen der alten Herren Ziegler, Kummer, Scheffer baut sich fragmentarisch vergangener Kulturbestand auf, um Quirin und Yvonne herum versammelt sich dagegen, wo ihr Blick auf Aeuusseres fällt, eine Bilderwelt der Gegenwart. Fast durchgängig steht aber gestaltete Gegenwartswelt auch in innerem Bezug zum zentralen Motiv der Schuld, aus der heraus der Mensch sich erneuern muss. Der Bahnhof, wiederholt und mit Genuss beschrieben, ist die Stätte des Aufbruchs und der Erneuerung, wo man Hüllen abstreift im banalen Tagesgeschehen. - In der Jazzmusik (Kap. 27) vernimmt der moderne Mensch den "krähenden Balg" in sich selbst, der in jedem schreit "wie die leibhaftige Erbsünde". Selbst der Hinweis etwa auf eine Leuchtreklame über den Dächern scheint in den Themenkreis der Schuld hineinzugleiten, wenn sie bezeichnet wird als "Menektekel am Himmel der Nacht". Die paar Beispiele mögen genügen, um zu illustrieren, wie sich in diesem ersten Roman persönliche Problematik mit Weltschau durchdringt. Zu breiten Zeit- und Sittengemälden erweitert sich die Szene nicht, weil das nur eben umrissene Generationenmotiv stärker von den gleichbleibenden Bedingungen der menschlichen Existenz geprägt ist als vom wechselnden Zeitgeist. Die Menschen beider Generationen, Gefangene im Kerker der Schuld, kämpfen weniger mit historischen Mächten ihrer Zeit als mit dem Daseinsproblem der Zeitlichkeit, gegeben durch die unwiderrufliche Begrenzung des Lebens. in eine Welt hineingeboren, "die vom Echo vergangener Katastrophen widerhallt" (S. 86), muss jeder versuchen, sein Leben aus der Wahrheit des Gewissens (des "besseren Ichs") heraus zu verwirklichen, um im begrenzten Hiersein Heimat zu finden. Damit steht hinter den verschiedenen Lebensläufen, die hier gezeichnet werden, die gleiche Daseinsproblematik. Der Blick des Erzählers gleitet gar in der Mitte des Buches von den Umtrieben der Menschen einige Seiten lang über das "eigene Leben der Dinge", etwa der Glocken

und ihrer Töne hin, die dem gleichen Gesetz der Vergänglichkeit unterliegen (Kap. 22).

Mit der Problematik des Daseins in einer modernen Kultur gibt "Entfesselung" auch Ansätze zu ihrer Lösung, mag auch gänzliche Erlösung unmöglich sein. Quirin erwirbt sich auf seinen Ausbrüchen Heimat, wo er als Schauender das Unvergängliche im Augenblick erfasst, auf Wanderung also und auf der Reise. Nur der Tapfere freilich kann immer wieder zum Aufbruch bereit sein. Es gibt keine Schuld als die gegen die Tapferkeit, gegen das "bessere Bild vom Ich, das wir in uns tragen" (S. 98). Tapferkeit gewährt Erneuerung selbst aus der Schuldproblematik heraus, diese aber ist unvermeidlich: Gott lässt den Menschen schuldig werden, damit er in der Schuld zu ihm zurückfindet (Quirin, S. 232).

Hingabe an die Natur, Treue zum besseren Ich fällt dem Mittellosen leichter als demjenigen, den Bande der Tradition und des Besitzes halten. Im Gegensatz zwischen dem genialischen Bummler Ziegler und dem festgefahrenen Kummer wird, im Ansatz bloss, das Motiv der Armut entwickelt, die Freiheit schenkt. Es bildet ein Randmotiv und wird in späteren Büchern mehr hervortreten.

Auch die Gestaltung lebendiger Gemeinschaft und die Möglichkeit, als Mensch sich darin zu erfüllen - als Tätiger statt als Schauender -, versucht "Entfesselung" erst in Ansätzen, etwa in der kraftvollen Gestalt Bachofens mit seinem Bauernbetrieb. An diese Erscheinung heften sich, im ersten Buche schon, auch patriotische Empfindungen. Im ganzen gesehen ist jedoch dieser Erstling vielmehr das Buch der Einsamen, Irrenden - wie oft werden sie struppigen Wölfen und Hunden verglichen³⁰ -, die ihre Lebensmitte suchen. Das immer wiederkehrende Schuldproblem stellt sie eher als Menschen in der Welt dar, denn als Individuen innerhalb der Gemeinschaft. Dass das Schuldproblem eigentlich in allen Hauptgestalten dasselbe ist, doch auf verschiedenen Ebenen, an verschiedenen Altern ausgetragen und abgewandelt wird, ohne sich doch zu erschöpfen, ist eher als Stärke denn als Schwäche des Buches zu werten. Der Mangel an eigentlich epischen Vorgängen wird durch Verinnerlichung des Geschehens in folgerichtiger, lebendig gestalteter menschlicher Problematik ersetzt. Bei der ausgeprägten Innenschau der Gestalten, die sich damit ver-

bindet, werden diese in ihrem Da-Sein deutlicher gezeichnet als in ihrem So-Sein, ihrem unverwechselbaren Charakter. Eine unproblematische Nebengestalt wie Bachofen wirkt profilierter als die Hauptgestalt Quirin.

Sieben Tage

I.

Der Telegraphenbeamte Karl Meidenholz kehrt in den dreissiger Jahren aus Uebersee in seine Vaterstadt Zürich zurück. Vor zwei Jahrzehnten hat ihn dort ein geliebtes Mädchen, Angeline Lapassat, in einen belanglosen Fall von Handelsspionage verwickelt. Vom Gericht freigesprochen, wurde er doch damals von der Gesellschaft geächtet, denn der Prozess brachte nicht die ganze Wahrheit an den Tag. - Jetzt ist er entschlossen, Gerechtigkeit zu fordern oder Rache zu nehmen. Bei seinem ehemaligen Schulkameraden, dem Arzt Dr. Kaln, erkundigt er sich nach dem Aufenthalt seiner Feinde. Er holt die Akten aus einem Banktresor und will die alten Widersacher heimsuchen. Jacqueline erreicht er freilich nicht, sie bereitet schon ihre Flucht vor. Er besucht jedoch den Advokaten Gerteis, - auch er ist ein alter Schulkamerad, der Jacqueline verteidigt und wichtige Papiere beseitigt hat. Der Heimgekehrte redet ihm ins Gewissen; doch mitten im Gespräch wird er von Gefühlen der Empörung überwältigt,

von einer Sehstörung getroffen. Er kehrt unverrichteter Dinge ins Haus seiner alten Mutter zurück.

Während jedoch Meidenholzens Verblendung am fühlbarsten wird, hat sich in der Tiefe seines Bewusstseins schon die Versöhnung angebahnt. Am ersten Tag seiner Heimkehr hat er im Haus der Mutter zufällig eine junge Verkäuferin, die achtzehnjährige Helen angetroffen. Er hat sie kaum beachtet, sie aber liebt ihn vom ersten Augenblick an. Eine zweite Begegnung weckt auch in ihm die Liebe. Helen wird ihm Inbegriff der Heimat, durch sie findet er in die Stadt und zu den Menschen zurück.³¹

Das Mädchen ist zufällig die Tochter eines verstorbenen Klassenkameraden. Schon in der Begegnung mit Dr. Kahn, dann mit dem Advokaten Gerteis ist der Kreis der Kameraden, der verbundenen Generation gleichsam, in Meidenholzens Erinnerung getreten. Einen zufällig angesagten Klassenabend der "Ehemaligen" kann der Liebende, innerlich Gereifte nun ohne Widerstreben besuchen. Bei diesem Anlass kommt es von selbst auch zur Versöhnung mit Gerteis. Die Nachricht, dass der Kaufmann Zindler, den man auch als Gast des Abends erwartet, überraschend gestorben sei, lässt die Feiernden besonders deutlich ihre schicksalhafte Verbundenheit fühlen.

II.

Ueber die Entstehung der "Sieben Tage" gibt Guggenheims Selbstbiographie keinen Aufschluss. Der Titel schon liefert dagegen Hinweise auf die Form, in welcher dieser Roman gestaltet ist. Die sieben Tage von Montag bis Sonntag ergeben die Kapitelüberschriften, auf eine einzige Woche erscheint also das ganze Geschehen zusammengedrängt. In szenischer Darstellung baut sich das Tagesgeschehen aus der Perspektive je verschiedener Gestalten auf und zeigt diese auf Alltagswegen, bei Alltagsgeschäften in der Stadt. Damit ist der breit angelegten atmosphärischen Schilderung der Raum geöffnet. Stimmung als Aussenwelt wie als Innenwelt bestimmt den Erzählten. Innerer Monolog und erlebte Rede der Gestalten vollziehen oft sehr subtil den Uebergang von der äusseren zur inneren Blickrichtung und artikulieren die Spannung zwischen Erinnerungtem und Gegenwärtigem, die trennende Macht der Zeit. In knappen Bruch-

stücken wird nach und nach die weit zurückliegende kriminelle Handlung in das szenisch gestaltete Gegenwartsgeschehen eingeblendet.

Die Erzählperspektiven treten in diesem Roman sosehr auseinander, dass die Einheit der Form zerbricht, dafür jedoch simultane Vorgänge sichtbar werden. Eigentlich sind zwei Erzähler am Werk. Die Hauptgestalt erzählt ihre Wahrnehmungen nach innen und aussen hin in der Ich-Form und im Imperfekt, ein zweiter Erzähler hat den Ueberblick über andere, getrennt liegende Schauplätze, erzählt in der Er-Form und im Präsens. An dieser Spaltung wird deutlich, wie der Verfasser ebensosehr die Problematik der Hauptfigur wie das Eigenleben der Stadt als eines kleinen Kosmos' erfassen will. Der empörte Meidenholz hat aber auch psychologisch ein anderes, bewegteres Zeiterleben, eine andere Zeit als seine Mitmenschen, die in der Stadtgemeinschaft weitgehend ihre Geborgenheit in der Gegenwart erfahren.

Indem zwei Erzähler sich also ablösen, ergibt sich auch im inneren der einzelnen Kapitel der Handlungsschnitt. Der zweite Erzähler (Er-Form) baut in gesonderten Querschnitten mehrere Handlungszüge auf, die die innere Problematik und das äussere Wirken von Meidenholzens Kameraden erstehen lassen. Sind auch die wenigsten von ihnen in die kriminelle Intrige verwickelt, so bilden sie doch im gesamten das kleine Welttheater, das dem Roman seine Vorder- und Hintergründigkeit, seine Fülle an Welt verleiht.

Wie in "Entfesselung" tritt im zweiten Roman der Zug zur symbolischen Darstellung stark hervor. Meidenholzens zeitweiliges Erblinden, sein Durchgang durch dunkle Tore und schwarze Nächte bezeichnet vor allem die Verblendung des Rachsüchtigen, seine wiederholte Heimkehr ins Haus der alten Mutter meint die Urheimkehr in eine gotterfüllte Welt. Von dieser Symbolik her ist auch die Sprache beider Erzähler geprägt. Naturalistisch genaue Beobachtung, die auch Hässliches ans Licht zieht und sachlich beschreibt, gerät unversehens in poetisch verklärende Schwingung an Stellen, wo Heimat als biblisch geprägte Urheimat erlebt wird wie am Schluss, wo sich die Liebenden am Lindenhof, im aufgehenden Tag finden. Wo dagegen der Ich-Erzähler die Umwelt aus der eigenen Verdüsterung heraus erlebt und schildert, wird seine Sprache visionär bewegt - Häuserblöcke biegen und bewegen sich wie der Strassenverkehr;

oder er sieht die Stadtausschnitte, etwa die vielen Hinterhöfe, die er am Dienstag nachmittag durchquert, in überwirklicher, symbolträchtiger Deutlichkeit: "Ich schritt langsam dahin und sah jedesmal, wenn ich in einen neuen Hof kam, auf der anderen Seite den Durchgang und durch diesen hindurch schon wieder den Eingang in einen neuen, fast so wie man im Traume die Dinge ineinandergeschachtet sieht. Traumhaft und still war auch die Innenseite der Höfe, die, in Schatten- und Sonnenseite geteilt, dalagen wie verlassene Arenen" (S. 117/118). An solchen Stellen, die zu den besten des Buches gehören, erinnern Guggenheims Irrrende Gestalten ein wenig an diejenlgen Kafkas.

III.

Wie Inhaltsübersicht und Formzüge schon aufzeigen, wird das Geschehen in den "Sieben Tage" getragen von den beherrschenden Motiven der Heimkehr und der Heimat, als welche die Geburtsstadt mit ihrem pulsierenden Leben, ihren stillen Bezirken, ihren eigenen Gestalten erlebt wird.

Dem Motiv des Ausbruchs in "Entfesselung" steht das der Heimkehr im zweiten Buch nur scheinbar, als äussere Situation gesehen, gegenüber. Die innere Problematik weist nämlich Quirin und Karl Meidenholz als wessensverwandte Brüder aus. Beide sind sie verletzt an jener Stelle, wo das Ich liegt "wie eine geheime Wunde" (S. 57). Jener vermag aus Schuldgefühl das Leben nicht mehr liebend zu ergreifen, dieser aus dem Gefühl erlittenen Unrechts. Um Meidenholz liegt wie eine "dicke Schicht" die Fremde, auch er erscheint also, so gesehen, als Gehemnter, Gebundener. Und wiederum wie Quirin nährt er in den Schichten des Bewusstseins die Unversöhnlichkeit, während vom Unterbewusstsein her die heilenden Kräfte aufbrechen. Diese fliessen aber, anders als in "Entfesselung", aus dem Liebeserlebnis mit einem jungen Mädchen und aus der Begegnung mit den Klassenkameraden als den Trägern der Gemeinschaft. So erfüllt sich die befreiende Heimkehr denn auch zur Gänze, und die Zürcher Heimat wird in Meidenholzens Erleben zur Urheimat eines glücklichen, neu erstandenen Menschen erhöht. Was in Quirin die eigene Reflexion und der analytische Intellekt des Psychiaters Ziegler nicht ganz vermögen - die Heilung - , vermag im zweiten Roman die breit ausgefaltete Gemeinschaft

der Stadt. So finden sich denn auch am Schluss die Menschen hier versöhnt, während sie sich im ersten Roman als Gereifte, doch immer noch Einsame zerstreuen.

Meidenholzens Begegnung mit den andern geht freilich die unheimliche und fruchtlose Konfrontation mit sich selbst in bedeutungsvollen Szenen voraus. Auf den Gängen durch die Stadt gleitet deren buntes Leben an dem Gehetzten, Teilnahmslosen ab. Aus dem Tresorraum der Bank aber, wo er die aufbewahrten Prozessakten holt, steigt er herauf wie aus einer Unterwelt, die er als Ruheloser besucht, als Gespenst, das an die Stätten seiner jugendlichen Verzwehlung zurückkehrt. Noch deutlicher wird ihm die Schattenhaftigkeit seines lieblosen, von Rachsucht verfinsterten Lebens beim Besuch in Jacqueline's Zimmer. Er findet die Verfolgte nicht zu Hause, doch im Spiegel dieses leeren Zimmers tritt ihm, durch alle Gegenwart hindurch, sein eigenes Jugendbild entgegen, der schreckerstarrte Jüngling, der er war vor fünfzehn Jahren. Dann steigt er wie im Traum die Wendeltreppe um den finsternen Lichtschacht wieder hinunter. Sein Lebensweg erscheint (symbolisch) als Spiraigang, der gespenstisch immer wieder auf die gleichen Spuren zurückführt.

Erst auf dem Heimweg von diesem Besuch, der durch abseitige Hinterhöfe führt, widerfährt ihm eine erste kurze Befreiung von sich selbst, nämlich durch innere Anschauung der andern, ihm Nahestehenden. Auf einer Terrasse des letzten Hofes sitzt der siebenjährige Uli, sein kleiner Neffe. Meidenholz erinnert sich sogleich, ihn früher einmal an der Hand Heiens gesehen zu haben. Er erlebt nun Uli als seinen "kleinen Bruder in der Zeit", Heien aber als liebende Mittlerin zwischen beiden. Als er später, nach dem Durchgang durch dieses letzte Tor, wieder erblindet, wünscht er sich, er könnte mit Helens Augen die Welt wieder sehen. Aus solcher Finsternis heraus beginnt der Weg der Befreiung, der zum liebenden Mädchen hinführt, das er am Mittwoch, zwischen zwei erfolglosen Besuchen bei Gerteis, zufällig trifft, am Freitag schon erleichtert zu einer Wanderung abholt. Spontan strebt er nach ihrem Haus, ohne reflektierende Innenschau. Während seine Rache- und Hassgefühle ihm auf seinen früheren Wegen ins Bewusstsein treten, wirkt die Liebe zum Mädchen hier in seinem Unterbewusstsein und drückt sich unmittelbar aus in seinem Handeln. Heien dagegen handelt bewusst aus ihrer Liebe heraus und über-

lässt sich träumerisch ihrem Gefühl. Als aktiver Teil in diesem Verhältnis zieht sie den einsamen Mann, der ihr Mitleid erweckt, zu sich hin. Der Weg zum Mädchen führt diesen auch endgültig in die Sippe zurück; der Heimkehrer erkennt sich endlich als Glied in der Reihe der Meidenholz, zwischen dem kleinen Uli und seinem verstorbenen Vater. Die jungen grünen und die alten braunen Blätter der Zimmerlinde in seiner Mutter Stube, wo er den Kleinen zum letztenmal trifft und wo auch seines Vaters Photographie hängt, stehen symbolisch für die Glieder einer Familie vom gleichen Stamm (S. 189).

Tiefer und eindrücklicher als an der Sippe der Meidenholz wird das Generationenmotiv indessen an der einen Generation von Karl Meidenholzens Zürcher Klassenkameraden entwickelt. Nach und nach treten sie in des Heimkehrers Blickfeld, samt dem gesellschaftlichen Kreis, dem Ausschnitt städtischen Lebens, der sie umgibt: der heruntergekommene Marktfahrer Cerini zunächst, dann Dr. Kahn, den er seiner Sehstörung wegen aufsucht. Im Hause des Advokaten Gerteis treffen sich zu dessen vierzigstem Geburtstag der jüdische Arzt, der Automobilhändler Dankwart und der Terminhändler Zindler mit ihren Frauen. Vom abwesenden Meidenholz ist die Rede, und Kahn versucht zwischen diesem und den Anwesenden ohne Erfolg zu vermitteln; erst das Erlebnis der Botschaft von Zindlers plötzlichem Tod vermag am Samstag, dem Tag des Klassenabends, allen Hader zu tilgen. Statt des Verstorbenen erscheint der gleichsam neu zum Leben erwachte Meidenholz. Menschliches Dasein erweist sich den Feiernden als Ausgeliefertsein an überzeitliche Macht, doch auch als Angewiesensein auf den Nächsten. In der Verbindung mit seiner Generation vermag der Einzelne Halt zu gewinnen in der eilenden Zeit. Die alphabetische Namenfolge der ehemaligen Klassenliste, verbunden gesprochen wie eine Chiffre und leitmotivisch wiederkehrend im Roman, enthüllt ihren Sinn; sie ist, wie Kahn bemerkt, die schwankende Hängebrücke über dem reissenden Strom der Zeit. Ein anderer der Tafelrunde (ein ehemaliger Stotterer) fügt hinzu: "Es ist keiner etwas für sich allein", und dies klingt wie eine Antwort an die fragenden Schattenbilder, die der irrende Meidenholz an dunklen Stätten der vergangenen Tage in sich selbst entdeckt hat.

Der ausgestossene Einzelne, Meidenholz, vermag sich in der

schicksalsverbundenen Gemeinschaft wieder zu finden. Aus der bergenden Gemeinschaft ausgestossen aber wird jeder in gewissem Masse schon in der Kindheit, im Moment seiner Ich-Entdeckung nämlich, und diesen Vorgang schildert der Roman im kleinen Uli Meidenholz. Von den Eltern bestraft, auf die Hausterrasse ausgesperrt, brütet er vor sich hin und denkt plötzlich nichts mehr als: Ich, ich. . . Dann, nachdem er die Aufschrift einer Autogarage (Limmat-Garage) verkehrt gelesen hat, ruft und singt er diese unverstandene, magische Lautfolge (Egarag tammil) unaufhörlich vor sich hin. Es liegt nah, diese Chiffre als Inbegriff des vor ihm liegenden Lebens zu deuten, das er jetzt, im Moment der Ich-Entdeckung, verschlüsselt in sich trägt. Die Formel Egarag tammil steht als verstellte Einzelgeschichte dem verbundenen, leitmotivisch wiederkehrenden Namenszug der ganzen älteren Meidenholz-Generation gegenüber. Während Uli in die Einsamkeiten seines kleinen Lebens aufbricht, muss Karl Meidenholz bei seiner Heimkehr aus Uebersee in die Gemeinschaft zurückkehren. Er kreuzt auf seinem Heimweg durch die Hinterhöfe, als er Helens Gesicht erschaut, Uli, seinen "kleinen Bruder in der Zeit". Die beiden stehen an verschiedenen, doch je entscheidenden Stationen der Selbstfindung.

Das Generationenmotiv, das an Einzelentwicklungen zur Entfaltung kommt, bleibt schon in diesem Roman (ähnlich wie später in "Alles in Allem") verbunden mit dem umfassenderen Thema der Schweizer Stadt als tragendem Grund einzelner Gestalten. Wie schon aus der Formbetrachtung hervorgeht, sind diese, wo sie einzeln oder in Gruppen auftreten, in Erinnerung versunken oder im Dialog aufeinander bezogen, immer wieder in die Topographie der Stadt eingebettet. Der stille Bezirk des Lindenhofs, das Gewühl der Hauptstrassen, die idyllische "Hungerinsel" der Arbeitslosen und Landstreicher, der farbenfrohe Gemüsemarkt treten über ganze Kapitel hin ins Blickfeld, und in Dörfern am Stadtrand begegnen sich, in Szenen aus dem militärischen Wiederholungskurs, zürcherische Landschaft und schweizerisch-vaterländische Uebung. Zwei stramme deutsche Wanderburschen, die durch die Stadt ziehen, setzen sich zum nüchtern schweizerischen Biedersinn in vielsagenden Kontrast, denn urban und doch vertraulich-schweizerisch muten selbst die arrivierten Grossbürger in Gerteis' Gesellschaft an.

Manchen von diesen ehemaligen Schulkameraden ist ihre geheimnis-

volle Bindung an die Vaterstadt bewusst. So muss Meidenholz die Begegnung mit ihr suchen wie mit einer Persönlichkeit, wenn er, noch von Fremde umfungen, äussert: "Beide versteckten wir etwas voreinander, beide hatten wir ein Geheimnis. Ich gefiel ihr nicht" (S. 110). - Kahn, der jüdische Arzt, begreift seinen eigenen Werdegang als Arzt als fortschreitende Integration in den Lebensrhythmus der Stadt. Dienst am Patienten bedeutet ihm zugleich Dienst an ihrer Gemeinschaft. Der städtische Beamte Reimar endlich fühlt sich als das Gewissen dieser Stadt, ja als "die Stadt" selbst, wenn er seine verwaltungstechnischen Entscheide fällt. Seine Tätigkeit gewährt stellenweise auch Einblicke in öffentliche, politische Belange der Gemeinde, doch ansatzweise nur und nicht sehr glücklich in die Romanganzheit eingliedert.

Zum Bild der Stadt und ihrer Gesellschaft gehören, wie in Guggenheims späteren Romanen, natur- und lebensnahe Aussenseiter wie der pfiifige Vater Cerini, der arbeitslose Schreiner Köster. Sie bleiben in den "Sieben Tagen" am Rand des Geschehens, in der Mitte stehen die heraufgekommenen Bürger. Will man die tiefste Gehaltsschicht des Romans erfassen, das Welterleben, das seine Teile bindet und die Einheit der inneren Form stiftet, so darf man diese Gruppe nicht in absolutem Gegensatz zur Hauptfigur Meidenholz sehen. Wohl gleichen die Herren um Gerteis nicht mehr den vereinsamten Gestalten von "Entfesselung", wohl wurzeln sie fester in der Heimatstadt als der ankommende Meidenholz. Aber vor dem einigenden Klassenabend streift zuweilen der Hauch der Entfremdung, der Schatten des Todes, die Trauer des Nicht-Sich-Selber-Seins auch sie. Die junge Helen, Zindlers Frau Hanni und Dr. Kahn bleiben mit den naturnahen Randexistenzen die einzigen, die solche düstere Stimmung nicht heimsucht. Von den andern tut zunächst Gerteis - vor den Anklagen der Mutter Meidenholz - einen Blick in die "magische Doppelsinnigkeit" des Lebens, jene Doppelsinnigkeit, die ihm schon früher in einem Gewitter flüchtig bewusst geworden ist. Wenn er (S. 168) im Anblick der alten Frau nun denkt: "Wie lange geht das schon so, dass wir Arbeit tun in der Fremde, Frondienst fern von der Heimat? ... Wann hat er³² angefangen zu verzichten?"; so bedeutet Fremde hier das unwahre, geschäftige Leben, ein Leben in der Schuld, in das ihn sein Ehrgeiz hineingetrieben. Derselbe flüchtig aufklaffende Zwiespalt lebt in anderen arrivierten Bürgern. Ein Mann wie

Dankwart, der reiche Automobilhändler, kommt nur auf dem morgendlichen Waldspaziergang ganz zu sich selbst. Als er mit dem alten Cerini Ameiseneier sammelt, ahnt er, dies sei "der glücklichste Augenblick seines Lebens". Selbst seine Frau, eine eitle kinderlose Dame, fühlt am selben Morgen die innere Leere ihres Lebens. "Sie hat Durst, alles in ihr hat Durst." Gemeint ist der Durst nach einem wahren und erfüllten Dasein.

In ähnlich unzulänglichem, unerfülltem Provisorium steckt Jacqueline Lapassat, Meidenholzens einstige Geliebte und Gegenspielerin. Das Mädchen aus armen Verhältnissen, das Spionage getrieben hat, um aus der Not herauszukommen, erkennt sich nach langer Zeit, da ihr plötzlich Meidenholzens Besuch droht, als eine im Innersten seit Jahren gelähmte, in Furcht erstarrte Kreatur. Sie kehrt schliesslich auf das väterliche Gut in Freiburg zurück, für dessen Erwerb sie jahrelang gespart hat.

Am eindrücklichsten endlich stellen sich die Fesseln der bürgerlichen Existenz an dem Klassenkameraden Dr. Reimar dar, dem Departementschef für soziale Fürsorge. Ein selbstgerechter, ehrgeiziger Streber, hat er sein Leben wie seine offiziellen Verfügungen auf Vernunft und Ordnung gestellt. Er hat sich angewöhnt, immer fünf Minuten früher aufzustehen als alle andern. Am Freitag morgen (Kap. 1, S. 201) sitzt er über den Akten des alten Lebenskünstlers Cerini, den die Gemeinde versorgen will. Da liegt plötzlich eine Welt vor ihm, die ausserhalb der fünf Minuten ist, "wo es unregelmässig zugeht, mit auf und ab, mit Reichtum und Armut, mit Sicherheit und Wankendem ...". Von einer merkwürdigen Sehnsucht wird nun der Beamte gestreift; er begreift, "dass diese fünf Minuten ihn eingefangen haben und festgeklemmt in seinen Lebenslauf".

Bei aller Verwurzelung in der Stadt sind also die erfolgreichen Männer dieses Romans eingespannt in die Zweideutigkeit alles zivilisierten, in Normen und Rangordnungen erstarrten Lebens. Die Existenzproblematik, die mitunter an ihnen aufscheint, ist dieselbe wie die in der Hauptfigur und fliesst aus der Spannung zwischen dem falschen, beschränkten Leben in überspanntem Ehrgeiz und dem wahren Leben in der befreienden Kraft der Liebe. Während Meidenholz dank Helen aus tiefer Verzweiflung heraus in sein Hell gelangt, wird den Kameraden am Klassenabend wenigstens eine Stunde innerer Läuterung zuteil.

Die Aehnlichkeit der Existenzproblematik, die Finsternis, die mitunter die Gestalten streift, verbreitet nicht, wie man nun glauben könnte, Monotonie und Dusterkeit als Grundstimmung des Romans. Vor der einen Daseinsproblematik, die an der Hauptgestalt als Entwicklung dargestellt wird, im Kameradenkreis gleichsam zurückstrahlt, lebt und bewegt sich die heitere Vielfalt typisch geprägter Charaktere. Mit wenigen, leitmotivisch wiederkehrenden Zügen werden die Gestalten gekennzeichnet, Gerteis etwa mit seinem *Römerkopf*, Dankwart mit seinem "runden Winterthurer Schädel", Zindler als Skifahrgestalt. Und wenn nun die Hauptgestalt Meidenholz aus Nächten der Verzweiflung in die blaue Heiterkeit der Stadt hineinfinden muss, bleibt den andern, den Heimischen, deren Himmel stets näher als die lockende Finsternis. Die Zonen von Licht und Dunkel verweisen aber letztlich auf mythischen Gehalt, - Heimfinden heisst Wohnung finden in der Schöpfung.

Die religiösen Bezüge der Schöpfungsgeschichte werden schon im Eingangskapitel der "Sieben Tage" hergestellt. Ein Gotthardzug führt Meidenholz in einer Gewitternacht an den Vierwaldstättersee. Eines Unglücks wegen muss der Zugsverkehr bei Flüelen auf das Schiff umgeleitet werden, und das unheimliche Hupen der Schiffssirene in diesem Sturm erinnert nun Meidenholz flüchtig an die alttestamentliche Stimmung vor der Erschaffung der Erde, als der Geist über den Wassern schwebt. Damit taucht hinter der Urschweiz bereits die noch verfinsterte, doch gegenwärtige himmlische Urheimat auf. Meidenholzens Wege in Zürich bleiben, andeutungsweise nur, in symbolischem Bezug zu diesem mythischen Bilde: In der Nacht seiner Blindheit glaubt er an zwei Stellen noch den Ton der Schiffssirene flüchtig zu vernehmen. Das Erwachen zum Licht aber in der Erfahrung der Liebe führt ihn am siebenten Tag mit Helen in eine himmlisch reine Landschaft im Herzen der Stadt, am Lindenhof. - Seine wiederholte Heimkehr ins Haus der Mutter an verschiedenen Wochentagen steht schliesslich immer auch symbolisch für die Heimkehr in die göttlich heitere Schöpfung, die in ihm und um ihn aufbricht. - Dass auch die Ver-söhnung der Kameraden am Klassenabend bei aller Schlichtheit und schweizerischen Zurückhaltung an ein geweihtes Abendmahl erinnert, ist nicht zu übersehen: "... und wir schauten uns alle mild und verzeihend an, als wäre uns ein Trost von der Speise gekommen, die wir gemeinsam genossen

hatten" (S. 245).

In der religiösen Symbolik des Romans werden so die Daseinsbedingungen der Hauptgestalt und ihrer Kameraden erst zur Gänze umrissen. Sie gehen ihre irdischen Wege in einem Zwischenreich, in das die göttliche Gnade ebenso hineinscheint wie sporadisch die Düsternis verfehlten, missbrauchten Lebens.

IV.

Wie in "Entfesselung" treten auch in den "Sieben Tagen" erzählerisch spektakuläre Vorgänge zugunsten von lyrisch und psychologisch bestimmten Gehalten deutlich zurück. Menschen begegnen oder fliehen sich, unbewusst getrieben, in äussere und innere Landschaft getaucht. Die gestaltete Wirklichkeit reicht vom inneren Bezirk dunkler Erinnerung bis zu den äusseren Zonen heiterer Gegenwart und wirkt durchscheinend, abgestuft nach der Tiefe der Zeit hin. In solcher Darstellung liegt schon in diesem zweiten Roman Guggenheims Stärke. Da liegen die schöpferischen Möglichkeiten seiner Sprache.

Die Existenzproblematik bleibt in den "Sieben Tagen" vom Anfang zum Schluss erregend fühlbar, und doch breitet sich darüber die Vielfalt eines kleinen Welttheaters mit heiteren städtischen Bezirken und lebensvollen Gestalten. Von da her fügt sich zur Ganzheit, was sich in der Form infolge zweier verschiedener Erzählperspektiven zerteilt.

Der biblische Rahmen jedoch wirkt, auch wenn er bloss symbolisch bleibt, zu mächtig, - das meist idyllisch-stimmungsvolle Geschehen vermag ihn nicht gänzlich zu füllen. - Um die Hauptgestalt herum werden die symbolischen Hintergründe wie Sturm, Nacht, Blindheit, dunkle Gemache gelegentlich zu aufdringlich, zu sehr gehäuft.

Riedland

I.

Das Geschehen dieses dritten Romans spielt sich rund um das Tuggen-er Ried ab, zur Zeit der Erdölbohrungen in den zwanziger Jahren.³³ Mehr als das technische Problem haben Guggenheim Landschaft und Atmosphäre interessiert, wie aus "Sandkorn für Sandkorn" hervorgeht. Wieweit die Fabel erfunden ist, wieweit sie sich auf tatsächlich Vorgefallenes stützt, scheint schwer auszumachen; jedenfalls lässt sich nicht aus der Landschaft herauslösen, was als Gerüst die Handlung folgendermassen aufbaut:

Ueber vierzehn Tage hin erhellen grosse Brände, von unbekannter Hand gelegt, die stillen Nächte im Riedland. Den Posthalter Gusch von Tuggen hat man als Selbstmörder aus dem See gezogen; er kann der Urheber des Feuers nicht sein, denn er hat sich aus Geldverlegenheit umgebracht. Und doch hängen, wie sich zeigt, die umheimlichen Vorfälle miteinander zusammen. Dahinter stehn Racheakte zweier hasserfüllter Menschen, die sich gegenseitig herausfordern, ohne sich zu verraten. Der Riedwart Bieli ist der Brandstifter, und seine Feindin, die Lehrerswitwe Therese in Uznach, weiss es. Die Feuer sind Hassfeuer. Ihr gelten sie und dem Turm im Ried, wo sie, von einer Zürcher Firma unterstützt, seit Wochen nach Oel bohren lässt. Bielis einzigem Freund, Gusch eben, hat sie einen ausreichenden Geldzuschuss versagt und ihn damit nolens volens in den Tod getrieben.

Der Hass der beiden bestandenen Leute ist die bittere Frucht aus junger Leidenschaft. Bieli hat einst die stolze Therese geliebt. An einem Turnfest des Jahres 1912 haben sie sich gestritten und getrennt. Bieli ist in die Fremdenlegion geflohen, um zu vergessen, später ins Riedland zurückgekehrt. Therese hat mit ihm nur gespielt, - sie muss es zwanzig Jahre später aus dem Mund der Schwester des toten Gusch vernehmen. Diese bietet ihr schliesslich die Hand zur Versöhnung, doch die steife Therese kann sie nicht annehmen. Als sie vernimmt, dass die Bohrungen des Ingenieurs Rochat im Ried aussichtslos sind - kein Oel quillt in der Tiefe - , zündet sie ihr Haus an und findet in den Flammen den gesuchten Tod. Bieli gibt sich am gleichen Tag freiwillig als Brandstifter zu erkennen.

Die Liebe, welche den Alten in Hass umgeschlagen hat, erfüllt sich jedoch an der jungen Generation. Theresens Tochter Marie, die als Postgehilfin in Tuggen arbeitet, liebt Ingenieur Rochat. In den Tagen, da die Bohrungen eingestellt werden und sie selbst einige Klarheit über die Vergangenheit Bielis und ihrer Mutter gewinnt, kann sie als glückliche Braut das Riedland verlassen.

II.

"In dem Themenkreis steckt mehr als Technisches und Soziologisches", hatte Guggenheim in sein Tagebuch notiert, als er im Herbst 1935 von einer Autofahrt nach Tuggen und Schmerikon zurückkehrte. "Verlassenheit, Fragwürdigkeit, Angst, aber auch lockende Fremdheit"³⁴ hatten ihn umgeben, als er auf den schwankenden Riedgrund trat, in die Gegend, wo Gallus und Kolumban einst das Evangelium verkündeten. Damit ist einiges über Eindruck und Erlebnis gesagt, aber nicht genug. Im Oktober desselben Jahres macht er in Genf Bekanntschaft mit der Naturwissenschaftlerin Eva Welti und durch sie mit dem Werk Jean Henri Fabres. Die entscheidenden Impulse, die Guggenheim daraus empfängt, drängen ihn zur literarischen Neubestimmung, zu einem Streben nach naturnahem, von Reflexion unbelastetem Realismus. Das Tagebuch hält, noch vor dem Beginn am Werklein, die Haltung fest, in der er zu schreiben gedenkt: "Ich möchte in der Freude schreiben, in der Heiterkeit . . . ohne ein Wort, das nicht trifft. Exakt, gewissenhaft, ohne Pathos. Alles vergessen und verbrennen, was hinter mir liegt."³⁵

III.

Hat das verlassene Riedland also eine dunkle Saite in Guggenheim berührt, der südfranzösische "Harmas" Fabres eine helle, so fließen in der Folge der Stimmungsbilder des dritten Romans beiderlei Töne dem Erzähler behutsam ineinander. Die lyrisch gestimmte Schilderung des Geschehens greift in weite Landschaftsräume aus, zaubert Lichter und Schatten und wirft sie auf Menschen und Tierwelt. Gleich im Anfangssatz wird der lyrische Ton angeschlagen und bis ans Ende des Romans durchgehalten: "Im kaum handtiefen Uferwasser, über den muschelfarbigem Felsen des Grundes, stand ein junger halbmeterlanger Hecht bewegungslos in der Morgen-

sonne, so knapp unter der Wasserfläche, dass seine Rückenflosse ihre Haut schürfte. Der Widerhall der Axthiebe klang gedämpft über den See" (S. 5). Giesst sich hier Heiterkeit aus, so beschwören spätere Bilder, welche das Ried in Dämmer und Nebel hüllen, zuweilen das Gefühl der Angst und Verlassenheit.

Die lyrisch erwirkte Stimmungsdichte wird möglich in einer Romanform (Er-Erzählung), die den Raum weitgehend an die Stelle der Zeit setzt, also der beschreibenden, szenischen Darstellung den Vorrang vor dem erzählenden Bericht gibt, der über weite Zeltstrecken dahineilt. Das Oberflächengeschehen in "Riedland" beschlägt nur einige Hochsommertage im August und dann, nach einem Unterbruch, der nur in der veränderten Landschaft sichtbar wird, einige Herbsttage. Auf zwei Seiten nur öffnet sich die Sicht auf die eigentliche, lang vergangene Geschichte, das Turnfest von Eschenbach, das die jungen Leute getrennt hat. Das übrige Geschehen, weitgehend Reflex dieses vergangenen, vollzieht sich an der Tagesoberfläche, doch in der Tiefe des Raumes, wobei das epische Präteritum die Funktion der Vergangenheitsbezeichnung aufgibt.³⁶

Die Menschen in diesem Raum sind der Landschaft mehr verwachsen als den Mitmenschen. Sie gehen meist gesondert ihre Wege durch das einsame Land. Bieli legt einsam seine Brände, im kargen Gespräch nur mitunter mit Marie. Therese erscheint meist allein in ihrem Hause zu Uznach. Wer der Brandstifter ist, weiss der Leser schon nach den ersten Kapiteln, und das Interesse richtet sich dann darauf, ob und wie es die anderen Romanfiguren entdecken. Im übrigen geht die Spannung von den Vorgängen um den Bohrturm aus, einer falschen Vermutung, dass Oel heraufkomme, dem Besuch von Fachleuten aus Zürich, einem Bohrerbruch endlich. An einer Stelle bloss werden Bieli und Therese ganz nah aneinander herangeführt, nämlich in der zufälligen wortlosen Begegnung auf der gedeckten Holzbrücke über die Aa. Diese Stelle wird bedeutsam für den metaphysischen Gehalt des Romans, indem ein Brückenspruch Therese an den Uebergang von der Zeit in die Ewigkeit erinnert. Nach Bieli geht auch erstmals die Anklägerin, Adeline Günsch, auf der Brücke an Therese vorbei.

Das Paar Rochat und Marie, dessen Liebesszenen einen gesondert laufenden, zweiten Handlungsstrang ergeben, kreuzt an einer einzigen

Stelle nachts den Weg der verfeindeten Alten, die, beide unsichtbar, sich Schmähworte zurufen. Das Mädchen erkennt dabei die Stimme seiner Mutter und beginnt zu ahnen, wer der Urheber der nächtlichen Feuer ist.

Zwischen den beiden wichtigsten Handlungsziügen der Verfeindeten und der Liebenden öffnet sich hin und wieder die Szene breit auf das Treiben des gruppierten Landvolkes, so an der Feier des ersten Augusts und in wiederholten Wirtshausszenen, wo etwa die Männer vom Löschwerk heimkommen oder verwilderte Walzbrüder auf Uznaberg sich treffen. An diesen Stellen wird im Volkston erzählt, über den Brandstifter gemutmasst, aus Bielis Vergangenheit berichtet. Wie die "Sieben Tage" strebt der dritte Roman also schon in seinem Aufbau über die Darstellung der Einzeischick-sale hinaus und will an ihnen auch die Gemeinde, die Gesamtheit von Land und Leuten als Hintergrund erstehen lassen. Züge des psychologischen Romans verbinden sich mit solchen des Heimatromans. Die heimatlichen Landschaftsbilder stellen aber auch Bezüge her zu menschlich-seelischem Innenraum, die es, zunächst von der Form her, noch sichtbar zu machen gilt:

Auf drei Schauplätzen begibt sich im wesentlichen die Handlung des Romans, nämlich im Bereich von See und Ried mit Fischern und Landleuten, in Theresens Haus und dessen Umgebung und in den Gefilden des Bohrturms, bei Rochat und seinen Gehilfen. Ebenso sehr wie die Breite des landschaftlichen Prospekts wird immer wieder seine vertikale Gliederung von der Beschreibung erfasst. Das gemeinsame Strukturmerkmal der Räume ist ihre Tiefendimension, und diese stellt sie in symbolischen Bezug zu allem Lebendigen. Der grosse Hecht, gleich am Anfang, ritzt bloss mit der Flosse die Oberfläche des Wassers. Der Fischer Helbling in seinem Kahn ist "mit den Geheimnissen der Tiefe" verbunden, sein schmales Gesicht nur glänzt an der Oberfläche, im Licht. Aus der Tiefe des Riedes sieht Marie, die einsame Heimkehrerin (Kap. III), Bieli auf sich zustreben. Vollends der Bohrturm reicht in die harten Gesteinsschichten des Grundes, und Ingenieur Rochat ist der Wächter über den Geheimnissen seiner Tiefe, da er (S. 37) heraufgenommenes Gestein auf Oelspuren hin prüft. Dann stellt er sich einen Augenblick vor die Baracke, schaut in die Landschaft und zu ihrem Himmel empor und sagt zu sich selbst: "Das alles sind wir" (S. 40). Und dies will heissen, wir Menschen reichen vom Unterständigen,

Dunklen, bis hinauf in die himmlische Ordnung.

Nicht durchwegs, doch an bedeutsamen Stellen steht so immer wieder der Aussenraum symbolisch für menschlich-individuellen und auch kollektiven Innenraum. Manchmal verschwimmen, in impressionistischer Manier, geradezu die Grenzen zwischen Aussen und Innen. Bieli, der sich vom Holzhacken ausruht, hört in der Erde das dumpfe Geräusch der entfernten Bohrmaschine und weiss schliesslich nicht, ob es aus ihm selbst kommt, "dieses Flüstern der Erde" (S. 7). Der Wechsel von Tag, Dämmerung und Nacht vertieft noch das Spiel mit den Impressionen und fügt Symbolwerte von Hell und Dunkel hinzu. Nacht und Dunkel bedeuten, auf den Menschen bezogen, meist Zonen des Unbewussten, aber sie lassen sich nicht generell ausdeuten. Für Marie zum Beispiel ist die "Menschennacht" (S. 142) bergendes, unendliches, irrationales Glück, für Therese ein Bereich des Unheils, aus dem sie mit gestrafften Zügen, einer bösen Fee gleich hervortritt. Von Bieli wiederum heisst es, er stehe "töricht in der Nacht", offenbar wie in eigener Verblendung (S. 32).

Wo Nacht und Erdinneres der Landschaft zeichenhaft stehn für unbewusste Zonen im Menschen mit ihren dunklen Kräften, stehn sie ebenso symbolisch für deren verdrängte, dunkle Erlebnisse. Anders als in "Entfesselung" versagt sich der Erzähler des "Riedlands" den Einblick in die Hauptgestalten, Marie ausgenommen. Vom Denken und Erinnern Theresens vernimmt der Leser wenig, von demjenigen Bielis gar nichts. Adeline Gusch ist es, welche als Anklägerin die früheren Geschichten aufrollt, jene vergangenen Konflikte, die ja auch der Fischer und der Schiffer stumm in sich herumtragen. Spuren des Vergangenen werden nur flüchtig im Licht des Tages sichtbar, in Gesicht und Gestalt der übrigen Figuren. So entdeckt Marie an dem im Freien schlafenden Bieli ein zweites, jüngeres Gesicht. Die fromme Schwester Pia in ihrer tief schattenden Haube, Adeline Gusch in Hut mit Schleier zeigen ihrerseits nur selten ihr wahres Gesicht. - Auch die dunkle Geschichte der Riedland-Bewohnerschaft als Ganzheit liegt in Spuren und Schichten gleichsam gespeichert im Raum: Die riesigen Streustöcke im Ried erinnern den Erzähler (S. 132) an dunkle Male frühen Heidentums. Um das Ried herum aber legt sich, später erstanden, ein loser Kranz von Kirchen und Kapellen. Kräfte aus christlicher und vorchristlicher Zeit prägen Landschaft und Gestalten, unter denen vor allem Marie

dem Leser ihr Inneres öffnet und Entwicklung erkennen lässt.

IV.

Im psychologischen Bereich enthüllen Fabel und Form als greifbarstes, das Geschehen von innen heraus treibendes Motiv Hader und Racheakte ver-
schmähter Liebe auf seiten Bielis, beleidigten Stolzes auf seiten Theresens. Beidseitige Hassliebe hat die Kritik zutreffend das Gefühl genannt, welches hinter der psychologischen Situation steht, in beiden Gestalten die innere Spaltung begründet und in aller Verfolgung immer auch die freilich miss-
lingende Begegnung sucht. Der untergründige Hass herrscht in beiden über die Kräfte der Vergebung. Was in der Form schon als Tiefendimension und Symbolwertigkeit des Raumes ausgedrückt ist, manifestiert sich im Gehalt als Kampf zwischen dunklen unbewussten Kräften und entgegenwir-
kendem Bewusstsein. Während dieser Kampf bei Therese zuweilen in Ge-
bärde und Gestammel sichtbar wird - sie versucht mehrmals zu beten und spricht als erste Adeline Gusch an, ohne freilich Antwort zu bekommen - , ist Dionys Bieli³⁷ der dämonisch Getriebene, der auch gegen Schluss vor dem stillgelegten Bohrerwerk nicht zur Besinnung kommt und koboldisch in den Nebel hineinlacht, als er plötzlich das verfolgte Ziel hinter sich erblickt. -

Beide Gestalten machen keine eigentliche Entwicklung durch, da sich bessere Einsicht in ihnen nicht endgültig durchsetzt. Zu Beginn des Romans schon sind die ursprünglich starken, gesunden Gefühle in beiden pervertiert, nämlich in Verbrechertum beim Mann, in Macht- und Besitzgier bei der Frau. Die Laune der Natur ist es, die schliesslich den Kampf beendet, indem sie Therese und ihren Hintermännern das gesuchte Oel versagt.

Gerade in ihrem Starrsinn, ihrer Unfähigkeit zur Wandlung nehmen beide Figuren zuweilen unheimliche, märchenhaft-typische Züge an. "Tö-
richt" gehn und stehn sie in der Nacht, eine Hexe fast die herrische Wit-
frau, ein rätselhafter Waldgeist Dionysius Bieli. Das Märchenhafte liegt übrigens schon zu Beginn des Romans über den erstarrten Zügen des Selbstmörders Gusch, der mit rosenkranzverbundenen Händen im seichten Seegrund liegt; es streift den Fischer, der ihn holt, und es weht hinein bis in das fahrende Gelichter, das im Wirtshaus zum Wigotti auf Uznaberg aus

Bielis Vergangenheit erzählt.

Dem Motiv der perversierten, in Rachsucht verkehrten Liebe zwischen Bieli und Therese steht in Marie und Rochat die Gestaltung junger, noch wachsender Liebe gegenüber. Die beiden jungen Leute sind schon miteinander bekannt zu Beginn des Buches; aber das Verhältnis bleibt auch hier - gemäss der Form des Romans - weitgehend ein Sich-Suchen auf getrennten Wegen, ein inneres Tasten der Gefühle in kurzen Liebeszenen im Freien. Der Drang nach Freiheit bleibt im Ingenieur, einem gewandten Segelflieger, wach, - auf einer kurzen Landung setzt er sich etwa zu Marie ins Gras (S. 47) und bleibt im übrigen von seiner aufreibenden Arbeit im Bohrwerk erfüllt. In einer letzten Begegnung auf nebelbedecktem Feld, als schon das Bohrwerk stillliegt, findet er das entscheidende Wort nicht und Marie wendet sich von ihm ab. Da erst wird dem Zögernden, im Nebel Verlassenen seine Liebe ganz bewusst. Bestürzt, mit der Alarmsirene des Bohrturms leitet er das Mädchen zu sich zurück und spricht - der Nebel hat sich gelichtet - von der gemeinsamen Heimfahrt nach Genf. Die Szene spielt sich, ohne dass die Einzelnen voneinander wissen, am gleichen grau verhüllten Tag ab wie Bielis einsame Erkenntnis des stillgelegten Turmes, wie Theresens Selbstmord in ihrem Hause. Es ist, als trüge und bestimmte die gleiche mächtige, doch verhängte Landschaft an verschiedenen Orten Glück und Weh ihrer Menschen.

Während Rochat die Kraft seiner Gefühle erst am Schluss bewusst wird, zeichnet sich in Marie der Entwicklungsweg eines jungen Mädchens ab, der durch das bewusste Erlebnis der Liebe hindurch zur Einordnung in die Kette der Generationen hinführt. Solche Entwicklung formuliert sich in dem weiblichen Wesen freilich nicht zu Gedanken und scharfen Erkenntnissen aus; den impressionistischen Stilzügen des Romans gemäss wird es bloss von flüchtigen Eindrücken berührt, Ahnungen von Sinnzusammenhängen, die den Menschen binden in der Welt und innerhalb der gegliederten Gemeinschaft. Das Mädchen steht, als Schlüsselfigur gleichsam, mit allen wichtigen Gestalten - Therese, Bieli, Rochat, Schwester Pia - in Verbindung; nur als Andeutung, Vermutung erreicht es die Kunde von der dramatischen Vergangenheit dieser Gestalten. In dem Masse aber, wie ihm Bielis Verbrechen und seine frühere Beziehung zu seiner Mutter zur Gewissheit wird, fühlt es sich selbst als Glied in der Reihe der Ahnen. Dieses

Sich-Einfühlen in die Zusammenhänge von Schuld und menschlichem Dasein in der Gemeinschaft wächst zugleich von innen heraus: das Mädchen fühlt sich Mutter werden, während es Rochats Liebe noch nicht ganz gewiss ist.

Schon vor dem Wissen um ihre Mutterschaft wird jedoch Marie durch alles individuelle Erleben hindurch von ungewusstem, doch in ihr Einlass suchendem Erleben der Elterngeneration bedrängt, und es ist dieses Tief-Erinnern, was im Roman eine feinsinnige Darstellung findet. Allein durch das nächtliche Ried wandernd (S. 27/28), wird das Mädchen von erlebtem Liebesglück noch erfüllt. Sie wird von dem Schauer berührt, "dem jeder junge Mensch einmal auf seinem Weg begegnet" und "wo er die Grösse des Geschenks empfindet, dass er lieben darf und die Welt verstehn" (S. 31). Verstehn bedeutet hier, im Zauber der Mondnacht: allein sein, alleinig sein mit der Welt, ungeteilt fühlen aus der Kraft des liebenden Herzens. Aber dies ungetrübte Alleins-Sein mit Erde und Sternraum ruft noch tieferem, unpersönlichem Erinnern, in dem es sich selbst wieder zu begrenzen droht, denn es heisst auch: Wie sie so stand mitten auf der Strasse, den lautlosen Atem des nächtlichen Landes um sich, im unhörbaren Regen der Sterne, begann ihr die Kehle weh zu tun, wie von einem Lied, das sie nicht singen konnte. Sie hatte das Gefühl, als begehre eine Erinnerung in ihr Einlass." - Tiefere, ähnliche Kunde aus dunkler Vorgeschichte streift sie dann während der nächtlichen Seefahrt mit Rochat am ersten August, im Anblick nämlich des riesigen Feuers, das Biel - sie hat ihn am selben Nachmittag neben dem Holzstoss liegen sehen - im Walde des Buchbergs hergerichtet hat. "Während sie zu dem Feuer hinaufschaute, sah sie ihn wieder vor sich, wie sie ihn im Schläfe belauscht hatte, als ein fremdes Gesicht durch seine Haut hindurchschimmerte, und wieder fühlte sie, dass neben der Süsse der Gegenwart noch etwas anderes in ihr seinen Raum hatte. Es schimmerte glühend und unfassbar durch ihre Seele hinauf, wie dieser rote Komet aus den schwarzen Gründen des Wassers" (S. 101). - Später, als Marie schon um ihre Mutterschaft weiss, ist ein drittes Mal von diesem Erinnern aus unbewusster Frühzeit die Rede. Sie schreibt Notizen in ihr Botanikheft, in reine Anschauung vertieft. Jenes Sprüchlein: "Lieben und die Welt verstehn" schwingt noch in diese Stunde hinein, "wie eine Begleitmelodie". Aber "seit Wochen, genau seit jenem ersten August, wehte etwas anderes hinein, gleichsam als hätte sie auf ihrem Weg das stille Tai

ihres Mädchendaseins verlassen, einen ersten Hügel erstiegen und spüre nun auf einmal den Wind des grossen Lebens über sich. Ihr war nun, als wäre sie immer neben unsichtbaren Gestalten gewandelt, die sie im Gehen lautlos gestreift hatten" (S. 128). - In solch schmerzlichem Fühlen tritt das Mädchen offenbar allmählich aus dem Zustand der Allgeborgenheit, des Alleins-Seins mit der Welt heraus und erwacht erst ganz zu sich selber. Der Vorgang der Individuation, der sich hier andeutet, bedeutet Trennung, Einsicht in eigene Begrenzung, in zeitliche Ordnung, welche die Generationen verbindet und von jeder einzelnen das ihre fordert.

In solcher Einsicht in die Verstrickungen ihres Daseins in Schuld und Zeit kommt die liebende Marie heil zu sich selbst, während die Elterngeneration, die sich nicht in der Liebe verwirklicht hat, im Unheil untergeht. Das Motiv der Selbstverwirklichung erscheint in gegensätzlicher Behandlung. Den impressionistischen Formzügen des Romans entsprechend, vollzieht sich die Lebenserfüllung jedoch nicht aus der Kraft der Vernunft und des freien Willens wie im klassischen Entwicklungsroman. Die Kräfte der Tiefe, symbolisch als Rauntiefe gestaltet und als Impressionen an der Oberfläche erfasst, lenken stärker als bewusstes Wollen das Geschick der Menschen. Dass sie das Leben weniger leiten als erleiden, bleibt charakteristisch für die impressionistische Darstellung und bezeichnet den Umbruch, den die Tiefenpsychologie in den Roman hineingetragen hat.

Das Mass ihrer Selbstverwirklichung bestimmt im weiteren die Beziehungen dieser Menschen zu Land und Leuten, zur Schicksalsgemeinschaft, die auf dem gemeinsamen Heimatgrund erwächst. In den Szenen des ersten August, der heimkehrenden Löschmannschaft, der erntenden Bauern lässt der Erzähler, wie erwähnt, die Gemeinschaft in ihren Bindungen umrissweise erstehen. Aber die Hauptfiguren sind, ausser Marie und Rochat, Versprengte, Vereinzelte einer zerspaltenen Generation. Adeline Güschs Anklage erinnert an das Eschenbacher Fest, das die Glieder des damals jungen Geschlechts zerstreut hat. Sie selbst ist nach Frankreich gezogen, ihre Freundin, Klara Wiprächtiger, ist die fromme Schwester geworden. Bieli hat sich in die Legion geflüchtet, und er legt, von dort zurückgekehrt, seine einsamen Feuer. Es sind nicht bloss Hassfeuer, sondern Feuer des Heimwehs, wie die Männer im Wirtshaus feststellen.

Der Waldarbeiter ist nicht, wie Karl Meidenholz im zweiten Roman, ein zur Versöhnung Bestimmter, wohl aber ein Heimgekehrter, der nie mehr ganz heimfindet. Aber auch um manche älteren Männer seiner Generation: um den Fischer Heibling und den Fährmann StiIII hat sich eine Aura der Einsamkeit gebreitet, ein Widerschein jener Torheit, die das zentrale Paar kennzeichnet. So wird denn, die Motive der verkehrten Leidenschaft, der gescheiterten oder geglückten Selbstwerdung übergreifend, die Stellung des Einzelnen in der heimatlichen Gemeinde zur breiteren, freilich im Hintergrund bleibenden Thematik. Verletzte, vom Leben Gezeichnete, erscheinen die Versprengten der älteren Generation mehr in der Natur geborgen als in tragender Gemeinschaft aufgehoben; doch gänzlich glückliche Naturkinder, reine Toren sind sie nicht und können es als Gezeichnete nicht sein.

Am fremdesten, der Natur wie der natürlichen Gemeinschaft entfremdet, erscheint die unheimliche Therese. Sie hat sich der Macht der Technik und des Geldes verschrieben, um ihre Gestalt baut sich denn auch, in Ansätzen wenigstens, der Bereich von Rechnung, Mechanik und Geschäft und schafft einen Gegensatz zur wilden Natur des Rieds. Verlangt man vom Roman, dass er Zeitproblematik behandle im Gegensatz zur Novelle, die Stellung der Menschen im Verhältnis zur Epoche artikuliere, so gilt es diesen Gegensatz deutlich zu sehen. So hat die Zeitungskritik denn auch das Motiv des Heimatschutzes besonders beachtet und im "Riedland" ein Denkmal unberührter Landschaft gesehen.³⁸ Andererseits hat Guggenheim selbst festgestellt, in dem Themenkreis des Riedlands stecke "mehr als Soziologisches und Technisches". Was den Erzähler am tiefsten bewegt, ist das Verhältnis der Bewohner zu dieser Urnatur, die daseinsproblematische Spannung zwischen Naturverbundenheit und einer Entfremdung, die bis in die Wurzeln der Existenz hinabreicht. Hinter dem Kontrast zwischen Natur und Technik steht, auf seiten der Gestalten, derjenige zwischen aktivem und beschaulichem Dasein; Therese ist in falsche Aktivität verstrickt, die mehr beschauliche Gruppe um Bieli bleibt der Natur nah und deren Wächter. Beide Daseinswesen verbindet Rochat als idealistischer Homo faber, dem die Technik Mittel zur Befreiung der Menschen ist. Sein Segelfliegen ist Ausdruck dieser Sehnsucht nach Freiheit.

In den "Sieben Tagen", dem zweiten Roman Guggenheims, stehen

arme, naturverbundene Gestalten als blosse Nebenfiguren den gesicherten, aber unfreien Existenzen des städtischen Bürgertums gegenüber. Im "Riedland" tritt die Gruppe der in Armut lebenden, bedürfnislosen und naturnahen Gestalten um Bieli, die Gesellschaft der Fischer, Schiffer, Waldarbeiter nun ganz in den Vordergrund. Auch ein Vagabund wie Backpfliff, ein Jugendfreund Bielis, gehört in diesen Kreis, obwohl er mit der Intrige nur ganz lose in Beziehung steht. Das Motiv der Armut, die Naturnähe und Ungebundenheit schenkt, bildet auch den inneren Berührungspunkt zwischen "Riedland" und den "Souvenirs entomologiques" von Fabre, die Guggenheim, selbst in der Armut lebend, zur Zeit der Niederschrift liest. Die Inschrift an einem Waldbrünnlein des Riedlands heisst: "Amavi terram quomodo amanda est; in paupertate" (S. 166). Im Lebensbericht "Sandkorn für Sandkorn" bemerkt Guggenheim (S. 209), dass der Spruch für Fabre, für einige Gestalten im Riedland und auch für ihn selbst Geltung habe. Er bildet einen Schlüssel zum Verständnis des Romans, sowohl für dessen Form wie für dessen Gehalt. Die Intrige, in Guggenheims frühen Romanen oft etwas gestellt wirkend, tritt in ihrer Bedeutung ganz zurück hinter der Darstellung urwüchsiger, in Bescheidenheit lebender Menschen auf dem Boden unverfälschter Natur.

Ganz naturgleich, naturselig können diese Menschen freilich nicht werden, weil sie als sterbliche Wesen in der Schuld stehn. Auch darauf deutet der erwähnte Brunnensockel hin, denn unter seiner Inschrift sind Fische und Schmetterling eingegraben, die Zeichen christlicher Liebe und Auferstehung. Die Riedlandleute stehn, wie Therese auf der Brücke über die Aa, zwischen Zeit und Ewigkeit. Ihr Bewusstsein ist immer auch: Schuld - Bewusstsein. Therese kämpft mit diesem Schuldbewusstsein, Bieli verdrängt es bis zum Schluss, wo er sich stellt. Auch die scheinbar Unschuldigen werden vom Gedanken an die Schuld gestreift. Während einer Messe in Kaltbrunn (Kap. XXII) ertappt sich Marie bei "heidnischen" Gedanken, Rochat denkt an sein flüchtiges, in Zerstreuung vertanes Leben. Er beneidet an anderer Stelle die Tiere, die tapfer und schuldlos sterben. Die Szene mit dem vertetzten Pferd, das (S. 131) im Ried vor dem lebenden Paar erschossen wird, bezieht von daher ihren Sinn, ihren Bezug auf die Romanganzheit. Diese Ganzheit reicht also vom unterirdischen Gestein über Pflanzen und Tierwelt der Landschaft bis zum geistbegabten Menschen

und schliesst in sich den durchgehenden Gegensatz zwischen bewusstlosem und unbewusstem Leben einerseits und schuldbewusster Menschenexistenz andererseits, die in Ihrem Sinn bis in die himmlische Ordnung hineinreicht.

Schuldbewusstsein bleibt im Menschen auf Zeitbewusstsein ausgerichtet. Eine Darstellung, welche weitgehend die Zeit in der Tiefe des Raumes aufhebt, muss sie doch mahrend wieder in Erinnerung rufen, soweit die Menschen schuldbewusst leben. Als schuldigen, heimatgebundenen und doch heimatfremden Geschöpfen schlagen den Riedleuten in diesen zeitlosen, oft nebel- und dämmerumhüllten Räumen immer wieder die Uhren von Kirchen und Kapellen. Die Glockenschläge legen, wie es dann wiederholt heisst, "ein Mass in die Zeit". In der Landschaft selbst ist die vergangene Zeit gegenwärtig in den Spuren von Heidentum und Christentum. Hinter allem Vergehenden und Wandelbaren ersteht aber in Andeutungen eine typische biblische Urlandschaft, indem etwa der Fischer Helbling dem Apostel Petrus gleicht, der Mürtchenstock (ein Berg) in seiner Form an die Moses-tafeln mahnt; biblische Urmotive klingen aus der Tiefe an, verwandelt freilich, mit dem heimgewehrten Bieli, mit dem hybriden Turm, der drohend in die Landschaft ragt. In gescheiterter oder geglückter Entwicklung, im Dasein dieser Landleute wird letztlich ihre Ursituation, ihr Dahingehen in der Schuld sichtbar. Durch alle Individualpsychologie hindurch schimmern entrückt, verstellt, gebrochen in den flimmernden Riedlandräumen Urbilder menschlichen Seins.

Trotz dem biblisch-christlichen Rahmen der Landschaft und dem durchgängigen Gegensatz zwischen reiner Natur und leidend-bewusstem Menschentum erscheinen die "lörichten" Gestalten von Biel's Generation (die fromme Schwester ausgenommen) mehr als Einsame, Naturverhaftete denn als im Glauben Geborgene. Das Unheimliche, Gefahrvolle der Riedlandschaft droht auch in ihnen selbst. - Das Gefühl der Gefährdung spiegelt sich auch in manchen Zügen der Sprache, wo der Vergleich mehrmals für Häuser im Sturm oder Nebel das Bild von der schwankenden Arche auf der Flut heranzieht.

V.

Zusammenfassend stellen wir fest, dass Guggenheim, von Fabres

heiteren Tönen angerührt, das Riedland in lyrisch bewegter, gehobener Sprache erhellt hat, wobei denn doch ein dunkler Grund, als Nacht und Schatten der Landschaft, als Dunkles im Menschen bestehn bleibt. *Naturschau und Menschenschilderung bleiben bei aller Treue und Exaktheit sentimentalisch in dem Sinn, dass sie als Gesamtkomposition den Gegensatz des fehlbaren und zeitverhafteten Menschen zur reinen Natur dichterisch darstellen.*³⁹

Atmosphäre und Gliederung der Landschaft sind glücklich getroffen. Ueber Bieli, Therese und manche der Landleute breitet sich ein märchenhafter Schimmer, in dem die Umrissse von Mensch und Natur zuweilen ineinander verschweben. Bei aller modern gezeichneten Entwicklung bewahrt auch Marie anmutige, märchenhafte Züge. Wie in den "Sieben Tagen" wird freilich im "Riedland" die Symbolik manchmal etwas zu aufdringlich, im besonderen um Theresens Gestalt.

Wilder Urlaub

I.

An einem Herbstabend mietet Mitrailleur Hermelinger bei Familie Ruttishuser am Seilergraben in Zürich ein Zimmer, um sich bis zur Abfahrt des nächsten Zuges zu verstecken. Er ist auf der Flucht; am gleichen Abend hat er bei Windhausen ob Dietikon, wo seine Einheit im zweiten Weltkrieg Dienst tut, den unbeliebten Wachtmeister Epper am Wegrand angefallen und, wie er glaubt, erwürgt liegen lassen. Niemand weiss es, doch Hermelingers Gesicht trägt Spuren des Zweikampfs.

Im Hause Ruttishuser steigt der Soldat unbemerkt ins Dachzimmer eines abwesenden Studenten. Er ist eben im Begriff, dessen Kleider zu entwenden, als mit vorgehaltener Pistole, in der Uniform eines Leutnants, der Zimmermieter selbst eintritt. Ueberrascht, unsicher geworden erzählt Hermelinger auf dessen Fragen hin seine Mordgeschichte. Anstatt die Polizei zu alarmieren, redet ihm der Offizier ins Gewissen. Hermelinger, der sich wieder überlegen fühlt, ergreift die Offizierspistole und schießt knapp über den Scheitel des Leutnants hinweg. Dieser beginnt, aufs tiefste erschreckt, seine eigenen privaten Schwierigkeiten zu erzählen, als der Hilfsdienstsoldat Ruttishuser, der Sohn der Zimmervermieterin und Vater eines kleinen Mädchens, nach Hermelinger ruft. Er muss den Arzt holen für das todkranke dreijährige Töchterchen, Lorli. Unterwegs denkt er an Flucht, geleitet aber dann doch den Doktor ins Haus. Das Kind stirbt.

Hermelinger, der die Abendzüge verpasst hat, sucht nun eine Kneipe im Niederdorf auf. Er gewinnt die Gunst der Kellnerin und begleitet sie in ihr Zimmer, um ein neues Versteck zu finden bis zur Abfahrt des Frühzuges Richtung Genf. Nach Frankreich, in die Fremdenlegion will er fliehn. Im Gespräch mit der Frau redet er aber so laut von Mordtaten, dass diese vor Entsetzen aufschreit und die Hausbewohner weckt. Der Soldat rettet sich mit einem Sprung zum Fenster hinaus und stürmt ratlos zurück - ins Haus am Seilergraben. Mit HD Ruttishuser hält er Zwiesprache und Totenwacht. Dann steigt er nochmals in die Mansarde.

Der Leutnant hat inzwischen an Eltern und Braut geschrieben, um

sein ungeordnetes Privatleben ins reine zu bringen. Gefasst tritt er dem Mitrailleur entgegen. Auch er, mahnt er ihn, solle seine Sache selbst ins reine bringen. Hermelinger begreift allmählich - er soll zur Truppe zurückkehren. Er nimmt den Frühzug, fährt aber nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, nach Genf und über die Grenze. In Dietikon steigt er aus und kehrt zu seiner Einheit zurück. Er findet den vermeintlich erwürgten Wachtmeister nur leicht verletzt und ist bereit, die Folgen seines unbesonnenen Tuns zu tragen.

II.

Anfangs August 1918 wird Guggenheim von Dienstkameraden eingeladen, an einer Besprechung zur Gründung eines schweizerischen Soldatenbundes teilzunehmen. Mit zwei anderen Dienstkameraden findet er sich dazu in der Wohnung eines Werkmeisters Oeschger ein.⁴⁰ Dieser leitet das Gespräch sogleich aus dem politischen Zusammenhang in die privat-menschliche Not hinein: "... kaum sassen wir um den Tisch, begann er von der Erleuchtung zu erzählen, die ihm beim Tode seines dreijährigen Kindes, dem Amell, zuteil geworden war. Es sei dahingegangen, aber er spüre, es sei trotzdem fortwährend da."

Der Schmerz des Vaters um das verlorene Kind, seine Ueberzeugung, dass es da sei, kehrt in HD Ruttishuser wieder. Sollte also die Erinnerung an diese Zusammenkunft von 1918 die viel spätere Entstehung des "Wilden Urlaubs" angeregt oder doch gefördert haben? Dies bleibt eine Vermutung, da Guggenheim selbst keinen solchen Zusammenhang erwähnt. Ausser dem trauernden Vater ergeben sich keine Parallelen zwischen seinem Besuch bei Oeschger und dem Geschehen in der Novelle, obschon hier wie dort religiöse und patriotische Inhalte im Spiele sind.

III.

Hermelinger berichtet seine Erlebnisse selbst, in Form der Ich-Erzählung also, und öffnet dem Leser eine begrenzte Perspektive. Der Ausreisser weiss nicht, was während seiner Flucht auf dem militärischen Schauplatz vorgeht. Jeden Augenblick kann er erkannt, verraten werden. Aus dieser Situation fliesst die äussere Spannung in das Geschehen.

Ohne Unterbrechung ergibt sich ein einziger Handlungsstrang. Das Welttheater, wie es etwa die "Sieben Tage" in verschiedenen Handlungszügen gestalten, fällt dahin, und die symbolischen Züge sind stark reduziert. Man möchte das Werklein lieber eine Novelle als einen Roman nennen. ⁴¹

Das Geschehen drängt sich zusammen auf die Spanne einer Nacht. Bei langsamem Lesen decken sich ungefähr erzählte Zeit und Erzählzeit. Als ausführlicher erzählender Bericht wird die Mordgeschichte in die Darstellung der nächtlichen Begebenheiten im Dachzimmer hereingezogen. Weil ein einfacher, wirklichkeitsnaher Mann erzählt - Hermelinger ist Vorarbeiter in einer mechanischen Werkstätte - bleibt die Sprache sachlich knapp, genau, ohne poetische Verklärung. In Wortwahl und Satzbau ist sie stärker als in den vorangehenden Büchern von der Mundart gefärbt.

Als Darstellungsmittel tritt neben den erzählenden Bericht vor allem der dramatisch gespannte Dialog. Hermelinger steht nacheinander mit verschiedenen Partnern im Gespräch, aber auch dauernd in einer inneren Auseinandersetzung mit sich selbst. Sein besseres Ich siegt in diesen Gesprächen erst gegen Ende der Erzählung hin. Vorher erscheint er, ähnlich wie Bieli im "Riedland", als verstockter, in der Nacht irrender Tor. Gerade der Vergleich mit Bieli macht aber auch entscheidende Unterschiede deutlich. Die innere Problematik des Waldarbeiters wird, wie wir zu zeigen versuchten, nur in der Natursymbolik und im Bericht einer anderen Person fassbar. Er selbst geht rätselhaft verschlossen durch den lyrisch gestalteten Raum und nimmt heimlich - unheimliche, märchenhafte Züge an. Ganz anders Hermelinger: dieser führt ein zwanghaftes, doch pffiffiges, widerspruchsvolles Rechtfertigungsgespräch gegen sein Gewissen, und daraus fließt der Ton einer ihm meist unbewussten Ironie. Der bissige Humor dieses Schweizer Soldaten, die Wahrheit seiner inneren Entwicklung, die realistisch genaue Schilderung der Umgebung, in der er sich bewegt, sind ebenso positive Züge dieses vierten Buches wie die dramatische Selbstverwirklichung des Offiziers, die überzeugende Gottergebenheit des geprüften Vaters. Andererseits sind gewisse Nachlässigkeiten im Gebrauch der Sprache nicht zu übersehen, zum Beispiel allzuoft wiederholte, wörtlich gleiche Fügungen.

IV.

Fabel und Formbetrachtung ergeben, dass "Wilder Urlaub" nochmals mit veränderten Mitteln die Entwicklung einer Hauptfigur innerhalb der Thematik von Ausbruch und Heimkehr darstellt. Diese Thematik drängt sich hier in dramatisch knappsten Verlauf zusammen.

Hermelinger handelt aus einer Reaktion auf verletztes Selbstgefühl. Der Streber Epper ist sein ehemaliger Schulkamerad. Nach Schulaustritt hat er ehrgeizige Ziele verfolgt und dem Handwerker Hermelinger den Gruss versagt. Neue Empörung staut sich in diesem im Militärdienst, wo er Epper als Soldat untersteht und von ihm beleidigt wird. Zur handgreiflichen Abrechnung kommt es auf freiem Feld und ohne Zeugen. Die Gewissensbisse, die der Kampf im Soldaten zurücklässt, werden in ihm sogleich durch einen verkehrten Ehrbegriff verdrängt. Er sieht sich als tapferen Schweizer, der sich auch als Verbrecher ehrenhaft schlägt, und ohne falsche Sentimentalität. Gegenüber dem feinsinnigen Studenten Hablützel empfindet er Wut, Mitleid und die Ueberlegenheit des scheinbaren Rohlings: "... haben Sie etwa gemeint, wir machen Buebis?" sagt er zu ihm, während er den Finger an den Abzug der Pistole setzt. Die gleiche Haltung des starken Mannes nimmt er später gegenüber der Kellnerin ein. Prahlend erzählt er von angeblichen Mordtaten, um auch der älteren geschiedenen Frau noch Eindruck zu machen. Mit HD Ruttishuser endlich, der am Bett seines kranken Mädchens die Bibel liest, spricht er zunächst wie mit einem weltfremden religiösen Träumer, den er nicht ernst nimmt.

Im Widerspruch zu Hermelingers Denken und Reden steht aber von Anfang an sein Verhalten. Was ihm Rechtfertigung scheint, ist in Wirklichkeit immer auch von einer tieferen Gewissensschicht inspirierter Selbstverrat. Nach Genf gedenkt er zu fliehen und löst dann doch, aus Versehen, in Dietikon eine Fahrkarte Zürich-retour. Die Verzögerung im Seilergraben, für die er zwar Gründe genug findet, ist symptomatisch für sein innerstes Wollen und bestimmt den weiteren Verlauf der Dinge, in dem sich die gegensätzlichen Strebungen in ihm allmählich versöhnen. Es kann ja nicht ausbleiben, dass das Geständnis gegenüber dem Leutnant und der Kellnerin gemach auch sein Fühlen und Denken verändert: Bei der Totenwacht mit Ruttishuser lässt er sich in ein Gespräch über menschliche

Schuld ein, ja er sucht, ohne es zu wissen, dieses Gespräch. Der HD-Soldat belehrt ihn, alle Menschen seien Sünder, doch komme es darauf an, die Sünde auf sich zu nehmen im Glauben an Christus. Hermelinger erinnert sich, als Kind etwas Ähnliches, damals Unverstandenes gehört zu haben; jetzt versteht er es, wenn er sagt: "Inzwischen war ich schuldig geworden, und nun hatte es für mich eine andere Bedeutung. Es ist, wie wenn man als klein das Geld nicht kennt, und dann kennt man es, weil man es verdienen muss" (S. 138).

Auf dem Heimweg nach Windhausen erst werden Gedanke und Tat im Soldaten ganz kongruent. Befreiung kann für ihn nicht Flucht bedeuten, so erkennt er, - nur das Eingeständnis der Schuld führt in die wahre innere Freiheit. Der Rückkehr ins Soldatenlager entspricht also die innere Einkehr. Ausbruch und Heimkehr bezeichnen Urwege des Menschwerdens, und auch die zweimalige Rückkehr in Ruttishusers Haus, das Haus des unverstandenen frommen Mannes, ist symbolisch zu verstehen. Sie bezeichnet, nach der inneren Problematik hin, Stufen der Selbstfindung - ähnlich wie die mehrmalige Heimkehr Meidenhoizens in den "Sieben Tagen". Auch die Symbolwerte von Licht und Dunkel tauchen im "Wilden Urlaub" flüchtig wieder auf, wenn Hermelinger auf der Treppe des Zufluchtshauses feststellt, so dunkel wie in diesem Lichtschacht sei es in seinem Innern (S. 142). In verschiedenen Schichten lagert sich sodann die Finsternis um die Stube der zwei wachenden Männer: das dunkle Haus umgibt die schwach erhellte Nacht. Vom dunkelsten Bezirk, vom Tode selbst wird Hermelingers Gewissen angeführt. Auf dem Tiefpunkt seiner Krisis fühlt er sich von dem toten Mädchen angeschaut, durchschaut; auf dem Rückweg ins Lager bestärkt ihn ein letztes Mal die Erinnerung an das tote Wesen im Entschluss, sich zu stellen.

Hermelingers Auseinandersetzung mit der Umwelt und mit sich selbst führt aber nicht allein durch die Erfahrungen von Schuld und Tod hindurch. Es muss, im Gespräch mit Hablützel, vorab auch das Verhältnis von Soldaten- und Bürgertugend in beiden Männern geklärt werden. Wie das Erscheinen des Offiziers Hermelinger der Fassung beraubt und ihn zur Beichte zwingt, so beginnt dann der Offizier selbst nach dem Schreckschuss dem Soldaten zu bekennen. Er hat ein Jahr lang gebummeit, während seine bescheidenen Eltern noch für sein Studium am Polytechnikum Opfer bringen.

Weder ihnen noch seiner Braut wagt er seine Zertahrenheit zu gestehen. So flieht er gern aus den Sorgen des zivilen Alltags in den Militärdienst, führt aber hier wie dort ein "Scheinleben". Aus Schuldbewusstsein kann er gegenüber dem Soldaten jetzt nicht mutig und konsequent handeln - er hat keine Autorität. Er kann sie nur erwerben - dies ist seine Einsicht - , wenn hinter dem schneidigen Offizier ein sauberer Bürger steht. Deshalb schreibt er während Hermelingers Eskapade im Niederdorf die klärenden Briefe. Als der Soldat in der Morgenfrühe wieder erscheint, muss ihn der Student von seiner eben erst erworbenen Erkenntnis überzeugen: "Ein jeder kann nur dann seine Pflicht tun, unbedingt, wenn hinter ihm alles im Reinen ist..." Und weiter: "Wir sind eine kleine Armee um das Herz Europas herum, und jeder Gegner wird übermässig stark sein. Darum kommt es bei uns auf jeden Mann an" (S. 147).

An zwei Männern wird also in dieser Novelle in einem analytisch erhellenden Dialog das Verhältnis zwischen Soldat und Bürger im Einzelnen geklärt. Der exemplarisch entwickelte Fall wirft auch ein Licht auf die Bezüge zwischen Armee und demokratischem Staat. Das Verhältnis zwischen zivilem und soldatischem Leben wird aber nicht in breiter, romanartiger Schilderung dargestellt. Eine Bürgerstube, ein einzelnes Kantonement stehen stellvertretend für ganze Lebensbezirke. Aber mit welcher Sicherheit ist in beiden Bezirken die Atmosphäre erfasst: die ärmliche Stube des frommen Mannes, das Soldatenlager mit Kommando und Kameradschaftsgeist wirken ebenso persönlich erlebt wie die nächtlichen Strassenschluchten in alten Stadtvierteln Zürichs.

Man ist geneigt, den Gehalt dieser Geschichte von einem Soldaten, der den Menschen in sich entdecken muss, in ein Gotthelfisches Wort zusammenzufassen, wonach im Hause beginnen muss, was im Vaterlande leuchten soll. Die Geschichte ist ja 1941 erschienen und war auch ein Beitrag zur geistigen Landesverteidigung. Und doch liegen hier die Akzente ganz anders als etwa in einem Erziehungsroman des letzten Jahrhunderts. Weder wird eine glückliche oder unglückliche Kindheit gestaltet, noch eine längere Entwicklung auf der Bühne des Vaterlands. Auf Verhüllung und kurzer, vorübergehender Verirrung liegt das Interesse der Darstellung, und bloss am Schluss leuchtet pädagogisch bedeutsame Erkenntnis auf. - Hermelingers Vorläufer sind Peter Quirin und Karl Meidenholz. Die Problematik

des Verirrten, Gedemütigten prägt auch im "Wilden Urlaub" den Gehalt, und in ihr spiegeln sich die patriotischen und religiösen Inhalte.

Grundzüge der ersten vier Romane

I.

Die Interpretation der ersten vier Romane Kurt Guggenheims hat ergeben, dass in wechselnden Strukturzusammenhängen dieselben Motive abgewandelt werden. Allein schon ein Vergleich der vier Fabeln vermag bei allen Abweichungen im einzelnen die Parallelen im Ansatz zu verdeutlichen. Verfeindete Partner oder ein verfeindetes Paar sind Triebfeder der Handlung, welche an einer Stelle, weit in der Vergangenheit, ins Kriminelle hineinreicht. Quirin steht gegen Valerie und ihre Tochter in "Entfesselung", Meidenholz gegen Jacqueline (und Gerteis) in den "Sieben Tagen", Therese gegen Bieli im "Riedland", und Hermelinger im "Wilden Urlaub" will sich am Vorgesetzten Epper rächen. Nun sind es freilich keine einfachen Hassgefühle, welche den Hintergrund für die psychologische Motivation in diesen Werken abgeben - typisch bleibt vielmehr die Ambivalenz der Gefühle in den Hauptgestalten. Bindung und Abstossung zugleich bestimmen Quirins Verhältnis zu seiner Geliebten schon im ersten Buch; Hassliebe heisst das Gefühl, welches die zentralen Figuren in "Riedland" aneinanderkettet. In den "Sieben Tagen" werden in Meidenholz ursprüng-

liche Liebe und Kameradschaft durch Hass und Rachsucht überblendet, und den gewalttätigen Hermelinger treibt das unterschwellig agierende Gewissen zur Truppe, die er verlassen, zurück.

Mit den zentralen Paaren und ihrem ambivalenten Empfinden und Verhalten tritt nun in irgendeiner Form immer wieder der Motivkomplex von Schuld und Versöhnung hervor. Und zwar zeigen die Romane nicht, wie es naturalistische im engeren Sinne des Begriffes tun, wie die Menschen in Trieb und Verbrechen sich ausleben, sie zeichnen vor allem den Rückweg aus der Schuld, den Weg zur Heilung und Versöhnung. Verbrechen oder Delikt werden in der Rückblende kurz sichtbar; aber die Hauptfiguren, die so oft in der Nacht gehn, und wie symbolisch ist das zu verstehen - die Quirin, Meidenholz, Bieli und Hermelinger müssen aus Nacht und Verblendung herausfinden an den hellen Tag. Es ist denn auch diese Verstrickung der "Helden" in Schuld und Dunkel, welche die ersten vier Romane - wir werden sie im folgenden als Frühwerk bezeichnen - näher aneinander bindet, ja als Gruppe erscheinen lässt. In den späteren Werken verschwinden die beschriebenen dunklen Züge nicht ganz, doch treten sie mehr und mehr zurück.

Die Ambivalenz der Gefühle in den Hauptpersonen bestimmt also auch die Möglichkeiten ihrer Entwicklung. Feindschaft muss sich in verzeihende Liebe oder Kameradschaft verwandeln, oder sie bleibt, wie in "Riedland", ausnahmsweise siegreich. In tiefenpsychologischer Sicht treten bewusste und unbewusste Antriebe in den Gestalten meist auseinander und bewirken den dunklen Doppelsinn ihres Handelns. Die Spannung zwischen bewusstem 'Ich' und unbewusstem 'Es' ist so ausgeprägt, dass sie die Hauptfiguren durch eine Krisis hindurchzwingt, und die Romane gestalten über weite Strecken hin diese Krisis. Dabei fließen die heilenden Kräfte meist aus dem Es, dem Unbewussten, welches die irrenden "Helden" gegen ihre Rachsucht und böse Entschlossenheit auf den Weg des Heils führt. Untergründig geschieht so etwa die Annäherung zwischen Quirin und Yvonne, noch untergründiger die zwischen Meidenholz und Helen. Hermelinger vollends wird sich erst auf dem Heimweg ins Kantonnement bewusst, dass er diesen Rückweg auch vollziehen will und vollziehen muss.

In der Spannung zwischen bewussten und unbewussten Antrieben führt

jede dieser Entwicklungen auf einen absoluten Tiefpunkt, einen Punkt der Selbstaufgabe (genauer wäre: Ich-Aufgabe), der zugleich die Wende bezeichnet. Quirin als Untersuchungshäftling in der Zelle, Meidenholz bei der flüchtigen Vision Helens, Hermeltner einsam vor dem toten kleinen Mädchen, dies sind solche Wendepunkte, an denen sich die Ströme gegenläufiger Kräfte begegnen. Solche Umschläge kennzeichnen die Gattung der Novelle, und in der Tat steht etwa "Wilder Urlaub" der Novellenform, wie wir sahen, sehr nahe. Aber die Krisis in den Hauptgestalten ist in Guggenheims frühem Werk oft auch eine Krisis innerhalb der Gemeinschaft, und so vielschichtig fliesst in "Entfesselung", "Sieben Tagen" und "Riedland" die Umwelt in das innermenschliche Geschehen ein, dass sich diese Bücher zu Romanen weiten; es ist die Stadtgemeinschaft oder auch die Gemeinschaft der Generationen, die in und um die Entwicklung der wichtigen Figuren wächst, ganz oder im Ansatz sich entfaltet. So gestaltet sich vom zweiten Roman an der Motivzusammenhang von Schuld und Versöhnung als Ausbruch und Heimkehr im Bezug auf einen grösseren Verband. Diese Thematik von Ausbruch und Heimkehr erscheint, mit verschobenen Akzenten, auch in Guggenheims späterem Werk, so dass man versucht ist, sie geradezu als Urerlebnis des Dichters zu bezeichnen. Im Frühwerk ordnen sich die übrigen Motive: Stadtgemeinschaft, Armut, Generationenerlebnis dem beherrschenden Thema von Ausbruch und Heimkehr unter, nur in "Riedland" steht das Thema der Armut als umfassendes voran; doch ist auch hier noch die junge Marie die Aufbrechende, der alte Bieli der aus der Legion Heimgewehrte.

Die als Stadtvolk oder Volk einer Landschaft vorgestellte Gemeinschaft nimmt vom zweiten Roman an festere Umrisse an. Wenn "Entfesselung", wie gezeigt, noch die Daseinslage des Menschen, seine Stellung zu Gott und Welt durchleuchtet, tritt in den "Sieben Tagen" das Band der Generation und der Kreis der prägenden Stadt schon ganz deutlich hervor. Im "Riedland" wiederum ist es das Landvolk der Dörfer um das Ried, welches sich versammelt am ersten August und in der gemeinsamen Löscharbeit. Die Darstellung des Raumes, der ländlichen Atmosphäre wird hier so wichtig, dass man nach Wolfgang Kayzers Typologie von einem "Raumroman"⁴² sprechen müsste, wie schon in den "Sieben Tagen". Aber beide Werke sind deshalb nicht minder psychologische Romane und erweisen eigentlich nur

die Brüchigkeit jeder Typologie; denn zwischen dem seelischen Raum der Menschen und dem Aussenraum der Landschaft besteht ja über weite Strecken eine unlösliche Beziehung. In den inneren Monologen Quirins und Yvones im ersten Buch fliessen Innen- und Aussenwelt ineinander. Im "Riedland" spiegelt die Tiefendimension in der Landschaft weithin die Tiefendimension im Menschen und seiner Geschichte, und die urwüchsige Landschaft bildet durchgehend die Folie einer reinen, bewusstlosen Welt, von welcher der bewusste, in der Schuld lebende Mensch sich stufenweise abhebt. Als Raumroman im Sinne Wolfgang Kayzers können deshalb in Guggenheims Gesamtwerk eher die zwei späteren Werke "Wir waren unser vier" und "Alles in Allem" gelten, wo die persönlichen Krisen einer Hauptgestalt nicht mehr im Vordergrund stehn.

Die immer wiederkehrende breite Belebung heimischer Landschaft, welche Guggenheims frühe psychologische Romane durchdringt, hat die Kritik der Tageszeitungen veranlasst, in diesen Büchern vor allem gewisse Züge des Heimatromans zu erkennen und anzuerkennen, des Romans also, der die Verwurzelung der Menschen in Land und Volksgemeinschaft zum Thema hat. In den "Sieben Tagen" hat man die Echtheit heimatlicher Töne⁴³ und in "Riedland" ein Denkmal für eine urtümliche schweizerische Landschaft⁴⁴ gesehen. Guggenheim selbst hat wiederholt darauf hingewiesen, dass die schweizerische Schriftstellergeneration, die im Schatten des drohenden deutschen Nationalsozialismus zu schreiben begann, auf eine schweizerische Leserschaft ausgerichtet blieb.⁴⁵ In der Tat bilden schweizerische Kultur und Eigenart, schweizerischer Behauptungswille schon in seinem Frühwerk eine wichtige Schicht des Gehaltes, wenn auch diese sich erst an der Krisis der Hauptgestalten oder jedenfalls an ihrem zwiespältigen Bewusstsein formt und reflektiert. In "Entfesselung" schon stehen also Szenen, in denen Turner und Dragoner vor Quirin auftreten, und bei seinem Ritt über Land mit dem kräftigen Bauern Bachofen atmet er die Luft des "schweizerischen Sonntags" (S. 247). - Meidenholz in den "Sieben Tagen" fährt seinerseits gleich zu Beginn des Romans über den Gotthard in die Schweiz, ja in die Urschweiz, - auf dem Vierwaldstättersee schlagen die Laute der Schweizer Dialekte erstmals wieder an sein Ohr. Wenn später die Stadt Zürich mit ihren vertrauten Monumenten und Gestalten sich auf- tut, wenn das stramme Deutschtum zweier Wanderburschen als Kontrast

ins Bild fließt, wird damit zürcherischer, schweizerischer Geist beschworen. Im Riedland sodann die Augustfeier, die Holzer- und Fischergestalten in der idyllischen Gegend und die ferne Landsknechtromantik, die in Gestalten wie Backfisch und Bieli anklingt, sind Zeugnisse desselben Schweizertums, das seine Wurzeln in der Landschaft hat. Der "Wilde Urlaub" vollends erscheint beiläufig auch als ein Werk im Sinne der geistigen Landesverteidigung, die die Voraussetzungen des Wehrwillens im Soldaten und Bürger aufdeckt und bewusst macht.

Von der Sprache her bekundet sich in allen vier Romanen derselbe Wille zur Darstellung von Schweizertum, besonders deutlich im letzten. In der Wortwahl und oft auch in der Satzfügung erscheint das Frühwerk schon (wie spätere Werke auch) bewusst vom Schweizerdeutschen geprägt, hie und da freilich auch unbewusst vom Französischen. Und doch bezeichnen die heimatlichen Bilder, Farben und Töne nur eine bestimmte Gehaltschicht in Guggenheims frühen Romanen, wie dann auch wieder in seinem zweitletzten, "Der Friede des Herzens". Im Frühwerk schon weisen nämlich Begriffe wie Heimat und Fremde immer wieder über die Schweizer Heimat hinaus - sie sind nicht mehr eindeutig und fest umrissen wie im herkömmlichen Heimatroman. Wer ist denn, wenn man von bodenständigen Nebengestalten absieht, diese Gesellschaft, aus der die Helden ausbrechen, oder in die sie zurückkehren? In "Entfesselung" ist es, ausser Bachofen, zum Teil ein innerlich zerrissenes, entwurzeltes Völklein von Künstlern, Theaterleuten, intellektuellen. In den "Sieben Tagen" werden selbst die erfolgreichen Bürger, mit denen sich der Heimkehrer versöhnt, zuweilen von einem Hauch der Verzweiflung gestreift und erkennen wie Gerteis, dass sie mitten in der Heimatstadt "Frondienst tun in der Fremde". Die Irrenden, schuldbeladenen Menschen im dritten Roman wohnen am Riedland ohne festen Grund - wie bezeichnend auch dies - , und was Guggenheim beim Betreten dieser Gegend berührte, war der Atem der Einsamkeit, der bedrohlichen Verlassenheit. Betrachtet man die Hauptgestalten dieser Romane im besonderen, so haben auch sie wenig gemein mit kraftstrotzenden Rebellen eines Heimatromans, die die sichere Scholle der Väter verlassen und als reulge, immer noch starke Sünder auf sie zurückkehren. Ein Quirin, ein Meidenholz leiden als zwiespältige Gestalten an ihrem überwachen Bewusstsein und sehnen sich nach dem Leben der stummen Kreatur,

der unbewussten Natur. So oft heisst es von diesen Hauptgestalten und gar auch von Nebenfiguren, dass sie "Fremde" sind in der Heimat, und das besagt dann: dass sie sich selber fremd, in einer modernen, bürgerlich überzivilisierten Welt Entfremdete sind, die auf den Nullpunkt der Existenz, in die Verzweiflung hinabsteigen müssen, um zu sich selber zu kommen in neuer, geruhsamer Anschauung von Menschen und Dingen. Von da her ist auch der in "Sieben Tagen" und in "Riedland" auftauchende Gegensatz zwischen hektisch tätiger Bürgerwelt und dem beschaulichen Dasein naturnaher Vagabunden zu verstehen. Dieser betriebsamen Bürgerwelt tritt nicht so sehr der eingeseessene Bauer als der kühne oder bedächtige Lebenskünstler, ein Aussenseiter oft, gegenüber. Einzig da, wo das Militär, die Wehrmacht in Szene tritt wie an gewissen Stellen der "Sieben Tage" und im "Wilden Urlaub", zeigt das Bürgertum realistisch eindeutige Umrisse.

In Guggenheims Frühwerk bleiben also starke, verwurzelte Gestalten weitgehend Nebenfiguren, während die Hauptfiguren, Entfremdete nicht bloss im Land, sondern in der Welt, ihren festen Grund suchen müssen. So ist denn auch dies Werk von der Kritik eines Guido Calgari und Albert Bettex nicht dem Heimatroman zugeordnet worden. Calgari kommentiert das ganze Werk des Zürchers kurz und summarisch zusammen mit anderen zeitgenössischen Romanen, die universelle, kosmopolitische Tendenzen ausdrücken;⁴⁶ Bettex aber stellt Guggenheims Frühwerk, das heisst seine ersten drei Romane, den Heimatdichtungen anderer Schweizer Autoren gegenüber und zählt ihn zu den Darstellern des "verfeinerten Ich".⁴⁷ Bei beiden Autoren wirkt eine solche Klassierung, die aus der kurzen, summarischen Erfassung des Werks sich aufdrängt, zu schroff, zu eindeutig. In Wirklichkeit sind - wir wiederholen es - typische Züge von Heimatdichtung in dieses Werk eingegangen, aber die Inhalte von Heimat und Fremde weisen immer wieder über ihre konkrete Begrenzung eines Hier und Jetzt hinaus. In Wahrheit wird Heimat über weite Strecken des Frühwerks hin zur Urheimat, zur heilen Schöpfung transzendiert, und die Menschen erscheinen als Fremdlinge in einer Welt, die bloss in der Natur, dem Ausdruck dieser Schöpfung, heil und ganz und gottnah ist. In "Entfesselung" schon erschaut Ziegler eine friedliche Urheimat, in welche die gehetzten Menschen im Tod zurückkehren, während ihnen das Abbild dieser Heimat, die gotterfüllte Natur, nur kurze Rast gewährt. In den "Sieben Tagen" dann

soll die verfinsterte Welt in einem Verbitterten, Zurückgesetzten am Ende als heile und göttliche Schöpfung erfahren werden. Im "Riedland" endlich fällt im Grunde ein Stück Schweizer Heimat mit Urheimat zusammen, mit Umrissen des Heiligen Landes, das hindurchschimmert, und da wandern die fehlbaren Menschen im Zwielficht von Hier und Dort, dem Himmel verbunden wie die liebende Marie, zwischen Hassfeuern der Erde irrend wie Bieli, oder wie Therese schuldbeladen und gottentrückt, fremd in der eigenen Heimat.

II.

Dass der Roman des Frühwerks mit heimatlichem Schauplatz bei Guggenheim in Verbindung mit einer Tiefenpsychologie, die letztlich in eine dualistische Welterfahrung mündet, weit über den Heimatroman hinausweist, bezeugt, wie unsere Auslegungen ergeben haben, auch die Struktur dieser vier Romanwerke. Nicht ganze Lebensläufe werden gestaltet, sondern in ihrer Dauer begrenzte Krisen. Die Kapitel innerhalb dieser Krisenverläufe bauen sich meist als szenisch gestaltete Querschnitte auf durch das Dasein von Menschen und Dingen. Sie erfassen viel Innenwelt wie in "Entfesselung" oder, wie in den "Sieben Tagen", vorwiegend Aussenwelt, die als eine Iriedliche, unproblematische mit der aufgewühlten Innenwelt der Hauptfigur in Kontrast tritt. Aeussere Töne und Tönungen der Landschaft bleiben häufig auf innere Stimmung der Menschen im Gleichklang oder Gegensatz bezogen. Solche Querschnitt-Technik, bei der der Erzähler meist hinter seinen Figuren zurücktritt, erzeugt in den ersten drei Romanen nicht eine naturalistisch getreue Darstellung äusserer Wirklichkeit, sondern - auf den besten Seiten wenigstens - eine lyrische Transparenz der beschreibenden und schildernden Sprache, die die Wirklichkeit poetisch verwandelt. Der impressionistischen Sprachgestaltung, subtilem Wechselspiel zwischen Licht und Schatten in der Landschaft und im Menschen, entspricht die Sensibilität der Hauptfiguren durchaus. Als erster hat dies Albert Bettex hervorgehoben und gebührend gewürdigt. Er denkt besonders an Guggenheims "Riedland", wenn er schreibt: "Wir finden bei solchen durch die Schule des impressionistischen Proust und anderer Hindurchgegangener eine selbst von Keller und Spitteler noch kaum erreichte Empfindlichkeit des Auges und des Ohres. Und nicht minder verfeinert ist hier der Spür-

sinn für leiseste seelische Regungen. Der feinnervige, bedrohbare Mensch ist der Urverwandte." Bezüglich der Form bemerkt er: "So viel Differenziertheit lockert die Sprache von innen her auf und schafft einen neuen Stil der subtilen Nuancen für seelische, gedankliche und sinnenhafte Inhalte. Die festen Strukturen der Werke lösen sich auf."⁴⁸

Unklar bleibt, ob in Bettex' Kommentar, der mehrere Autoren und Werke gleichzeitig streift, auch die folgende Feststellung für Guggenheim gelten soll: "Bei manchen ist soviel Sensibilität erkauf mit der Preisgabe letzter, sicherer Orientierungen. Gut und Böse fließen ineinander über, letzte Fragen bleiben offen, an die Stelle des Transzendenten scheint ein vages Urganzes oder eine schwebende innere seelische Tiefe zu treten, ein ins Ich hereingenommenes Nirwana."⁴⁹ Sollte mit dieser Formulierung der Gehalt von Guggenheims Frühwerk betroffen sein, so stünde sie weitgehend im Widerspruch zu unserem Befund, der eben hervorgehoben hat, wie darin Motive des Heimatromans ins Transzendente, Ueberirdische ausstrahlen. Eine differenzierendere Betrachtung scheint uns hier angezeigt. In der Tat darf etwa im Hinblick auf "Riedland" und übrigens auch auf "Entfesselung" von einer "schwebenden inneren Tiefe" gesprochen werden. Aber gerade in diesen Romanen sind ja manche Gestalten Schuldbedrängte oder gar Schuldbewusste; und wo das Motiv der Schuld so stark hervortritt, steht bei Guggenheim immer auch die Verbindung zur Transzendenz, das Suchen nach dem verborgenen oder verlorenen Gott, im Spiel. Die Hauptgestalten erscheinen zwar über weite Strecken als Fliehende, Getriebene, und so treffen auch die Ausschnitte von der Aussenwelt als flüchtige Impressionen schillernd und doppeldeutig in ihr Bewusstsein. In entscheidenden Augenblicken der Entwicklung jedoch zerreisst der Vorhang zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, die Leidenden werden angerührt von göttlicher, wenn auch unartikulierter Botschaft und kommen eben deshalb überein mit der Welt. Meidenholzens Liebeserleben mit Helen will so, als Schöpfungsereignis verstanden sein, ebenso Maries Alleinsein mit der Landschaft auf ihrem nächtlichen Gang durch das Ried. Hermelinger wiederum wird im selben Moment in die Nacht des Verzagens ausgesetzt, wie vom Gesicht eines toten Kindes her sein verdrängtes Gewissen aktiviert wird, sein besseres Wissen, das aus der Begegnung mit dem Tode fließt. Solche Beispiele belegen, dass mit den gelockerten Strukturen in Guggenheims ersten Roma-

nen ein Sich-Selber-Entfliehen der Hauptgestalten in ihrer Krisis korrespondiert, dass aber diese Menschen in ihrem Innersten die moralische Orientierung nie gänzlich verlieren.

Nicht bloss durch impressionistische Züge entfernen sich nun aber diese Romane vom Boden eines Naturalismus, der die Welt nur abbilden will, sondern auch durch die gelegentlich darin aufscheinende Doppeldeutigkeit der Dingwelt und der menschlichen Gebärde. Von dunklen, unbewussten Kräften getrieben, erinnern die Gestalten - ein Quirin, ein Meidenholz, ein Bieli - über weite Strecken an irrende Träumer. Die Bilder der Aussenwelt, die ihr Bewusstsein aufnimmt, muten dann oft, besonders in "Entfesselung" und in den "Sieben Tagen", merkwürdig entwickelt an, oder was hier dasselbe meint: sie erscheinen traumhaft scharf umrissen, magisch, überwirklich. In Szenen wie Meidenholzens Heimkehr oder Theresens letztem Gang über das Ried, wo sie von einem armen Knaben begleitet wird, weist Guggenheims Sprache in die Richtung des Surrealismus, sofern man mit Ernst Alker den Begriff weit genug fasst und damit bloss eine "Intensivierung des Realismus nach innen"⁵⁰ meint. Diesen "krassen Realismus", wie ihn Alker auch nennt, sieht er "als Mittel einer intensivierten Darstellung, die letzthin nach einem (wenn auch keineswegs stets klaren) übernaturalistischen Ziel tendiert, als Instrument, die Qual des Irdischen transparent zu machen und die rätselhafte Binnenseite der Welt magisch hervortreten zu lassen". Ein so ausgelegter, magisch verdichteter Realismus scheint uns für manche Seiten in Guggenheims Frühwerk gültig. Er verschwindet in der mittleren Periode seines Werkes vollständig, um erst im bisher letzten eigentlichen Roman, dem "Goldenen Würfel", wieder an einzelnen Stellen deutlich zu werden.

Wo die unbewussten Kräfte im Menschen die bewussten dominieren, wird auch dessen Handeln doppeldeutig, es büsst an äusserer Realität ein, wird zeichenhaft oder auch nur bezeichnend für unbewusst Gewolltes und Gesolltes. Zeitlich begrenztes, vom Augenblick eingegebenes Tun in einer vordergründigen Wirklichkeit drückt zugleich ein auf Sinnanzuehn gerichtetes Geschehn in einer umfassenderen, tieferen Realität aus. Aus der tiefenpsychologischen Sicht stellt sich also auch Symbolik ein ohne Zwang, und sie lebt dort am eindrucklichsten, wo sie der Erzähler nicht zu sehr

betont. An Beispielen für solche Symbolik ist das Frühwerk reich genug. Meidenholz muss, im zweiten Roman, seine Rückkehr ins Elternhaus durch Blindheit und dunkle Hinterhöfe wiederholen, der Mitrailleur Hermelinger kehrt magisch bewegt in das Sterbezimmer am Seilergraben zurück. Jede dieser Heimkehren wird hier, in beiden Fällen, symbolisch für die Urheimkehr in eine gottgewollte Ganzheit des Menschseins. Letztlich sind es nicht bloss die Bezüge auf ein lenkendes Unbewusstes, sondern auf ein Jenseitiges, Transzendentes, welche die Symbolik im je individuellen Handeln der Menschen weithin prägen. Wenn der verbitterte Meidenholz im dunklen Tresorraum steht, Hermelinger in Zürichs alten Strassenschluchten, beide in einer innerlich Ihnen nicht zugehörigen Wirklichkeit, so stellen sich im Leser Reminiszenzen an Züge eines geradezu platonischen Weltbildes ein - die tiefste Realität, die Wahrheit scheint jenseits angesiedelt, und ihr Strahl trifft die Menschen, wo ihr Erleben sie an diesen Bezirk heranhebt.

Die Erörterungen dieses Abschnitts, die mit Strukturmerkmalen begannen und zur Einsicht in die Symbolik führten, weisen nun auf schon erwähnte, jetzt noch tiefer zu erfassende Schichten des Gehalts zurück. Hinter dem den Menschen zugemessenen Weg, der begrenzten Zeit steht der ungemessene Raum, die ungemessene Zeit. Infolge ihrer Krisis stehen die unfreien, zwiespältigen Hauptgestalten in einem veränderten, bedrängenden Verhältnis zu Raum und Zeit. Der Raum wird mehrmals symbolisch verengt zum Kerker. Die gelebte Zeit aber wird den Leidenden zu einer nicht voll erfassten, nicht ausgeschöpften Zeit, einer Zeit ohne Tiefe, in welche der Strom der Wahrnehmungen oft überstürzt und ungeordnet einzieht. Der von Schuld gezeichnete Mensch lebt mitten in einer urbanen, modernen Kultur als Zu-Kurz-Gekommener, Frustrierter. So sind denn schon in "Entfesselung" Gestalten wie Quirin und Konsul Kummer auf der Suche nach der verlorenen Zeit und dem verlorenen Raum, und dies heisst vereinfacht: auf der Suche nach dem wahr und ganz gelebten individuellen Leben. Wie stark das Erlebnis der verlorenen Zeit, das Guggenheims Gesamtwerk prägt, schon in den frühen Romanen hervortritt und alle Motive gleichsam 'im innersten zusammenhält', erhellt, um nur Wichtigstes zu erwähnen, aus Quirins Rückschau auf vertane Jahre, aus Meidenholzens wiederholtem Seufzer, dass er und alle anderen "Schindluderei" treiben mit dem Leben,

aus dem Brückenspruch im "Riedland" auch, der über den Wandernden steht als dunkles Memento mori. Aber schon das Alter der Hauptgestalten ist bezeichnend genug für ihr Verhältnis, ihr Missverhältnis zur Zeit. Die Krisen, die sie durchstehen, sind keine Pubertätskrisen, denn fast alle sind über die erste Jugend hinaus. Quirin blickt mit ungefähr dreissig auf seine lähmenden Gewissenskonflikte zurück, Konsul Kummer mit sechzig auf ein unwahr gelebtes Leben. Meidenholz im zweiten Roman tritt erst mit vierzig aus den Jahren heraus, die er in der Fremde, als Entfremdeter gelebt hat. - Als konträre Daseinsformen sind schliesslich in den drei ersten Romanen den bedrängten, unfreien Hauptgestalten die mutigen, freieren Vagabunden und Lebenskünstler gegenübergestellt.

III.

Der innere Zusammenhang zwischen tiefenpsychologischer Schau, Symbolik, Zeitproblematik und Entfremdung ist von der spärlichen bisherigen Kritik an Guggenheims Werk nicht beachtet worden. Wie erwähnt, hat sie darin vor allem die Züge des realistischen Heimatromans wahrgenommen, die Farben und Töne des Heimlichen, "Heimeligen" mehr als die untergründigen, unheimlichen. In solcher Sicht ist der Fabel und dem, was man im Roman Handlung nennt, denn auch zuviel Gewicht beigemessen worden. Otto Basler, der als einziger Guggenheims Frühwerk (eingeschlossen das fünfte Buch: "Die heimliche Reise") zusammenfassend gewürdigt hat, lobt den stets sicher bemessenen Spannungsbogen der Handlung, wie bei realistischen Novellen. Nun liegt aber Guggenheims Stärke gerade nicht im Erfinden glaubwürdiger, lebensnaher Fabeln oder gar komplizierter Intrigen, und die Spannung ist weitgehend in die inneren Verläufe der individuellen Entwicklungen verlegt. Erst wer mit Albert Bettex die Lockerung der Strukturen wahrnimmt, kann auch für die Kritik dieser Bücher den richtigen Ansatzpunkt finden. In der von Guggenheim bevorzugten Form der Reihung impressionistischer, zuweilen surrealistisch gefärbter Bilder lässt sich der innere Spannungsbogen ganz erheblich dehnen, und die Fabel tritt überhaupt in ihrer Bedeutung ein wenig zurück. In Anbetracht des Realitätsverlusts der Handlung, den das doppeldeutige Herumirren der Hauptgestalten stellenweise bewirkt, bildet der stoffliche Vorwurf nur noch eine lose Klammer, welche das Geschehen zur Not zusammenhält. Die

makabre Exhumationsgeschichte in "Entfesselung" oder die weit zurückliegende Tanzbodenmär in "Riedland" vermögen denn auch viel weniger zu überzeugen als die innere Problematik der Gestalten und die Darstellung von Stadt und Landschaft in diesen Büchern. An die Stelle erzählter Vorgänge treten sehr weitgehend Schilderung und Beschreibung. Die Stärke des Verfassers liegt darin, äussere Landschaft durch das Auge je verschiedener Gestalten in wechselnder Stimmung zu sehen und sie in innere Landschaft, innere Wirklichkeit überzuführen. Damit verbindet sich zuweilen eine eindrückliche Symbolik des Raumes und des menschlichen Verhaltens.

Die heimliche Reise

I.

Sylvester Eigenmann, ein bestandener Familienvater in Zürich, ist Reisender und Teilhaber einer Grabsteinfirma. Anstatt wie jeden Tag seinen Geschäften nachzugehen, macht er sich eines Morgens scheinbar unmotiviert frei und schlendert ziellos durch die Stadt. In einem Antiquariat kauft er eine Anleitung für die Schifffahrt. Darin versteckt findet sich ein Fünfhundertfrankenschein. Ohne Gepäck besteigt er nun den Schnellzug nach Genf und erinnert sich, wie er schon als Jüngling vor zwanzig Jahren dorthin gefahren ist, entschlossen, in Maître Toulets Bildhauerklasse der Künstler zu werden, dessen Ideal er in sich trug. - In einem Genfer Restaurant trifft er auch bald seinen Jugendfreund Daniel. Beide erzählen nicht ohne Pein ihre ruhmlose Lebensgeschichte, den Uebergang von einem künstlerischen in einen bürgerlichen Beruf: Daniel, ursprünglich Kunstmaler

und Vorkämpfer futuristischer Kunst, ist Dekorationsmaler geworden. Eigenmann gesteht, er sei aus Toulets Klasse ausgetreten, habe sich in Zürich verheiratet und sein Brot mit Grabsteinbearbeitung, später als Teilhaber der Firma Beust verdient. Die im Gespräch geweckten Erinnerungen gewinnen soviel Gewalt über ihn, dass er am nächsten Tag das noch vorhandene, leerstehende Atelier des alten Toulet mietet und sich darin als Bildhauer einrichtet. Seiner Familie verrät er nur andeutungsweise seinen Aufenthalt und sein Beginnen, während er im Taumel später Berufung eine Frauenbüste - die Taube - zu formen beginnt.

Es gelingt ihm nicht, der Figur Leben einzuhauchen. Sie ist, wie er bald feststellt, nicht nur taub, sondern auch blind. - Freund Daniel, der ähnliche Nöte und Versuchungen gekannt hat, durchschaut Eigenmanns Treiben und versucht ihn sachte in sein bürgerliches Leben zurückzulenken. Er vermittelt ihm die Bekanntschaft mit Madame Brabant, die für einen in Frankreich tödlich verunfallten Sohn ein kunstvolles Grabmal beschaffen will. Ihre Unterredung mit Eigenmann bringt an den Tag, dass dieser Sohn, Jacques, ein unglücklicher Dichter war, den beide, Eigenmann und Daniel, in ihrer Genfer Jugendzeit gekannt haben. Er war der dritte im Kreise der zukunftsgläubigen Kunstjünger, verschwand aber ins Ausland und liess nichts mehr von sich hören.

Die unerwarteten Nachrichten von Jacques beeindrucken Eigenmann dermassen, dass er einen geschäftlichen Auftrag für ihn ablehnt. Auf Begehren der schuldbewussten Mutter, die den Dichter nie verstanden hat, überlässt er ihr aber sein gescheitertes Werk, die "Taube", als Grabmal für den Sohn.

Eigenmann hat Maître Toulet herbeigeholt und sich von ihm bestätigen lassen, sein Werk sei unbefriedigend, die Formkraft der Hände reiche nicht mehr aus. Während er nun, seine Hoffnungen begrabend, einen Brief an Frau und Sohn schreibt, stehen plötzlich die beiden in der Tür des Ateliers, um ihn von seiner dreiwöchigen Eskapade heimzuholen. Auch Daniel ist da. Heimlich sind die Fäden des Geschicks in seiner Hand zusammenge-
laufen. Ihreñ Mann in den Gefilden seiner Jugend vermutend, hat Frau Eigenmann dem welschen Freund jeden Abend telephonierte und sich über Sylvesters Treiben genau unterrichten lassen...

Das Buch über die Navigation wieder unter dem Arm, fährt der Ausgerissene mit Frau und Kind heim, in den vertrauten Hafen des Bürgertums. Er liest: "Damit die Fahrt möglich wird, muss der Seefahrer erstens: in jedem beliebigen Augenblick wissen, auf welchem Punkt des Planeten er sich befindet; zweitens: den kürzesten Weg kennen, den er, unter Vermeidung des Festlandes, der Gefahren, Riffe und Untiefen einzuschlagen hat."

II.

Wie im "Wilden Urlaub" hat sich Guggenheim in der "Heimlichen Reise" für die Form der Ich-Erzählung entschieden. Der Ich-Erzähler Eigenmann öffnet die Sicht nach vorn, er erzählt seine Fahrt nach Genf und seine Erlebnisse daselbst, die über drei Wochen hinlaufen. Er blickt auch in sich hinein und vermag immer wieder vergangenes Geschehen aus der Jugendzeit einzublenden. Hingegen bleibt er von Familie und Geschäft abgeschnitten und erhält fast keine Nachricht von diesen Stellen. Es sind Orte, die nur in seinem Unterbewusstsein weiterbestehen und weiterwirken.

Die Perspektive ist also ähnlich gewählt wie im "Wilden Urlaub". Während aber Hermelinger einem verfolgten Verbrecher gleicht, innerlich und äusserlich auf der Flucht, wird Eigenmann nur noch aus eigenem Gesetz getrieben. Er hat keinen Widersacher. Ein Konflikt mit seiner Frau besteht nicht, die Spannung liegt ganz in ihm selbst. Die Handlung tritt aus dem Kreis des Verbrechertums erstmals ganz heraus, die Intrige, nur durch Daniels verschmutzte Vermittlung noch angedeutet, hat sich weiter abgebaut, das Interesse des Lesers wird noch mehr als in früheren Romanen auf die Entwicklung der Hauptgestalt konzentriert. Darauf weist auch das Buch über die Seeschifffahrt hin, das der Ausreisser mit sich trägt, denn die Schifffahrt steht symbolisch für die Lebensfahrt. Als Leitmotiv kehrt ein Abschnitt wieder, den Eigenmann aus diesem Buche liest.

Trotz diesem Leitmotiv und den Rückblenden, die über die Episode des Ausbruchs hinaus eine Lebensganzheit zu erfassen suchen, steht die "Heimliche Reise" mit ihrer einsträngigen Handlung der Novellenform näher als dem Roman. Nur in den Verhandlungen des Grabsteinfabrikanten mit trauernden Familien zeichnet sich eine breitere Umwelt, eine allge-

genwärtige Lebensproblematik ab.

Im wesentlichen baut sich Eigenmanns Abenteuer als eine Reihe von Begegnungen auf, die dem Gespräch und dem erzählenden Bericht breiten Raum gewähren. Im Grunde ergeben diese Begegnungen eine mehrfache Spiegelung der Hauptgestalt. Dies bestätigt sich zunächst in Eigenmanns Begegnung mit der eigenen, zwanzig Jahre jüngeren Gestalt, die die Erinnerung an ihn heranträgt, sodann im Gespräch mit dem ebenfalls in die Bürgerlichkeit abgesunkenen Daniel und endlich noch einmal, intensiver, in der Konfrontierung mit dem aus dem Tod beschworenen Bild des gescheiterten Dichters Jacques Staehli.

III.

Dieser Aufbau verweist auf den Kern des Gehalts. Indem Eigenmann seine Eben- und Gegenbilder abschreitet, von ihnen gebannt, geleitet oder im Dialog gebunden, enthüllt sich sein unbewusstes Wollen als Drang nach Selbstentdeckung im Bilde des andern. Das Bild des andern ergibt sich aber erst aus dessen Geschichte. Hier muss also einer seine Geschichte entdecken in ähnlicher Geschichte der andern, und dann sich selber finden in seiner Geschichte. Der Mensch, der sich selbst nicht kennt, war ja schon in früheren Romanen Guggenheims Thema, aber es muss auffallen, mit welcher anderen Mitte er es nun in der "Heimlichen Reise" gestaltet. Aus einem Kompendium von Impressionen und Aphorismen, als welches sich etwa "Entfesselung" über weite Teile hin darstellt, wird reflektierte, abgewandelte Erzählung in der "Heimlichen Reise", und dieser Umschwung lässt sich bis in den Satzbau hinein verfolgen.

Die Form gegeneinander verschobener Spiegelungen einer Gestalt und ihrer Umwelt vermag, so sollte man meinen, nur zurückgestrahlten Vordergrund zu geben. Sie enthüllt den Menschen frontal und wirft ihn auf sich selbst zurück. Aber bei Guggenheim wird mit dieser Darstellungsart die Frage nach der unreflektierten Wirklichkeit, nach den metaphysischen Hintergründen des Hierseins bald gestellt und bald verstellt. Und indem diese Frage des Hintergrundes andrängt, fällt auf die vordergründigen Geschichten dieser Gestalten ein gebrochenes Licht, das erst den Schimmer der Poesie über sie breitet. Eigenmann sieht bisweilen sich selber zu. Die lei-

se Selbstironie, mit welcher er sich im Umgang mit den Trauernden gürtet, will die Abgründe des Daseins meiden, aber er tritt doch hart an sie heran. Immer wieder steht er an Stationen, wo er sein eigenes Theater durchschaut, wo die Kulissen der Bühne, auf der er seinen Beruf als Grabsteinhändler betreibt, eine Spalte weit sich öffnen. Eines Tages zum Beispiel versinkt er, vor der Kartothek mit den Aufträgen sitzend, in flüchtige, doch bezeichnende Selbstbetrachtung. "Was geht hier vor? Was tut dieser Mann?" fragt es in ihm. "Hat er eine Botschaft erhalten? Und was für eine? Er hält das Kästchen so merkwürdig hilflos in seinen Händen, und er ist so ernst dabei." Dieser Ernst ist das Gegenstück zur weltläufigen Ironie, mit welcher er sonst sein geschäftliches Tun überspielt, um Distanz zu halten von der problematischen Seite des Lebens. Aber das Geschehen führt, richtig betrachtet, vom ironisch überspielten Geschäft mit dem Tod bis zur Erfahrung der Todeswirklichkeit, und dies heisst erst: der vollen Lebenswirklichkeit. Die Kunde vom Tod des Jugendkameraden Staehli wühlt ihn auf, von diesem Tod kann er nicht Distanz halten. Das Gespräch über Kunst mit Maître Toulet (S. 180) dreht sich dann letztlich wieder um Leben und Tod. Wer sich der Kunst verschreibe, riskiere den Kopf, die Sicherheit der Existenz, meint Toulet, und Eigenmann, von der Kunde getroffen, vermag den distanzierten Ton des reifen Mannes, den er sich vorgenommen, nicht mehr durchzuhalten.

Dass es in der Kunst um den Kopf, um das Ganze der Existenz geht, ist die gefürchtete Antwort, die Eigenmann in seinen Dialogen mit Daniel, in seiner Erinnerung an Jacques Staehli gesucht und nur andeutungsweise, als Bilanz von Lebensgeschichten erfahren hat. Im Gespräch mit Toulet sind die Geschichten zu Ende, die Antwort wird rund und ganz formuliert und weist den gütigen Familienvater in die Grenzen des Bürgertums zurück. Aus diesen Grenzen auszubrechen war seine späte Sehnsucht. Das alte Thema: der innere Konflikt zwischen Bürger und Künstler, hier im reifen Manne ausgetragen, steht als beherrschendes Motiv im Zentrum des Romans, und dieses Motiv wird abgewandelt in fragmentarisch aufleuchtenden Lebensgeschichten.

Was Eigenmanns Sehnsucht nach dem Künstlerstand erstrebt, sollte in dieser Betrachtung, die von der Form ihren Anfang genommen, nun ganz deutlich werden. Als Künstler würde er die volle Wirklichkeit, die Glück

und Gefahr einer ganzen Existenz umschliesst, erleben. Er würde "wirklich" leben. Seine Distanziertheit und Gespaltenheit müsste sich verflüchtigen in einer heiteren Landschaft unbegrenzter Lebenswirklichkeit. Er erfährt sie in seinem Schöpperrausch in Genf, doch vermag er sie nicht zu halten. Auf offener See des Lebens reicht seine Navigationskunst nicht aus, denn er ist wie Thomas Manns Tonio Kröger ein in die Kunst verirrter Bürger.⁵¹ Während sich aber Kröger, ein wirklicher Künstler, in die Trivialität des Bürgertums zurücksehnt, strebt Eigenmann umgekehrt aus seinem Mittelmass heraus nach den Höhen der Kunst, die er nicht erreicht. Auf seiner ganzen Irrfahrt wird er unbewusst von den Kräften der beruflichen Gewohnheit und der verlassenen Familiengemeinschaft getragen, in die er schliesslich zurückkehrt. Er kehrt in diese zweitrangige, gesicherte Existenz zurück, vollzieht einen Verzicht, der den Bürger in ihm adelt und dennoch das Bürgertum als Ganzes anklagt, das zufriedene Bürgertum, das die erfolgreichen Künstler ehrt, doch die Kämpfe und Opfer der Gescheiterten kaum zur Kenntnis nimmt.

Aus der Art, wie der Konflikt zwischen Bürger und Künstler hier angelegt ist, lässt sich nun auch der symbolische Gehalt der "Tauben" erst ganz erschliessen. Sie steht für den im Bürgertum begrenzten Durchschnittsmenschen, der sein Leben auf Vernunft und Rechnung baut, daneben jedoch keine Botschaft vernimmt, kein Murmein der Quelle, keine Stimme des Geistes. Aus dem Tongebilde kommt dem gescheiterten Eigenmann etwas zurück, was er als sein "Eigen" erkennt: "Wir sind taub! in der Welt der Stimmen und Rufe, in den Gewittern und in den Harmonien der Sphären, bewegen wir uns wie Blinde im Licht. Dunkelheit ballt sich um unser Ohr... Ob ich ein Künstler war, ach, ich wusste es nicht. Aber was ein Künstler ist, das wusste ich: ein Hörender in der Welt der Tauben" (S. 169)!

Solch ein Hörender, ein Dichter war der Jugendkamerad Staehli, ein zweitrangiger, unbeachteter jedoch, dem die taube Welt zum Schicksal wurde. "Wir", stellt Eigenmann fest, "ein jeder von uns und wir alle zusammen, wir sind das Schicksal des Künstlers. Wenn wir ihn nicht hören wollen, ist er rettungslos allein." So fühlt er sich dem Verstorbenen nah in der "grossen Bruderschaft der Gescheiterten". Das Dasein des Künst-

lers wie das des Bürgers erscheint als ein gegenseitiges Angewiesen-Sein. Nur in dieser Bezogenheit kann beiden die Einordnung in eine umfassende, heile Lebenswirklichkeit gelingen.

Ein absoluter Gegensatz zwischen Bürgertum und Künstlertum muss also nicht bestehn, und das Bürgerleben, soweit es an kurzen Familienszenen um Daniel und Eigenmann sich darstellt, erscheint denn auch nicht bloss als monotones Philistertum. Es kommt in den zwei bestandenen Vätern differenzierter zum Ausdruck als im Symbol der misslungenen Büste. Eigenmanns Enttäuschung im Beruf steht die Bindung an seine verständige Frau, seinen munteren Jungen, den "Pfadfinder", gegenüber. Daniel auch, schon Witwer, freut sich am Glück seiner Tochter, die vor der Heirat steht, und trägt sein berufliches Geschick mit welscher Heiterkeit und einer Spur von Resignation. Beiden Männern schenkt das Mühen im bürgerlichen Alltag also Daseinsfreude in der Familie als Lohn für täglichen Verzicht - aber der Ort ihrer geheimsten Sehnsucht ist dieser bürgerliche Werktag nicht.

Es ist gerade die Suche nach einer ganzheitlicheren und ursprünglicheren Lebensform, welche Eigenmann in nahen Bezug zu den Hauptgestalten in Guggenheims Frühwerk setzt. Von Kindheit an empfindet der Grabsteinhändler die Kunst als seine tiefste Heimat. Er kann sich aber darin nicht durchsetzen und wird in die sichere Laufbahn des Kaufmanns zurückgestossen, die ihm seine Mutter, eine arme Glätterin, von Anfang an geraten hat. In dieser Lebenskurve eines Enttäuschten, Gedemütigten sind die Eigentümlichkeiten enthalten, die wiederum eine psychoanalytische Betrachtungsweise zulassen in dem Sinn, dass aller Lebenskampf eine Auseinandersetzung mit unbewältigter Vergangenheit ist, ein Ringen mit den Entbehrungen der Jugend. Als unbewusste treibende Kräfte bleiben die frühen Künstlerhoffnungen in Eigenmann wirksam, verdichten sich dann in bewusste, faszinierende Rückschau, die ihn im Genfer Zug ergreift, in diesem kompakten Stahlgehäuse, das ausgesparten Raum und ausgesparte Zeit enthält und dadurch im Roman zum Traumgefährt in die Tiefen der Seele wird. Dieses Absinken in die untersten Gründe wird schon vor dem Bestiegen des Zuges als Symbol vor dem Ausreisser beschworen, als er sich in einem Teehaus von Aquarien umgeben sieht, deren Fische geheimnisvoll zwischen Algen in die Tiefe schweben.

Kriminelle Handlung, wie sie in Guggenheims früheren Hauptgestalten eine seelische Verletzung erzeugt hat, fällt, wie erwähnt, in der "Heimlichen Reise" dahin; aber der Enttäuschte ist im Grunde ebenso wie der wirkliche oder eingebildete Missetäter ein Verblendeter, von Schatten neuer Täuschung Umhüllter, dem sich die Wirklichkeit nicht voll erschliesst. Das Ringen mit der Kunst noch einmal auszutragen, es aus dem Dunkel ins helle Licht der Genfer Landschaft zu versetzen und als Verzichtender, einsichtig Gewordener ins bürgerliche Familienleben zurückzukehren ist deshalb ein letzter Schritt zur Selbstwerdung in Eigenmanns Leben. Sein Verzicht kommt einem moralischen Siege gleich, denn etwas von der Heiterkeit der Léman-Landschaft nimmt er in die bürgerliche Welt seiner Grabsteine mit.

Die Schichtung seiner Bewusstseinsinhalte ist übrigens dem Grabsteinhändler bekannt, im Gegensatz zu den einfacheren Gestalten eines Mitrailleurs Hermelinger im "Wilden Urlaub" oder eines Bieli im "Riedland". Allein in seinem Traumzuge fahrend, denkt er: "Was alles so in einem Kopf vorgeht, wenn er sich an einen aufgehängten Mantel zurücklehnt und in der Bewegung des dahinfahrenden Zuges leise gewiegt wird, es ist nicht zu sagen! Da kommt einem so recht zum Bewusstsein, dass nur äusserlich unser Leben ein Hintereinander von Begebenheiten darstellt, dass aber in Wirklichkeit alles, was uns begegnet ist und was wir empfunden haben, weiter fortbesteht und mit dem, was wir gegenwärtig erleben, sich fortwährend vermischt." Freund Daniel sagt humorvoll, wie sich Eigenmann erinnert: "Der Kopf sei eine Art Gefäss, eine Art Urne, mit einer opalisierenden Substanz angefüllt, und da hinein fielen alle Bilder der Erinnerung und lagerten sich in einem stetig anwachsenden Bodensatz nieder, Schicht auf Schicht..." - Versucht man, die "Heimliche Reise" als Ganzes zu betrachten, so zeigt sich, wie hier aus dem Uebereinander wieder teilweise ein Neben- und Hintereinander wird, wenn der Verfasser in der Hauptfigur die Gefässe der Erinnerung wie Tuben eines Fernrohrs auseinanderzieht, Schichten des Erinnerns in zusammenhängende Geschichten verwandelt, die durch das eine Gesetz der Selbstwerdung aneinander gebunden sind.

IV.

Indem er die Motive nicht zusehr zersplittert, findet Guggenheim in der "Heimlichen Reise" eine durchsichtige Einheit von Form und Gehalt. Kunstvoll werden Fragmente der Erinnerung und Szenen der Gegenwart auf dieser Genfer Fahrt ineinander übergeführt - es ist wiederum die Entsprechung von innerer, seelischer und äusserlich - konkreter Landschaft, welche den Zauber des Buches ausmacht. Die Fabel, die nur den Rahmen für Eigenmanns Aufbruch nach den Stationen der Erinnerung abgibt, ist bei allen Zufällen, die sie enthält, lebensnaher als in früheren Romanen. Die Individualität der schwerblütigen Hauptgestalt wird nicht von ihrer Problematik erdrückt. Sie wirkt ebenso lebendig wie die des lebenswürdig-überlegenen welschen Gefährten Daniel, der den gleichen Konflikt erlebt hat. Die Nebengestalten auf dem Genfer Schauplatz: Maître Toulet, das Modell der Stummen, Staehlis Mutter werden durch wenige typische Bewegungen, oft durch ein einziges treffendes Wort als romanische, wendige Leute gekennzeichnet.

Wir waren unser vier

I.

Jean Loriol praktiziert während des Zweiten Weltkrieges als junger Arzt in Zürich. Aus der Kriegsgefahr an der Grenze und den Nöten im zivilen Leben erwächst seine Verbundenheit mit drei ungefähr gleichaltrigen Kameraden.

Der erste in diesem Bund ist Vinzenz Umbrecht, der pflichtbewusste Magazinverwalter einer Baufirma. Er stellt bei der Munitionskontrolle im Militärdienst das Fehlen einer neuen Handgranate fest. Der Dieb der Waffe, Trainsoldat Hämig, erweist sich als nationalsozialistisch gesinnter Verräter. Er wird von zehn Leuten seiner Einheit erschossen.

Einer der zehn ist der Privatdozent Michael Glanzmann, der zweite Kamerad in der Vierergruppe, die den Roman trägt. Jüdischen Glaubens, fühlt er sich doch in der Schweiz verwurzelt und hilft sie als Soldat verteidigen. Mit Loriol führt er tiefe Gespräche über Naturwissenschaft und über den bedrohten Menschen. Bei der Nachricht von den furchtbaren Judenverfolgungen im Dritten Reich entschliesst er sich, nach Israel auszuwandern.

In der gleichen Einheit leistet auch der Lyriker Anwand Dienst. Er erkrankt an Lungenentzündung während des Aufenthaltes der Truppe am Gotthard. Loriol und Glanzmann besuchen den Todkranken später im Militär-sanatorium Wald. Er hinterlässt dem Arzt ein Tagebuch mit seinen letzten Gedanken.

Während der Dichter vom Dienst überfordert stirbt und Glanzmann auswandert, hält Magaziner Umbrecht, Loriols tapferer ehemaliger Schulkamerad, aller Unbill der Zeit stand. Mit dem Arzt zusammen betreut er am Schluss des Romans die bei Kriegsende ankommenden Flüchtlinge.

II.

Obschon Guggenheims autobiographisches Werk nur bis ins Jahr 1938, also bis zum Abschluss von "Riedland" reicht, enthält es einen Hinweis auf den gedanklichen Keim, aus dem das fünfte, nun auf das Schicksal der Schweiz gerichtete Buch hervorgewachsen ist. Wir entnehmen "Sandkorn

für Sandkorn" (S. 55, 56), dass ihn schon 1935, gleichzeitig mit dem Thema "Riedland", auch das Motiv des getreuen Verwalters bewegt hat: "... jener Schweizer, der die Ehrfurcht vor dem Material hat, der gegen die Vergeudung, Verschleuderung ist, der Materialverwalter - dieses war eines der Themen, die mich damals beschäftigten. Es lockte daran besonders die Feststellung, es sei in diesem 'Materialismus' etwas Geistiges verborgen und geborgen, die ganze schweizerische Neutralität sei darin, die es dem Lande ermöglicht hatte, hundert Jahre Frieden zu wahren und damit nicht nur das Material zu schonen, sondern auch einen unschätzbaren Vorrat an Selbstvertrauen, vernünftiger Einsicht, gerechter Gesetzgebung, Jugenderziehung und Jugendbildung zu stapeln."

Das Motiv des Materialverwalters und am Rand auch jenes der Jugenderziehung finden sich tatsächlich im fünften Roman gestaltet. Sie ordnen sich aber dem umfassenderen Zusammenhang des schweizerischen Lebens in der nationalsozialistischen Bedrohung unter.

Die Schauplätze der militärischen Handlung: der Berner Jura und der Gotthard waren Guggenheim aus dem Militärdienst bekannt.

III.

Wie "Die heimliche Reise" als Ich-Erzählung geschrieben, unterscheidet sich doch "Wir waren unser vier" schon in der Form aufs deutlichste von Guggenheims vorangegangenen Romanen. Der Ich-Erzähler, der Westschweizer Arzt, der in Zürich praktiziert, überragt nicht als Hauptfigur das Geschehen. Er ist eine unter vier Hauptgestalten, richtet sein Augenmerk mehr auf die andern als auf sich selbst, will nach eigener Aussage das Leben von drei Männern erzählen in der kritischen Haltung des Arztes und des verständigen Bürgers.

Nun sind es freilich nicht ganze Lebensläufe, die der Erzähler erstehen lässt, sondern Fragmente, Episoden aus dem Leben der Kameraden und ihrer breit gestalteten Umwelt. Nicht sosehr in ihrem Verhältnis zu sich selbst, in ihren inneren Nöten werden nämlich die Kameraden vorgestellt, als in ihrer Beziehung zu Land und Leuten, zu den geschichtlichen Kräften der Schweiz in den Jahren vor und während des Zweiten Weltkriegs.

ges. Das Interesse des Erzählers hat sich im Vergleich zur "Heimlichen Reise" von psychologischen Zusammenhängen auf soziologische verlagert - die Krisis und Innenschau des Einzelnen ist hier nur noch von Belang im Rahmen der Prüfung, die das ganze Volk, das Land zu bestehen hat.

Der Erzähler Loriol erscheint innerhalb der Folge der Kapitel in fast regelmässigem Wechsel auf dem Schauplatz des zivilen, dann wieder auf dem des militärischen Lebens, und auf beiden trifft er seine Freunde. In beiden Bereichen sollen politische Gefährdung und Abwehrkräfte, die sich in den Gestalten und ihrer Umwelt sammeln, offenbar werden. Sogar die einzelnen Kapitel schliessen in ihrem Aufbau immer wieder beides: die Vorsorge des Landes und die Zeichen äusserer und innerer Gefahr ein. In den ersten Abschnitten baut sich zum Beispiel an Umbrechts Gestalt und Umgebung der Gedanke zuverlässiger Umsicht im praktischen Handeln auf, an Loriols Kusine Estelle, die einen deutschen Offizier heiratet, die Gefahr fremder Infiltration. Loriol selbst versucht am Verhalten seiner Kasernen-Patienten, an ihren Hoffnungen und Aengsten ständig den Puls der Zeit zu erfassen.

Aus solchen Aspekten des zivilen und militärischen Lebens der Schweiz zur Zeit des nationalsozialistischen Deutschland entsteht im ganzen zwar ein Roman, aber kein geschlossener Geschichtsroman. Ein solcher ist auch nicht das Ziel des Verfassers. Er gestaltet erlebte Geschichte in dichterisch freier Behandlung. Waltet in seiner Darstellung politischer Tendenzen und rahmender Fakten aus dem öffentlichen Geschehen strenge Objektivität vor, so scheint die Erzählung in dem Mass an Freiheit zu gewinnen, als sie in die privatmenschliche Sphäre eindringt. Die Kernfabel von Soldat Hämigs Landesverrat, die die mittleren Abschnitte lose verbindet, scheint erfunden oder frei ausgestaltet, doch den damaligen Vorkommnissen durchaus gemäss.

Wie die Form und der Gegenstand des Romans im ganzen erscheinen auch die Darstellungsmittel des Erzählers im einzelnen verändert. Transparenz und lyrische Gestimmtheit der Sprache, wie sie in Guggenheims psychologischen Romanen mit wiederholter und intensiver Introversion einhergehen, weichen realistischer Erzählung und getreuer Schilderung der Aussenwelt. Der sachlich forschenden Erzählhaltung ist auch die Ironie als

Ausdruck zwiespältiger Selbstbetrachtung nicht mehr gemäss. Ganz verschwindet der innere Monolog zugunsten eines Dialogs, der in wiederholtem Gespräch die Zeichen der Zeit wahrnimmt und deutet. Ganz fällt auch die Symbolik dahin, doch wird sie im grossen historischen Roman "Alles in Allem" wieder aufscheinen.

IV.

Als beherrschendes Thema umschreibt also schon die Formbetrachtung das "Geheimnis der Schweiz", und damit ist hier gemeint: die Lebenskraft und der Behauptungswille des Landes, ausgedrückt im Verhalten von Menschen in einer bedrohten Umwelt. Dies Geheimnis veranschaulicht sich am Praktiker Umbrecht und komplizierter, differenzierter an den drei intellektuellen Kameraden; es faltet sich breiter aus im Militärdienst, im Verhalten ganzer Soldatengruppen. Die nachstehende Betrachtung einzelner Aspekte des Gehalts hat immer gleichzeitig den Typus einer menschlichen Gestalt und die besonderen Züge des Schweizertums im Auge zu behalten, das er repräsentiert.

Die Kameradschaft zwischen Lorjol und Umbrecht wächst aus gegenseitigem Aufeinander-Angewiesen-Sein in praktischen Dingen des Alltags, und darin spiegelt sich schweizerische Treue als Umsicht und Voraussicht im Kleinsten. Der Praktiker versorgt den Arzt im Zeichen nahender Kriegsgefahr mit der Holzfeuerung in seinem Ordinationszimmer; dieser behandelt im Spital seinen sterbenden Vater und später, nach einem Bombeneinschlag, Umbrechts verletzte Frau. Umbrecht nimmt dann wieder Estelle, die als Kriegswitwe aus Deutschland zurückkehrt, in seinem Haus auf. Aus Tatkraft und jenem praktischen Sinn des Volkes, der im richtigen Moment das Richtige zu tun weiss, hat er, obschon selber leicht verletzt, dies beschädigte Haus wieder als notdürftiges Schutzdach für seine kleine Familie hergerichtet. Treue zum Material, Treue zu angehörigen Menschen und Liebe zum Land fliessen in solchem Tun zur persönlichen Haltung, zum tieferen Gehalt des Romans auch zusammen. - Den Dienst am Kleinen hat Umbrecht sein Vater, ein Abwart in der Zürcher Kreditanstalt, vorgelebt. Der Mann hat sich ein kleines Vermögen erworben aus beschwerlicher, doch treulich verrichteter Arbeit. Der Fleiss des kleinen Mannes und die goldenen Reserven des Landes, sie liegen da ganz nahe und fast symbolisch

beieinander.

Die selbe Treue zum Material, die beim Vater den bescheidenen Wohlstand im Frieden gewährt, bewährt sich am Sohn und bietet Schutz in der Gefahr. Als Magaziner einer Baufirma, deren Fahrzeuge auch in der Kriegsvorsorge eingesetzt sind, beweist er nicht weniger Autorität vor den Arbeitern als Mut und Offenheit gegenüber den Vorgesetzten. Im Militärdienst bringt der selbe Geist der Beharrlichkeit und Zuverlässigkeit, der ihn zum Auszählen der Munitionskisten treibt, den Verrat des verblendeten Soldaten Hämig an den Tag. Glanzmann hilft eine Zeitlang beim Zählen und Wägen mit und erläutert später, im Gespräch mit Loriol, diese Beharrlichkeit im Kleinsten als "das Geheimnis der Schweiz" (S. 76).

Die Zuverlässigkeit im Praktischen kennzeichnet auch Umbrechts Frau Berthie, eine frühere Patientin von Loriol. Ihrem Mann ist sie in der Berufsarbeit verbunden und vertritt ihn schon als Verlobte während seiner Dienstpflicht in der Materialverwaltung. Dem praktischen Liebhaber gelingt es dann, seiner Braut mitten in den Kriegseinschränkungen ein frohes Hochzeitsfest zu bereiten, aus Erspartem ein Häuschen zu bauen, das er gegen alle äusseren Gefahren behauptet. Wie die Hinweise der Biographie erläutern, enthüllt so ein scheinbarer Materialismus einen idealen Zug, ein Fundament für die Unabhängigkeit des Einzelnen, welche auch die des Landes im Auge hat.

Protestiert Umbrecht unbewusst gegen die drohende Unterjochung durch die besonnene Tat, so tut es Loriol durch den heilenden Dienst am einzelnen Menschen. Für ihn, den Westschweizer, der auch in seiner lateinischen Sprache einen Ausdruck des Masses und der Grenze findet, ist solches Tun ein Schutz gegen masslosen germanischen Machtwillen, gegen die Zerstörungsinstinkte der Masse. Seinen Patienten ist er nicht bloss Arzt im engsten Sinn; er erhört ihre Sorgen, die die Sorgen der Zeit sind, vernimmt von Samariterkursen, Entrümpelung, Luftschutzübungen, Flucht feiger Nachbarn, von heimlichem Verrat und mutiger Behauptung. Das Magma des Lebensstroms öffnet sich dem Arzt, - der Gedanke daran hat Guggenheim früh gefesselt und den Wunsch, Arzt zu werden, in ihm geweckt.

Der Westschweizer Loriol hat sich im Umgang mit seinen Patienten im deutsch sprechenden Zürich assimiliert; und doch spürt er besonders

im Militärdienst seine Verschiedenheit vom Deutschschweizer in Empfindung und Reaktion. Das Motiv der latenten Spannung zwischen deutschschweizerischer und welscher Menschenart durchzieht, als sekundäres freilich, den Roman in den Militärdienstszenen. Als Truppenarzt im Jura beobachtet Loriol das Verhalten der Deutschschweizer Soldaten bei der Nachricht von den Siegen der Deutschen an der Westfront und ihrem Einmarsch in Paris. Er erkennt den Zauber, der von solchen Siegesfanfaren auf geistig undifferenzierte Militärköpfe ausgeht, wenn sie Stolz und Machttrieb in ihnen stimulieren. Doch er erkennt auch, dass der grösste Teil der Truppe auf solche Triumphe anders reagiert, nämlich mit Stillschweigen. Glanzmann, der in der gleichen Einheit Dienst leistet, erklärt ihm diese Haltung - es ist das Bannen der Gefahr durch Schweigen. Es ist das uralte Verhalten der Bergler im Wissen um die Naturmächte, die die Sicherheit ihres Daseins ständig bedrohen. Auch in dieser Haltung, in dem verschlossenen, dem gesprächsfreudigen Welschen unverständlichen "Nüdderglyche-tüä" sieht er einen Schlüssel zum Verständnis der Schweizer-Geschichte und Schweizer-Lebensart, ja für das Geheimnis der Schweiz.

Das "Geheimnis der Schweiz", in dem trockenen, aber tatkräftigen Magaziner Umbrecht verkörpert, der in der Gefahr über sich hinauswächst, erscheint hier an ganzen Soldatengruppen und ihrer Reaktion erläutert. Es ist geschichtliches Erbe. Der Kern der Schweiz ist Bergland, doch hat sich die Haltung der Bergler den Menschen der Ebene mitgeteilt. Glanzmann, der Schweizer aus israelitischem Stamm, sieht tief genug, um diesen Zusammenhang zu erfassen, er weiss um die Technik des Leidens, um die Haltung in der Gefahr.

Das Verhältnis dieses jüdischen Gelehrten zur Schweiz ist komplizierter als das der anderen drei Kameraden. Zwar hängt er sosehr an der schweizerischen Heimat, dass er, der Privatdozent für Biologie, eine Berufung an eine amerikanische Universität mit dem Hinweis ausschlägt, er müsse auf die Wache. Bei der Nachricht aber von den Judenverfolgungen im deutschen Besetzungsgebiet, vom Tod naher Angehöriger, träumt er von einer Zukunft, in der nicht der Nationalstaat, sondern die Welt, die ganze Erde den Menschen zur Heimat würde. Jede andere Heimat, auch die schweizerische, muss er sich immer wieder durch Bewährung erwerben. Das bei Guggenheim oft variierte Motiv der Eingliederung taucht hier

auf, einer Verschmelzung, die nur dem gelingt, der auch Unrecht ertragen kann. Glanzmann wird indessen die Qual der Anfeindungen zu hart, er wandert kurz vor Kriegsende nach dem Staat seines Volkes, nach Israel aus.

Während Umbrecht das Geheimnis der Schweiz verkörpert und Loriol es in gefährvoller Zeit erlebt, ist Glanzmann der scharfsinnige Geist, der es ergründet und dem Arzt erläutert. Des Gelehrten Form des Protestes gegen die deutsche Barbarei ist die Suche nach absoluter, von keiner Politik beschränkter Wahrheit, und eben auf dem Boden der Schweiz, die er verteidigen hilft, scheint ihm solche Forschung möglich. - Seine Untersuchungen über den Gruppeneffekt bei Insekten bleiben nicht ohne Wirkung auf Loriol: Er beginnt auch die menschliche Gesellschaft und ihr Verhalten im Sinn der Naturwissenschaft zu betrachten, er sieht durch die dünne, brüchige Schicht der Kultur, die sich die Menschen, seine Patienten etwa, zugelegt haben, hindurch. Dies schafft ihm die nötige Distanz und Versöhnlichkeit zu politischen Vorgängen - die Welt gewissermassen als Ameisenhaufen zu betrachten.

Der Arzt und der Gelehrte schaffen sich in der heilenden Tat und in der Suche nach ungetrübter Wahrheit jene Distanz, die gegen die drohende politische Gefahr wappnet. Der Dichter aber weiss sich in noch tieferer Wahrheit, in Gott geborgen in den Augenblicken, wo ihm die Gnade des Schreibens zuteil wird. Glanzmann und Loriol besuchen den Sterbenden, der seine Gesundheit im Dienst für das Land geopfert hat. Im Testament, der letzten schriftlichen Äusserung, die er Loriol hinterlässt, dankt er dem Schöpfer. In prosaischen Worten schreibt er mit letzter Kraft seine Gedanken über den Bestand der Schweiz. Erziehung tut not, so mahnt er; Aufklärung, Wissen, Verantwortung gegenüber Gott und den Menschen sind das einzige Bollwerk, an dem sich die Stürme primitiver Gewalt brechen. Der kleine Verräter Hämig ist für ihn ein Verblendeter, ein Verführter.

Das pädagogische Erbe der Schweiz, dem der Dichter verbunden ist, gehört wie die praktische Tat, wie die Suche nach Wahrheit zum Geheimnis ihres Bestandes. Aber Geist und Tat trennen sich in Anwendung nicht. Er selbst hat sich im Kampf gegen Dummheit und Feigheit exponiert. Er ist es, der aus versammelter Truppe heraus einem bornierten Hauptmann, der seine Leute zur Vorsicht, zur gelinden Anpassung mahnen wollte, da-

mit sie bei allfälliger deutscher Besetzung der Strafe entgingen, das Wort entgegengehalten hat: "So wie ich es auffasse, wäre dann, wenn das Land besetzt würde, niemand mehr da von uns, sondern alle gefallen, auf dem Schlachtfeld" (S. 107). Hier ist die Stimme des Dichters zur Stimme der Truppe geworden, zur Stimme des Volkes. Wie Umbrecht und Loriol erst vor dem Hintergrund der Gemeinschaft ihren deutlichen Umriss, ihre repräsentative Geltung gewinnen, so also auch der Lyriker Anwand.⁵² Bei seiner Bestattung zeigt sich endlich, dass sogar seine feinsinnigen Gedichte eine Gemeinde von stillen Verehrern gefunden haben.

So schweizerisch es ist, dass die drei Intellektuellen wie der Praktiker sich in ihrem Wirken dem Volk verbinden, so schweizerisch mutet auch die Selbstverständlichkeit an, mit der sie trotz leisen Unbehagens den militärischen Dienst am Land erfüllen. Eduard Korrodi schrieb, das Buch anzeigend, in der NZZ:⁵³ "Jeder stellt auf dieser nicht begehrten Bühne um so packender seinen Mann, als jedem die Pflicht des harten Dienstes ... unabdingbar erscheint, obwohl Herz und Hirn rebellieren möchten." Eben dies gibt diesen Typen, die in der Bedrohung erst ihre inneren Möglichkeiten ausschöpfen, ihren differenzierten Gehalt. Sie sind nicht Hurrapatrioten oder mobilisierte Masse, sondern Menschen mit ihren Schwächen.

In den Gesprächen zwischen Loriol und Glanzmann weist die aufgeworfene Problematik im letzten freilich noch über das zentrale Thema des Romans, das Geheimnis der gewappneten Schweiz, hinaus. Sie streift, in Ansätzen bloss, die Bedingungen menschlichen Daseins in der Kultur schlechthin. In den Szenen der deutschen Judenverfolgung, die Glanzmann aus Briefen vorliest, erscheint dies Dasein in der Kultur vom Chaos bedroht, in Deutschland und anderswo. Die letzte Schau des Dichters aber führt an die Harmonie der Schöpfung (den Kosmos) heran, zu der Kultur in ihren Spitzen sich erhebt. Wohnen in der Kultur bedeutet also Existenz in einem stets gefährdeten Zwischenreich, das seine Wirklichkeit einbüsst, wo das moralische Gesetz wankt oder zusammenbricht. Der Arzt als der Heilende, der Dichter als Gestalter des wahren und heilen Worts selbst in einer gefährdeten Welt - die beiden Perspektiven ergänzen sich und weisen, flüchtig nur, auf die verborgensten Gehalte des Romans hin.

V.

Besser als die weltanschauliche Diskussion sind in diesem Roman freilich die anschaulichen Szenen gelungen, die Szenen in Loriols Praxis, in Umbrechts Berufs- und Familienbereich, im Militärdienst im Jura und am Gotthard. Bei der Grösse des Vorwurfs, der zugleich schweizerische Geschichte und Lebenshaltung, aber auch vier typische Gestalten einfangen will, kommt Umbrechts Gestalt echter heraus als die drei andern, und das Geheimnis der Schweiz wird stellenweise mehr diskutiert als in konkretem Vorgang veranschaulicht. Nicht überall aber geht die Diskussion in die Erzählung fugenlos ein, das heisst: die weit ausholenden Gespräche und Reflexionen bleiben nicht durchwegs auf die lebendige Schilderung des Geschehens abgestimmt. So liegen die Qualitäten des Romans mehr in Ethischen als in der ästhetisch-formalen Entsprechung.

Alles in Allem

Einleitung

"Alles in Allem", Guggenheims umfangreichstes Werk, ist von 1952 bis 1955 erschienen. In vier Bänden von insgesamt 1108 Seiten umfasst dieser "Roman einer Stadt"⁵⁴ die Entwicklung Zürichs von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Die Bände umspannen einzelne Zeitabschnitte, nämlich Band I das letzte Drittel der Belle Epoque von 1900 bis 1913, Band II ungefähr die Zeit des Ersten Weltkriegs (1914-19), Band III die Zwischenkriegszeit bis an die Schwelle des nationalsozialistischen Umsturzes in Deutschland (1920-32) und Band IV die nazistische Bedrohung und den Zweiten Weltkrieg, also die Zeit von 1933 bis 1945. Die nachfolgenden Ausführungen, Zitate und Angaben von Seitenzahlen stützen sich auf die Ausgabe von 1957, welche die vier Bände unverändert in einem einzigen vereinigt.

Schweizerische und zum Teil europäische Geschichte, die durch viereinhalb Jahrzehnte hindurch sich spiegelt im Leben einer grossen Stadt, gütig darzustellen - es scheint fürs erste ein gewaltiges, fast hoffnungsloses Unternehmen. 'Wo fass ich dich', unendliche Geschichte, möchte man, in Abwandlung eines Faustwortes, für den Gestalter rufen, für sich selbst aber, vor der Aufgabe, diesen Roman auf kleinem Raum zu charakterisieren: 'Wo fass ich dich', historischer Roman. "Alles in Allem" führt den Leser nicht bloss in vergangene Jahrzehnte, sondern in weite historische Räume, in sehr viele Menschenschicksale hinein. Bei der Fülle der historischen und geographischen Aspekte des städtischen Lebens geht die Zahl der auftretenden Personen in die Hunderte, - das Register nennt deren 271. Einige davon tauchen nur ein - oder zweimal kurz auf, und keine einzige bleibt ununterbrochen in der Handlung gegenwärtig, als Hauptfigur oder Held, um den sich das geschichtliche Geschehen gruppieren könnte.

Der Held der Handlung sei die Stadt, hat Guggenheim selbst geäussert.⁵⁵ Obwohl einzelne, dichterisch verwandelte Romanfiguren seinem Bekanntenkreis entstammen,⁵⁶ zeigen denn auch Erzählperspektive, Bau und Form des Werkes, dass er mehr und anderes als eine Biographie

romancée verwirklicht hat. Sein typisiertes Spiegelbild im Roman: Aaron Reiss, der sich am Schluss als Erzähler zu erkennen gibt, schildert die Entwicklung der Stadt von seiner eigenen Kindheit an; aber er ist kein Ich-Erzähler, er steht nicht im Mittelpunkt des Geschehens. Er betrachtet die Stadt mitunter als veränderliches Kraftfeld, bevölkert von den im Strom historischer Impulse bewegten Einzelgestalten, Gruppen und Massen. Unter den Einzelgestalten sieht er sich selber gehn, eine der Hauptgestalten seiner Generation. Diese Hauptgestalten und vor allem die unzähligen Nebengestalten aber stehen nicht bloss um ihrer selbst willen da, sie haben die Funktion, Teile der Stadt und geschichtliche Kräfte sichtbar zu machen. Der "Roman einer Stadt" baut sich eigentlich als Generationenroman auf, indem er das Leben einzelner Familien und ihr Verhältnis zur Stadt Zürich und zur Schweiz durch drei Generationen hindurch schildert. Durch fortgesetzten Handlungsschnitt führt der Erzähler den Leser wechselweise über nur einige Seiten von Schauplatz zu Schauplatz, von Familienszenen hinweg auch unvermittelt in öffentliches Geschehen, Massenaufläufe, Ratssitzungen etc. hinein. Diese Mosaiktechnik führt also grosso modo zunächst in die Weite des Raumes und erst allmählich, nachdem sich in den einzelnen Familien und Gestalten eine Einzelgeschichte abzuzeichnen beginnt, auch in die Tiefe der Zeit. Anders gesagt, ist das Bemühen des Erzählers darauf gerichtet, vor allem die geschichtliche Atmosphäre einer Zeit, das historische Kolorit im Raum erstehen zu lassen. Nach der Romantypologie, die Wolfgang Kayser versucht hat, müsste "Alles in Allem" eindeutig als "Raumroman"⁵⁷ bezeichnet werden, der freilich individuelle Entwicklung in einzelnen Hauptgestalten, vor allem von Aarons Generation, erkennen lässt.

Trotz gewissen Zügen der Biographie romancée tut sich also in der Mosaiktechnik Guggenheims innerstes Streben kund, in diesem Roman nicht nur Lebensgeschichte zu geben, sondern darin und weit darüber hinaus: erlebte Geschichte. Damit ist zum vornherein ein vielfaches Spannungsverhältnis zwischen subjektiven und objektiven Zügen des historischen Romans gegeben, ein Raum für dichterische Gestaltungsfreiheit aus eigenem Erleben, aber auch eine Pflicht zur Treue gegenüber historischen Fakten. Der Wille zur dichterischen Freiheit waltet in der Verwandlung und Typisierung privater Lebensläufe aus Guggenheims Erinnerung, aber

auch in freier Erfindung ganzer Familiengeschichten. Repräsentativ gestaltet, vermögen diese wie jene den Kulturbestand⁵⁸ verschiedener Zeitperioden, die jeweilige Problematik und Empfindungsweise privater Leute verschiedenster Schichten zum Ausdruck zu bringen. Neben diesem privaten Bezirk der Familien stehen, damit verbunden, die unverrückbaren Fakten. Die geographischen Aspekte, das architektonische Bild der Stadt, die politischen Vorgänge werden, ob es um Streikbewegungen oder Parteiverhältnisse geht, getreulich wiedergegeben und oft bis ins Kleinste hinein mit Zahlen belegt. Damit dokumentiert sich der Roman als historischer und gewinnt seine Glaubwürdigkeit. Hervorragende Gestalten auch aus Politik, Wissenschaft und Kunst gehen, sporadisch und am Rand auftauchend, durch die Handlung der vier Bücher. Im Gegensatz zu den Familiengeschichten, in denen sich historisches Geschehen im privaten Kreise reflektiert, ergeben diese Erscheinungen wie Hodler, Einstein, General Wille, Ragaz, Lenin und andere darüber hinaus den historischen Rahmen der epischen Vorgänge. Als Nebengestalten werden sie in ihrer äusseren Erscheinung getreu gezeichnet, im Wirken typisiert, im Gespräch aber, wie das Vorwort eigens bemerkt, dichterisch frei entwickelt wie alle übrigen Personen.

Wie im Stoff, so durchdringen sich auch in den Motiven und im Gehalt das subjektive Erleben des Dichters und die Welt der objektiven Geschehnisse. Wenn Guggenheim erklärt hat, der Held sei die Stadt, und anderseits der Erzähler Aaron das Leben und Streben ihrer tapferen Leute darstellen will, ist damit der Kern des Hauptthemas berührt. Im Ganzen geht es in diesem Roman um Bewährung und Bewahrung einer Schweizer Stadt und ihrer Bewohner über die Jahrhundertwende, die zwei Weltkriege und eine bewegte Zwischenphase hinweg. Bei solchem Ansatz der Thematik vermag sich nicht eine einzelne zentrale Gestalt, sondern die Stadt als eigengesetzlicher Organismus und das Stadtvolk, das Gesamt der Bürger mythisch zu erhöhen in seiner Eigenständigkeit, soweit freie künstlerische Gestaltung die vorgefundene historische Wirklichkeit in den Rang der Dichtung erhebt. Es gilt jedoch genauer zu sagen, von welcher Art die Bewährung der Stadt ist, innerhalb welcher Problematik sie sich entfaltet. Der Roman evoziert Zürich als schweizerische, aber zugleich europäische Handelsstadt am Seebecken, die breiten politischen und kulturellen Geistes-

strömen offen steht und immer wieder fremden Einfluss am Hergebrachten misst, versöhnt und verändert, oder ihn abstösst, wo der Prozess der assimilierenden Verwandlung misslingt. Die Bewährung muss sich also vollziehen in der Begegnung der heimischen Kräfte, als Tradition aus Jahrhunderten gesammelt, mit andersartigen, fremden Menschen, Sitten und Ansprüchen. In diesem Mittelpunkt des Gehalts berühren sich die Geschichte der Stadt und Aarons eigene Lebensgeschichte, die im wesentlichen auch auf eine persönliche Bewährung in der Bewältigung innerer Gegensätze hinausläuft. - Dazu gesellt sich nun als zweites, mit dem ersten verflochtenes Hauptthema der Gegensatz zwischen verschiedenen heraufkommenden Generationen in Aarons Darstellung der Stadt, und auch dieses Kernmotiv ist schon in den Bedingungen seines persönlichen Lebenslaufes angelegt, so dass sich persönliche Erfahrung im objektiven Prozess der Geschichte spiegelt.

Um diese Durchdringung subjektiven und objektiven Gehalts in den zwei Hauptthemen verständlich zu machen, soll zum Schluss diese Einleitung schon das Wesentliche und Typische an der Entwicklung des Erzählers Aaron herausheben. Als Spross einer jüdischen Familie leidet der Heranwachsende früh unter seinem Anderssein, besonders wenn er es, an Feiertagen etwa, in Kleidung und Gehaben demonstrieren muss. Er ist der früh Verletzliche, Gedemütigte. Vom Vater erbt er einen blühenden Liegenschaftshandel,⁵⁹ aber ein "jüdischer Liegenschaftshändler" (S. 790), beargwöhnt von den Andersgläubigen, mag er nicht sein. Ohne seine Religion zu verleugnen, schlägt er denn diese berufliche Erbschaft aus, um als Schriftsteller frei und unbedrängt, ohne List und Kalkül zu leben. Als er den Mut findet, das Geschäft zu liquidieren, ist er freilich noch nicht der produktive Schriftsteller. Ein eleganter Literat, betrachtet er die Welt mit Skepsis und Distanz. Aber im engen Freundeskreis, bei seiner Freundin Jacqueline, bei seinem Schulkameraden Walter Abt, bei den Gleichgesinnten seiner Generation überhaupt fühlt er, der Zurückhaltende, sich aufgenommen. Durch das Erlebnis der Verbundenheit in gleicher Verantwortung mit seiner Generation werden ihm die Stadt, die Schweiz erst ganz zur Heimat. Hinter der Generation nämlich steht das Volk, dessen Wollen sie ausdrückt. Die Rhythmen, Klänge und Farben der Landesausstellung (1939), die von fern an Aarons Mansardenfenster dringen, erlösen

in dem Gereiften "das Werk", begeistern ihn zur dichterischen Tat. Die Gegensätze, die das Schreiben im Dienst des Volkes in ihm versöhnt, das heimische Erbe und das fremde, aber auch die Spannungen zur Elterngeneration sehn wir in seiner Geschichte der Stadt, in ihrer Bewährung selber versöhnt.

Welche Erzählhaltung sich in Aaron bildet, während das Werk in ihm reift, lässt sich in seiner nach innen gerichteten Selbstdarstellung im Roman genau verfolgen. Aus Distanz will der Versöhnte und nach Vermögen Gerechte erzählen, - aber die Liebe hat an solchem Erzählen ihren Teil; ein Werk des Dankes zu schreiben ist, halb bewusst nur, sein Ziel, die wechselnden Erscheinungen im Stadtbild zu zeigen, aber darin und dahinter auch den wählenden Bestand. Den Dingen "nah und ferne" sein will er (S. 990), angerührt von den Worten des Predigers, die in der Schreibstube seines Grossonkels, des Sensals Abraham Rottweiler, geangegangen haben: "Weinen und lachen, würgen und heilen, brechen und bauen, Steine zerstreuen und Steine sammeln, Herzen und ferne sein von Herzen, schweigen und reden, lieben und hassen, Streit und Friede, jegliches hat seine Zeit" (S. 990 und 1079). Alles Ding hat seine Zeit, ist aber letztlich aufgehoben in Gottes Liebe und Gerechtigkeit. Bewährung in der Stadtgemeinschaft, Leben im Land unter Sternen, wie es der Erzähler in einem Schlusskapitel nennt, ist letztthin Bestehen in der göttlichen Gnade.

Der Erzählton hebt sich freilich nur selten an diesen biblischen Ernst heran. Er gleitet gern mit heiterer Ironie über das Geschehen hin, wo von eitlen Menschenwerk die Rede ist, und erhebt sich, wo Echtes, Wertbeständiges ins Licht tritt, zu gesammelter, eindringlicher Schilderung. Selbst wenn immer wieder die strahlenden Konturen der geliebten Stadt beschrieben werden, verstärkt sich dieser Erzählton nie zur rauschenden Lobrede. Es gilt für ihn durchaus, was eine Nebengestalt des Romans (Tomassi, S. 923) über den schweizerischen Sprech- und Erzählstil sagt: er bleibt oft selbst in feierlichen Stunden "einen Grad unter der Pathetik".

Die Stadt als Ort der Begegnung

(Fremde und heimische Sippen, Einzelgestalten und Einflüsse; Prozesse der Assimilierung und Abstossung)

I.

In allen vier Bänden des Werkes, besonders aber in den zwei ersten, treten die kosmopolitischen Züge der Stadt stark hervor. Die Mosaiktechnik lässt den Erzähler immer wieder fremde Gruppen oder Einzelgestalten flüchtig ins Blickfeld treten, und aus dem Gegensatz zwischen dem Heimischen, "Heimeligen", und den fremden, vorüberziehenden Elementen im Stadtbild fließt ein guter Teil seiner Dynamik und seiner Poesie. Im ersten Band, also im letzten Drittel der Belle Epoque bis 1914, sind es russische Studenten, deutsche Industrielle und Gelehrte, israelitische Kaufleute, welche nebst den Schweizern das Stadtbild mit seinen damaligen Karossen und Gaslaternen prägen. Im zweiten Band, während des ersten Weltkrieges also, tauchen die Flüchtlinge und Verwundeten aus aller Herren Ländern auf, darunter berühmte wie Lenin und Mussolini, daneben die ausgewiesenen Intellektuellen und Theaterleute und linksradikale deutsche Politiker. Im dritten und vierten Band endlich erscheinen vereinzelt Agenten und Spione der Nationalsozialisten.

Der tolerante, demokratische Geist der Stadt zieht schon vor 1914 fremdes Volk an, erprobt es, wenn es Wurzel schlagen will, lang und hart und versöhnt es endlich mit dem Angestammten. Wie sich dieser Prozess im Strom der Geschichte, im öffentlichen und privaten Leben an Sippen und Einzelnen durch vierzig Jahre hin vollzieht, ist ein Hauptthema des Werks, das immer wieder den Menschen im Stadtbild, und das will sagen: in seiner sich verändernden Beziehung zur Stadt, zur Schwelz, erscheinen lässt. Als Flugsand gleichsam erscheinen neben den Wurzelschlagenden auch andere, oberflächlichere Figuren, Opportunisten, die keine Assimilation suchen. Sie gruppieren sich vor allem um Aarons leichtblütigen Onkel Léon Reiss, dessen Geliebte, die französische Coiffeuse Madeleine, zwischen ihm und dem älteren Makler Neuwiller hin- und herpendelt, ohne mit der Stadt und ihren Bewohnern zu verwachsen. Ihr wäre der englische Globetrotter und Privatlehrer Clive Lawrence Bell gegenüberzustellen, ein ori-

gineller, liebenswürdiger Bummler, bei dessen Spaziergängen immer wieder die malerischen Seeufer, die "Hungerinsel",⁶⁰ der Lindenhof in lyrisch beschwingter Darstellung im Werk erstehn. Amateurmaler und Sonett-dichter, hat der Brite seine Heimatinsel verlassen, um ihren gesellschaftlichen Konventionen zu entfliehen. In Zürich fesselt ihn ebensosehr die Schönheit des Stadtbildes wie die Eigenart der Bewohner. Innerlich ver-wächst er den Menschen und Einrichtungen der Stadt und bleibt doch Welt-bürger im Denken, - er sieht sie mit ihren Brücken, ihren verwirklichten und potentiellen Bezügen zur Welt. Als Pazifist bleibt er auch in bewegten Zeiten allem Parteihader fern und wird zum klugen Mittler, der seinen Schülern wie den Flüchtlingen die Augen öffnet für die verborgenen Lebens-kräfte Zürichs und der Schweiz. Durch seine Einbürgerung (um 1920) be-kundet er den Willen, selbst als Künstler ein verantwortliches und dienen-des Glied in der Gemeinschaft der Stadt zu werden; sie bedarf, wie sein Kamerad, der verbummelte Architekt René Hirzel, feststellt, "fremder, liebender Augen, um mit ihrem Geheimsten und Abenteuerlichsten Gestalt zu werden" (S. 475).

An Bells Assimilierung scheint exemplarisch schon der Sinn des Ro-mantitels: "Alles in Allem" auf; wie der Brite der Stadt zuwächst, als ei-ner ihrer Bürger schliesslich ihre Ganzheit mitbildet, so lebt und wirkt die Stadt als Ganzes, als Idee in ihm selbst. Deutlicher als an den Einzel-gestalten werden freilich die formenden Kräfte der Stadt an den Sippen, den Familiengeschichten fassbar. Die Handlung führt nach und nach mehre-re heimische und fremde Familien durch Heirat und Verschwägerung zu-sammen. Vom Punkt ihrer Vereinigung an lassen sich rückblickend die Hauptstränge der Handlung und die Problematik der Assimilation über die Grenzen der vier Bücher und der Zeitabschnitte hinweg verfolgen.

Im vierten Buch, kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, feiert Vera Gebhardt mit ihrem Violinlehrer, dem jüdischen Konzertgeiger Isi-dor Gidlonovics, ihr Hochzeitsfest im Zunfthaus zu Rebleuten, unter den Farben des zünftischen und städtischen Wappens. Die Vorfahren Isidors sind zugewanderte Ostjuden aus Polen. Veras Vater ist der Gymnasial-lehrer Karl Gebhardt, Spross aus zürcherischem Handwerkerstamm, ihre Mutter Katharina jedoch die Tochter des deutschen Ingenieurs und Hono-rarkonsuls Gustav Wilhelm Meng, der sich erst in reifem Alter auf Zure-

den seiner Frau, einer gebürtigen Bosshart, eingebürgert hat. In der Heirat der beiden jungen Leute vereinigen sich also drei Stämme auf zürcherischem Boden. Die Kräfte, die ihnen aus der Eigengestalt der Stadt zuge wachsen, sind, so führt der Brautvater Karl in seiner Tischrede aus, stärker als alle Verflechtungen in fremder Herkunft. "Sind Geburt und Herkommen ein Schicksal, das wir, weil wir daran keinen Einfluss haben, wie einen Zufall empfinden, so bedeutet der Ort, an dem wir leben, eine Wahl. Das aber ist kein blinder Zufall mehr, sondern unser Wille. Dies ist die höhere Klammer, die unsere beiden fremden Sippen zusammenhält: dass wir in dieser Stadt leben, dass wir in ihr zu Hause sind. Das ist Gegenwart, Wirklichkeit, stärker als alle Vergangenheit" (S. 1007).

An der Geschichte der drei einzelnen Geschlechter lässt sich deutlich das Kräftespiel von fremdem und heimischem Einfluss verfolgen. Die Einwandererfamilie, die erste Generation, verkörpert bei den Deutschen wie bei den Juden einen historischen Raum mitsamt seinen Traditionen. Als Repräsentanten dieser Erbschaft sind ihre Träger oft ins Typische erhöht. Konsul Meng ist nach Haltung, Kleidung und Sprache der Typus des preussischen Herrenreiters. Sein Haus wird im deutschen Stil geführt und seine Dienstboten sind, wie die Nachbarsdienstboten im Villenquartier des Seefelds, Deutsche. Seine Frau hat ihm, dem jungen Polytechniker, ein blühendes Zürcher Installationsgeschäft in die Ehe gebracht, das er mit dem Schweizer Teilhaber Voubrasse erfolgreich betreibt in einer Zeit aufstrebender Technik. Doch von seinem Teilhaber wie von Frau und Tochter trennt ihn das deutsche Machtstreben, der Drang nach Pangermanisierung, und darin weiss er sich einig mit einflussreichen deutschen Fabrikanten und Gelehrten in Zürichs Marken. Der Konsul betrachtet sich als militärischen Vorposten des Wilhelminischen Reiches, und die dreissig Kilometer, die das blühende Zürich der Belle Epoque von der Reichsgrenze trennen, scheinen ihm eine bedeutungslose, rein geographische Distanz. Der deutsche Kaiserbesuch, die Taten der deutschen Technik mit Ballons und Zeppelin, die den Zürcher Himmel spielend durchfliegen, bestärken sein Gefühl von der Ueberlegenheit der deutschen Macht. Im Ersten Weltkrieg zieht er seine Titel aus der Installationsfirma zurück und investiert eine Million in deutschen Krieganleihen, vertrauend auf den Sieg der deutschen Waffen. Das Opfer ist umsonst, doch in den dreissiger Jahren,

als die Kunde von Hitlers Erfolgen ihm erreicht, wallt noch einmal sein deutsches Blut auf, bis den Sechzigjährigen ein lähmender Schlaganfall trifft. Erst als sein Grosssohn Georg Gebhardt, Veras Bruder, im Zweiten Weltkrieg als Schweizer Leutnant an der Grenze steht, als ein deutscher Nazi-Spitze seine, Mengs Gastfreundschaft missbraucht, bekehrt sich endlich der Siebzigjährige zu jenem Schweizertum und Zürchertum, das, ihm selbst nicht bewusst, seit dem deutschen Zusammenbruch vom Jahr 1919 sein strammes Deutschtum sachte, doch anablässig aufgeweicht hat. Zur Zeit, als sich Zürich und die ganze Schweiz mit Luftschutzkeilern und dem Plan des Alpenréduits zur Behauptung im totalen Krieg rüsten, gesteht sich Konsul Meng, dass die dreissig Kilometer, die die Stadt von der Reichsgrenze trennen, in Wirklichkeit eine einzige dicke Mauer sind, "ein Feld, geladen von Widerstand". Spät, tragisch auch wird dem Herrenreiter bewusst, wie er ein Leben lang als Fremder in seiner Familie, in seinem Land gelebt hat. "Die Jahrzehnte kamen ihm vor wie ein braches Feld, steinig und ohne Frucht. Er hatte wohl eine Tochter dieses Landes geehelicht, aber er hatte sich nicht mit dem Lande vermählt" (S. 1053).

An Mengs starrem Deutschtum wird als Kontrast immer auch das Andersartige, Schweizerische sichtbar - im Stadtbild, das er durchschreitet, in der Gesinnung seiner Frau, seiner Nachkommen, seines Teilhabers. In seiner Tochter Kätterli, die die Zürcher Schulen besucht hat, öffnen sich andere individuelle Probleme und ein anderer landschaftlicher und historischer Raum, sobald sie mit dem armen Handwerkerssohn Karl Gebhardt verheiratet ist. Das junge Paar bezieht noch vor dem Ersten Weltkrieg die Gegend von Fluntern, einen offenen, von Landwirtschaft umbauten Bezirk, an den die Stadt allmählich erst heranwächst. Der Gegensatz zwischen fremden und heimischen Kräften besteht nicht mehr, doch ist vom Standort dieser Jungen aus eine äussere und innere Distanz zur Stadt zu überwinden. Mit Katharinas und Mengs finanziellen Mitteln steigt Karl vom Buchbindergesellen zum Geschichtslehrer an der Töchterschule auf. Seine Zeitungsnotizen über die öffentlichen Ereignisse in der Stadt, die er schon als Knabe gesammelt hat, bezeugen sein Interesse an ihr, sein Bemühen, ihr vielfältiges, pulsierendes Leben als Ganzes zu erfassen; doch lange gelingt es dem Strebsamen ebensowenig wie seiner Frau, in ihrer Gesellschaft tief zu verwachsen, weil ihn innere Hemmungen und ins-

besondere seine soziale Herkunft belasten.

Im Handwerkerquartier seiner Eltern, die an der "Trittligasse" wohnen, gestaltet sich vor 1914 das tapfere und kümmerliche Leben armer einheimischer Leute. Vater Gebhardt ist in die Trinkerheilanstalt eingeliefert worden und früh von den unmündigen Kindern Karl, Maly und Nora weggestorben. Die Mutter sucht als Spetterin in der Kreditanstalt die Familie allein durchzubringen. Das Aermliche, Hintergässlerische im strahlenden Stadtbild der Belle Epoque bricht in solchen Familien und Gestalten als ergänzende Folie zum vornehmen und überfremdeten Seefeld ein. Karls Aufstieg aus diesen Verhältnissen ist mühsam und bleibt von trauriger Erinnerung beschattet. Erst in seinem Sohn Georg wird die Frage der Assimilation nicht mehr virulent, weder vom Sozialen noch vom Ethnischen her. Das Soldatisch-Herrische des deutschen Grossvaters hat sich in ihm ins Schweizerisch-Tüchtige, Wehrhafte übersetzt, wenn er als Ingenieur und Offizier im Zweiten Weltkrieg an die Grenze zieht und einen unheroischen zufälligen Tod beim Versagen eines Geschützes findet. - Auch Georgs Schwester Vera, Gymnasiastin in derselben Töchterschule, wo ihr Vater als Geschichtslehrer amtiert, bringt von Haus aus keine Assimilationskonflikte mit. Im Gegensatz zu ihrer romantisch veranlagten Mutter liebt sie das Realistisch-Schweizerische. Isidor Gidionovics Ansinnen, in ein freies Eheverhältnis mit ihm zu treten, weist sie zurück; das Problem der Assimilation liegt bei ihm selbst, - er, der israelitische Geiger, muss sich völlig heimisch fühlen in der Stadt, bevor er den ehrbaren Weg der Verlobung und Heirat einschlagen darf.

Dies lenkt unsere Betrachtung auf die jüdischen Sippen des Romans, in denen sich naturgemäss die Spannungen zwischen alter Tradition, schicksalhafterm Nomadentum und assimilierenden Kräften auf Zürcher Boden am deutlichsten darstellen. Diese Spannungen weisen in den Bereich des Innermenschlichen, doch andererseits auch in das äussere Kraftfeld der Stadt und dessen Entwicklung; denn in "Alles in Allem" werden psychologische Tatbestände nicht bloss um ihrer selbst willen aufgerollt, sondern als innerste Schicht von soziologischen und historischen.

Der älteste Spross aus jüdischer Einwanderung ist der Sensal (das heisst Liegenschaftsvermittler) Abraham Rottweiler auf dem Merkurplatz, Aarons Grossonkel mütterlicherseits. In seinem Geschäftsraum, hinter

gezogenen Vorhängen und "tief schattenden Lidern" sitzt er über seinem Vermittlungshandel, lange ohne Wurzeln noch in dieser Stadt, deren Leben unter wechselndem Himmel an ihn heranwagt, ohne sein Inneres zu erreichen. Geschieht Aussergewöhnliches - der Zeppelin braust durch die Luft oder das Kriegsrecht verhängt Sonderbestimmungen - so bewegt ihn die eine Frage: Ist es gut für die Juden. "Denn hinten, im Geheimnis seines Bewusstseins, war die Welt, in der er sich seit seiner Kindheit bewegte, feindlich und gebot ein Verhalten der Schweigsamkeit, des Argwohns und der List" (S. 19, 20). Aus der Schweizer Judengemeinde von Lengnau ist er, mit dem Hausierkorb zunächst, nach Zürich gewandert, genießt nun dort Duldung und Gewerbefreiheit. Aber "in der Tiefe brodelten noch immer die Gefühle der Kränkung, der Angst, des Hochmuts, der Auserwähltheit und der Verachtung der Andersgläubigen - das Gepäck auf der ruhelosen Wanderung in der Zerstreung über die Erde". In patriarchalischem Alter erst wird dieser Einsame, im Innersten Leidende von der heiteren Stadt und ihren Menschen aufgenommen. Im Zweiten Weltkrieg wird ihm bewusst, dass die schweizerischen Wehrmänner auch ihn und seinen Handel beschützen. Als Dank für das Licht seiner Augen, das ihn durch diese Stadt ins Alter hinaufgetragen, vermachet der Greis ihr einen Teil seines Vermögens, die Abraham-Rottweiler-Stiftung für blinde Bürger. Hier also entfaltet sich, alles in allem, ein Wechselspiel der gewachsenen Kräfte, der Fremde, Misstrauische verwirklicht sich im Getriebe der Stadt, diese verwirklicht sich durch ihn in dem Masse, als er sich ihr verbindet.

Wie Aaron, der jüngste Spross aus diesem Schweizer Judenstamm, mit den jungen Zürchern seiner Generation sich eins fühlt und doch unter seinem Anderssein leidet, wo er es demonstrieren muss, davon war schon in der Einleitung die Rede. Es bleibt zu sprechen von der osteuropäischen, nach 1900 aus Polen eingewanderten Sippe der Gidionovics. in Leib Gidionovics Familie, die eine Schürzenmanufaktur im Seinauer Quartier betreibt, hat sich die überlieferte Familienordnung erhalten. Die Stammutter Rebekka - sie ist noch im Ghetto aufgewachsen - bleibt Mittelpunkt der Sippe, Hort der Glaubenstradition, des durch Generationen aufgestapelten Wissens der Verfolgten. Die Grosskinder scharen sich um sie, die Kinder fragen sie vor wichtigen Entscheidungen um Rat. Leib erwirbt durch Fleiss und ehrbaren Wandel die Achtung der Bürger, fühlt sich ihnen durch mehr als

die kommerziellen Fäden verbunden, seine Kinder besuchen Zürcher Schulen und sprechen den Aussersihler Dialekt. Dennoch zeigt sich, wie diese Familie, als Streikbewegungen und militärisches Aufgebot, dem sie rufen, das Quartier beherrschen, sich behutsam abschliesst, eingrenzt wie die Vorfahren im östlichen Ghetto. Es sind kollektive Erfahrungen, welche ihr Verhalten bestimmen, dieweil sich Furchtlosigkeit, Sicherheit in schweizerischer Tradition nur in Leib ganz ausdrückt. Sein ältester Sohn Joseph, der mit Aaron im Frühjahr 1914 die Rekrutenschule beginnt, ein unerschrockener Bursche, der sich überall sofort zu Hause fühlt, kämpft leidenschaftlich für den Zionismus und wandert schliesslich als Reisender des väterlichen Geschäfts nach Amerika aus. Seine kämpferische Art im Gegensatz zu Aarons weichlicher Unentschiedenheit, seine Gespräche über den Zionismus mit diesem bezeugen aufs deutlichste verschiedene Grade der Verbundenheit mit der Stadt und dem Schweizertum überhaupt. Aaron hat das befriedigende Gefühl, in der Rekrutenschule Dienst zu tun, eingetreten zu sein in einen verbindenden und verbindlichen Kreis, aus dem ihm nebst Pflichten nun auch Rechte zufließen. Joseph aber fragt sich, ob diese Einkleidung in die Landesarmee nicht eine Station der Knechtschaft bedeute für die Juden, in ihrer Wanderung über die Erde.

Wie verhält es sich mit Isidor, Isi genannt, dem jüngsten von Leibs Kindern, dem späteren Bräutigam von Vera Gebhardt? Das vorlaute Judenküchlein fällt unter den Schweizer Kindern seines Alters kaum auf. Ein zwiespältiges Verhältnis hat er anscheinend zur Musik, - die strengen Klavierstunden, die er mit seiner Kusine am Konservatorium nehmen muss, verleiden ihm so sehr, dass er das Instrument, auf dem er zu Hause übt, zu beschädigen versucht. Doch später, als kaufmännischer Lehrling und Mitspieler in einem Amateurorchester, entfaltet der Geiger, der kaum Noten lesen kann, eine merkwürdige Gabe der brillanten Improvisation. Der Violinvirtuose in ihm kündigt sich an, die seltene Gabe des absoluten Gehörs, die ihn in die höchsten Ströme des Geistes, der über der Stadt weht, gleichsam hinaufwirbelt, weit über das nützliche Trachten des breiten Volkes hinweg. Eine Aura der Einsamkeit und Auserwähltheit umgibt nun auf einmal auch ihn, den Konzertgeiger, wenn er den höheren Töchtern Violinunterricht erteilt, die vor ihm sich abmühen am freien Nachmittag. Dass er die Gefühle der schwärmenden Vera Gebhardt zu erwidern vermag, bedeu-

tet seine erste innige Verbindung mit dem Schweizertum. Wie Aaron selbst verbindet er sich aber dem Volk, dem Land am innigsten zur Zeit der Landesausstellung, vor Ausbruch des Krieges. Eindrücklich, sprechend ist die Szene. Landleute strömen, von der Ausstellung kommend, ins Restaurant Terrasse. Während das Orchester Pause macht, singen sie, alle Gäste und unter diesen auch Isidor mitreissend, Mundart-Volkslieder. Beflügelt eilt er auf das Podium, ans Klavier, begleitet, wird getragen, empfangen von der patriotischen Stimmung. "Heute abend noch, dachte er, will ich es Vera sagen, wir werden heiraten, ich werde mit ihr zu den Eltern gehen. Wir sind ja frei, frei. Geliebtes Land! Geliebte Stadt" (S. 995)! Schicksal der Stadt, des Landes, und Schicksal des Einzelnen fliessen hier zusammen, dieser wird frei, indem er Aufnahme findet im Freiheitswillen des Ganzen.

in Ruben Gidionovics, Leibs Bruder, der mit seiner Unterstützung einen Detail-Schürzenhandel, später die Warenhalle zur Sihlpost betreibt, bleiben die Kräfte des Nomadentums stärker als die der Assimilation. Nicht durch Fleiss und Beharrlichkeit, nicht nach Schweizerart will er hochkommen, sondern durch Ankauf von Ramschware, durch rasche Steigerung des Umsatzes. Weder zur Ware noch zur Stadt findet er eine innere Beziehung: Diese ist ihm, wenn er meditierend vor ihren Brücken steht, die den Strom der Menschen und Güter hereinziehen, ein Bezirk möglicher Bereicherung, nicht mehr. Gegen den Rat des Bruders und der Mutter nimmt er Kredite auf, erleidet in der Krisenzeit der dreissiger Jahre arge Rückschläge und muss nach erfolgter Pfändung das Geschäft dem Sohn überlassen. Gegenüber den Zeichen einer drohenden nationalsozialistischen Herrschaft findet er nicht die Kraft, sich mit Land und Stadt im Widerstand zu vereinen. Der einzige Ausweg, den der Entwurzelte noch sieht, ist der Abschied von der Sippe des Bruders, die ihm geholfen, die Flucht nach Amerika. "Dieser dreissigjährige Aufenthalt in dieser Stadt war für sie (nämlich Rubens Familie) nur ein Zwischenhalt gewesen auf ihrer Nomadenwanderung, der Sonne nach, von Osten nach Westen" (S. 952).

II.

in einigen heimischen und fremden Slippen, die sich mit der Stadt, der Schweiz je auf ihre Weise auseinandersetzen, mit einem Geist, der die Enkel zusammenführt, haben wir damit die durchgehende Thematik der Ver-

zürchererung und Verschweizerung (im guten Sinn dieser Worte) über einige Strecken hin durchforscht. Diese Thematik erschöpft sich indessen nicht am Schicksal der Sippen und der fremden Einzelgänger wie Clive Lawrence Bell. Sie formt sich ebenso deutlich aus in schweizerischen Einzelgestalten, die bereits vor Ende des Ersten Weltkrieges marxistisches, anarchistisches und pangermanisches Gedankengut mit Iorscher Aktivität in die Stadt hereintragen. Im Marxisten Franz Theodor Bluntschli, einer kraftvollen Gestalt nach Körperwuchs wie nach geistiger Bedeutung, vereinigen sich schon in seiner Jugend der unbeugsame Ideologe und der humane, mitleidige Arzt im proletarischen Quartier von Aussersihl. Seine Treue zur Internationalen in allem Wechsel der Zeit unterstreicht seinen starken, gradlinigen Charakter. Heimatlos und gottlos, bleibt er bloss sich selber treu, seiner Vernunft und seinem freien Willen. Andererseits lässt sich der Wandel in der inneren Struktur der Linkstradition diesseits und jenseits der Schweizer Grenze an einer derart standhaften Figur als Gegensatz entwickeln. Bluntschlis Widerpart, der unverrückbare Poi innerhalb der gemässigten schweizerisch-sozialistischen Linksbewegungen, ist der realistische, allem Utopischen abholde Arbeitersekretär Angst, der immer wieder versucht, die sozialistischen Kräfte von den Extremen weg zur gut schweizerischen Mitte zu lenken.

Welches sind nun, im einzelnen, die politischen Geschehnisse, welche um die Figur Bluntschlis sich aufbauen und die Auseinandersetzung der Stadt mit dem Linksradikalismus darstellen? Zunächst steht er, schon vor dem Ersten Weltkrieg, in engster Verbindung mit den russischen Emigranten, die das Stadtbild prägen hellen. Er ist mit Lydia Stepanowa, einer russischen Revolutionärin, verheiratet, holt mit ihr zusammen Lenin und Plechanow auf dem Zürcher Bahnhof ab. Als Verfasser revolutionärer und militärfeindlicher Schriften kommt er mit den zürcherischen Gerichten in Konflikt, er fordert einzelne seiner Patienten zur Sabotage auf und wird schliesslich, während der Streikunruhen von 1912, mitten im Tumult verhaftet. Anfangs August 1914 steht er im Gewimmel der Einrückenden aus verschiedensten Ländern und muss dem Versagen der Internationalen machtlos zusehen. Er bleibt der marxistischen Doktrin treu und gehört zu denen, welche 1917, während eines Auflaufs von Demonstranten in der Stadt, schon in Vorträgen zum Generalstreik auffordern. Da er sich zuneh-

mend zum Gedanken einer syndikalistischen Revolution bekennt, wird er nach dem Krieg auch vom linken Flügel der sozialistischen Partei ausgeschlossen. - 1939, als Russland mit Hitler paktiert, muss er zum zweitenmal erleben, wie der Kommunismus einen nationalistischen Kurs steuert, und kam selbst nicht von der ursprünglichen Idee der Internationalen lassen. Etwas Verstiegenes haftet dem Gealterten an, und doch bricht jetzt das Menschlich-Versöhnliche, das ihn trotz seiner Linkspolitik der Schweiz verbindet, mehr und mehr durch. Ganz am Schluss erscheint er, nach dem Zweiten Weltkrieg, als Helfender in einem Flüchtlingslager, er sieht die russischen Bauern, unter denen seine Frau als Revolutionärin gestorben ist, und geht ganz auf in diesem Rahmen der humanen, helfenden Schweiz. Wie sehr eigentlich im Ernstfall der Mensch in ihm den Ideologen bezwingt, erhellt schon aus einer Szene in den zwanziger Jahren. Der Jüngling Robert Klostermann, Sohn eines im Zuchthaus sitzenden Spekulanten, sucht ihn in völliger geistiger Verwirrung auf, der Verzweiflung nahe. Bluntschli gesteht sich, der Junge brauche einen "Gott" (S. 645), und überweist ihn seinem geistigen Widersacher, dem katholischen Pfarrer Hausheer. In solchen Szenen fällt der erhellende Bericht des Erzählers immer gleichzeitig auf einen Charakter und auf die soziologische Struktur der Stadt, in der trotz grossstädtisch-internationaler Tendenzen im Ernstfall das durch den kleinen Raum und die verbindenden Volksschulen geschaffene humane Klima den Ausschlag gibt. - Bluntschli ist eine der lebendigsten, freilich auch komplexesten Gestalten des Romans, in der sich individuelle Konstanz des Charakters und soziologisch-untergründige Kräfte der Epoche eindrücklich durchdringen.

Weniger das marxistisch-doktrinäre als das abenteuerliche, gesetzlose Element verkörpert der Proletarier August Merkli von Aarons Generation. Mit Bluntschli und ihm wird immer wieder der ganze proletarische Bezirk von Aussersihl in den Roman der Stadt hineingetragen. Er ist der Sohn eines anarchistischen Magaziners, dessen geistiges Erbe er unbewusst antritt und auslebt - als gelehriger Gehilfe eines deutschen Spekulanten während des Ersten Weltkriegs, als heruntergekommener Autohändler in der Krise der dreissiger Jahre und schliesslich als Freiwilliger auf Seiten der Kommunisten im spanischen Bürgerkrieg von 1936. Verwundet, mittellos kehrt er nach Zürich zurück zur Zeit, als sich Stadt und Land gegen

einen deutschen Angriff vorsehen. Als Hausierer mit Löschsand für die neu entstandenen Luftschutzkeller findet er ein karges Auskommen, versteht später diese Tätigkeit mit einem privaten Altstoffhandel zu verbinden und richtet sich, im Schatten der grossen Ereignisse dahinlebend und doch dem Lande dienstbar, unter einem Vladuktbogen am Stadtrand, in einer eigens hergerichteten Baracke ein. Die Wogen der Zeit haben ihn, blickt er zurück, auf und ab getragen, ohne ihn im Innersten zu verändern. Sein Gefühl, endlich unter der Brücke zu Hause zu sein, nährt sich aus der gesättigten Abenteuerlust des Clochards- und doch und deshalb entsteht eine Perspektive der Stadtgeschichte auch an ihm und seinem Tun, das die Lebensräume des Flüchtigen, Provisorischen, Zeitverhafteten aufschliesst. Mit Bluntschli verbindet ihn der Zug zur Eigenwilligkeit und Selbständigkeit, die, ohne dessen gewahr zu werden, in der Stadt Heimat sucht. Das Zürcherische an ihm ist die Wendigkeit und Zähigkeit des Ausersihler Proletariersohns, der der rauhen Wirklichkeit des praktischen Lebens in allen Lagen standhält.

III.

Gemäss der Anlage dieser ganzen Untersuchung ist unsere Betrachtung in erster Linie von den Einzelschicksalen ausgegangen, den Kettenfäden der Textur sozusagen, um die Thematik der Begegnung zwischen heimischen und fremden Kräften im Raum der Stadt, im Spannungsfeld der Geschichte sichtbar zu machen. Sie hat aber auch immer wieder versucht, die Wechselbeziehungen zwischen der Stadt und dem Einzelnen ins Licht zu stellen.

In besonders turbulenten Situationen stossen die geschichtlichen Kräfte in diesem Roman nun aber als Massenbewegungen aufeinander, und das bewegte Leben der Stadt, der Eigenwille ihres Organismus innerhalb der Schweiz tritt ganz unmittelbar in Erscheinung. Schon die geographische Lage Zürichs, wie sie von einzelnen Romangestalten immer aufs neue überdacht wird, scheint für den Austrag von Konflikten, in denen nationale und landesfremde Kräfte sich messen, vorausbestimmt. Es ist eine Brückengstadt. Der gescheiterte Architekt und Bummelr René Hürzel stellt auf seinen Wanderungen fest, dass die Brücken in Richtung Ost-West im zwanzigsten Jahrhundert wichtiger geworden sind als die in Richtung Nord-Süd,

und er legt es so aus: Der Güterstrom, der von Osten nach Westen (oder umgekehrt) fliesst, hat zugenommen, der Industrialisierung in Zürich Auftrieb verliehen, die Gegensätze zwischen international orientierter Arbeiterschaft und spekulierendem Unternehmertum vor dem Ersten Weltkrieg verschärft. Der Strom der geistigen Impulse aber, die in den vergangenen Jahrhunderten von Norden nach Süden liefen (oder umgekehrt) - Winckelmann, Goethe, Ibsen usw., als anregende Kräfte für die zürcherische und schweizerische Kultur - dieser Strom ist nach und nach verflacht. - Neben Hirzel erkennt auch der Engländer Bell die Bedeutung der Brücken, die er, der verkappte Poet, jeden Abend abschreitet. Aber er sieht die Stadt weniger als Tauschplatz von Geist und Gütern denn als Insel. Er weist nach, wie sich die geschichtlichen Entscheidungen, sofern sie aus Massenbewegungen erfolgen, auf dieser Insel, im Kern der Stadt also, vollziehen, und das heisst für ihn, dass sich ohne Auseinandersetzung mit der innersten Tradition, mit der "Urstadt" (als Idee), mit der Ur-Schweiz (als Idee) nichts Bedeutsames vollzieht. In der Tat ziehen sich die germanophilen wie die international-marxistisch inspirierten Massengruppierungen, die erst mit den Verläufen der Sippenschicksale den inneren Rhythmus der Romankomposition bestimmen, in diesen innersten Inselraum zusammen, oder sie strömen - etwa beim Auszug der einzelnen Wehrmänner im ersten und dann wieder im zweiten Weltkrieg - aus diesem Inselraum heraus. Die Fahrt des deutschen Kaisers (1912) mit der zugehörigen schweizerischen Eskorte nimmt den Weg durch die Stadtmitte. - Die Streikaufläufe der Arbeiter, vor 1914 schon sporadisch sich bildend, erreichen ihren Höhepunkt in den Manifestationen von 1917, die Walter Abt und Aaron als Augenzeugen verfolgen, und schliesslich im Generalstreik von 1918. Beide Ereignisse drängen die Massen auf die "Insel", den Stadtkern, und das Gewicht der Darstellung liegt auf dem Kampf zwischen nationalen und internationalen Kräften.

Die Vorstellung, wie die Stadt, als Insel gesehn, mit ihren Brücken ein Hort der Verteidigung, der Bewährung im Eigensten werden könnte, wird ein letztes Mal deutlich in der Darstellung einer militärischen Besichtigung, die Oberst Guisan kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges mit dem Leutnant Georg Gebhardt, Karls Sohn, vornimmt. Die Szene ist, den Freiheiten des historischen Romans gemäss, erfunden, nötig jedoch im inneren Zusammenhang der Motive, um darzustellen, wie sich im

Kriegsfall die vom Erzähler im Licht des Friedens und der heilbaren Gegensätze beschworene Stadt verwandeln müsste: Sie müsste sich, in Guisans Vision, in "einen dicht zusammengekneteten Kuchen von Ruinen" verwandeln, "alle Brücken zerstört, auch die über den Schanzengraben, ja, auch die im Rücken, über die Sihl... Eine Stadt, eine Stadtruine, die sich hält, verteidigt, nicht kapituliert, ... das ist eine Festung, eine oder zwei Divisionen wert, die das Dreifache des Gegners bindet, aufhält und die Feldarmee schützt, damit sie sich wieder sammeln kann am Fusse der Alpen." - Wo die Versöhnung der Konflikte in der Assimilation nicht mehr in Frage kommt, weil Freiheit und Toleranz als solche bedroht sind, da also ist die Stadt nicht mehr Tauschplatz und Schmelztiegel, - da verwandelt sie sich in eine einzige grosse Festung.

IV.

Die ideologischen Kontroversen, welche in Massenunruhen, Umzügen oder Streikaufläufen das Kraftfeld der Stadt von Zeit zu Zeit in Bewegung versetzen, sind natürlich auch Gegenstand von Diskussionen und Entscheiden in Regierung und Parlament der Stadt. Von hier aus sucht man ihrer Herr zu werden durch Entsendung von Polizei oder - wie im Generalstreik - durch Aufbietung von Militär.

Um auch in der öffentlichen Diskussion die Kleinräumigkeit, das menschlich Verbindende, welches die Ideologien auf dem Boden des praktischen Lebens entwarfnet, deutlich zu machen, verlegt der Erzähler diese politischen Diskussionen aus dem Plenum von Versammlungen zumeist in den engen privaten Kreis. In den Zusammenkünften des radikalen Stadtrates Ingenieur Abt, Walter Abts Vater, mit dem sozialistischen Gewerkschaftssekretär Angst, dem demokratischen Stadtrat Neidhardt, dem Buchdrucker Weder reflektieren sich, bis in ihr Greisenalter hinauf, die Probleme der öffentlichen Debatte. Aehnlich wie sich die drei Sippen mit verschiedenen Wurzeln des Herkommens vor dem Zweiten Weltkrieg verbinden, setzen sich auch die drei Politiker, an welchen sich die Interessensgegensätze der Zeit durch ein Menschenalter ausgetragen und abgeschliffen haben, in der Nacht auf den 15. Mai 1940 zusammen in Erwartung eines deutschen Angriffs, in der Diskussion um eine in Eintracht gesehene föderalistische Schweiz. Nicht eine abstrakte Idee ist, im Sinne Abts, diese

Schweiz, sondern ein lebendiger, gewachsener Organismus, in dessen foederalistischen Einzelzellen überall Widerstand gegen fremde Gewalt wachsen wird. Jeder Kanton, jede Talschaft, jedes Dorf ist eine Schweiz. So trägt auch Zürich ein Bild, sein Bild der Schweiz in sich, und seine Ereignisse, seine Massenbewegungen spiegeln im zürcherischen auch den schweizerischen Geist.

Das Thema, das sich schon vor 1914 an den Gesprächen zwischen dem Radikalen Abt und dem sozialistischen Sekretär der Arbeiterunion, Angst, immer wieder darstellt, ist das Verhältnis Zürichs und seiner politischen Kräfte zu den internationalen Strömungen des Marxismus und des Pangermanismus. Angst setzt den ersten zürcherischen Generalstreik von 1912 mit Vehemenz durch, distanziert sich aber von Anarchisten und Marxisten wie Bluntschli und Tobler und ist froh, dass massgebende deutsche Streikführer ausgewiesen werden. Den gleichen Zug zur Mitte zeigen Abt und sein Parteigenosse Neidhardt, wenn sie, übereinstimmend mit Angst, den deutschen Kaiserbesuch ablehnen. Abt sieht schon vor 1914 den Sozialismus als unabweisbare Macht heraufziehen, glaubt aber, es sei die Mission Zürichs, ihn zu verschweizern. Eben diese Verschweizerung betreibt Angst in praxi, wenn er während des Ersten Weltkrieges die militärische Dienstleistung der Arbeiter anerkennt, in ihr eine Chance der Begegnung mit Studenten und anderen Volksschichten an der gleichen Front sieht, andererseits die praktischen Anliegen der notleidenden Arbeiterfamilien zu erfüllen sucht: angemessene Entlohnung heimkehrender Wehrmänner, Garantie des Anstellungsverhältnisses, gerechte Verteilung der Lebensmittel.

Bei allen latenten Spannungen ist so das Verbindende zwischen den Gesprächspartnern immer wieder stärker als das Trennende. Bei einer Schiffahrt anlässlich der Stiftungsfeier der Universität im Jahr 1934, als in Deutschland bereits der Nationalsozialismus herrscht, sehen Angst und Abt, wieder im Gespräch, die Schweiz als Bollwerk der Humanität. Wie der Freisinnige die wahlstrategische Verbindung seiner Partei mit der Nationalen Front (1933) verurteilt, die zur bürgerlichen Mehrheit im Stadtparlament geführt hat, so missbilligt der bürgerlich eingefärbte Sozialist Angst nun die radikalen Linksbewegungen unter der jungen Generation. Beide erkennen als ihre Aufgabe, die entgleisten Jungen in die gutschweizerische Mitte zu zieleh, und von selbst stellt sich da das brüderliche Du

zwischen ihnen ein.

Es ist die Stadt in den Wechselfällen ihrer Geschichte, was die ergrauten Männer zusammenführt. Wenn politische Gespräche nicht im Rathaus oder in einem Privathaus stattfinden, ergeben sie sich so oft - es ist bezeichnend - zwischen Wandernden im Bild dieser Stadt, im schimmernden Feld ihrer ragenden Perspektiven, und es ist zuletzt auch hier immer dieses Feld, das sie in den dunkelsten Zonen ihres Wesens verbindet. - In einem solchen Gespräch auf dem gemeinsamen Heimweg mit Angst nimmt Abt die sozialistische Mehrheit im erstmals roten Stadtparlament (1919) zur Kenntnis und denkt: "Wir sind beide Knaben dieser Stadt: beide bauen weiter an ihr! Keiner, der seit seiner Jugend ihr strahlendes Bild geschaut, keiner, in dessen Ohr ihr Summen und der rauhe Laut ihrer Sprache widerhalte, würde je aufhören, weiterzubauen an ihr" (S. 685). "Wir sind eine Art Gilde von Bildhauern, . . . wir suchen nach der Gestalt, die im Steine schimmert; nur der Meissel wechselt von Zeit zu Zeit die Hand" (S. 687).

Damit ist zum nächsten Kapitel, dem Thema der Generationenfolge, übergeleitet.

Der Generationenroman

Soweit sie Ausdruck und Bestandteil kollektiver Strömungen sind, spiegeln sich Aarons, des Erzählers Probleme auch in seiner Geschichte der Stadt, das hat schon unsere Einleitung zu "Alles in Allem" ausgeführt. Aaron ist Israelit, und er erlebt als solcher die Begegnung mit den Assimilationskräften der Stadt besonders intensiv, das Heimischwerden unter Altersgenossen und das Fremdsein innerhalb der beruflichen, geschäftlichen Interessen und Verflechtungen seiner Familie. Eben dadurch verknüpft sich in ihm die Problematik des Hineinwachsens in die Stadt mit dem, was man gemeinhin den Generationenkonflikt nennt, die Entfremdung der Jugend von der Elterngeneration, ihr Eingehn in das Kraftfeld einer neuen Zeit. Im Mittelpunkt steht aber im "Roman einer Stadt" nicht mehr sein eigener Konflikt, wie ihn die Biographie romancée herausstellen würde; sein Konflikt ist darin bloss die persönliche Variante einer Problematik innerhalb der Generation, die Mitte der neunziger Jahre geboren ist und die Belle Epoque im Kindesalter erlebt hat. Sie wird etwa vom Ersten Weltkrieg an zur aufstrebenden Generation des Romans, von Aaron und von dieser Generation aus sind Erzählhaltung und Geschichtserlebnis zu begreifen und zu interpretieren. Es ist erlebte Geschichte eben dieser Generation in ihrem jugendlichen Ausbruch aus den Fesseln der Elterngeneration.

Ohne diese Ausbrüche und Aufbrüche in ihren Motiven genauer zu kennzeichnen, stellen wir in einem blossen Ueberblick schon fest, wie sie sich gleich einer untergründigen Kettenreaktion begeisternd aneinanderreihen. Um einige Jahre älter als Aaron, bricht zunächst, um 1914, Katharina Meng aus der väterlichen Villa aus im Willen, die Rolle der klassenbewussten Tochter von sich zu weisen und den sozialen Beruf der Säuglingschwester zu ergreifen. Ihre Ehe mit dem Schneiderssohn setzt sie gegen die Eltern, eigentlich ohne die Eltern durch. Der zweite in der Reihe, Walter Abt, tritt aus dem Gymnasium aus und bereitet sich auf weltweiten Reisen in England und USA auf den Journalistenberuf vor. Jacqueline Voubrasse, schwärmerisch von Aaron verehrt, wird in einem welschen Pensionat vom sozialen Wind der Zeit erfasst; nicht als brave Haustochter kehrt sie nach Zürich zurück, sondern mit dem Entschluss, Medizin zu studieren, Ärztin zu werden dem notleidenden Volk. Gotthold Wettstein, ein Gärtnerssohn

und Schulkamerad Aarons und Walter Abts, zieht als Literat nach Berlin und kehrt mitten im Ersten Weltkrieg völlig entfremdet in die Vaterstadt zurück. Der Bündner Reto Arquint aus Landquart-Igis, Polytechniker in Zürich und später mit Karl Gebhardt wie auch mit Walter Abt verschwägert, ringt mit dem Entschluss der Dienstverweigerung, vollzieht ihn schliesslich und wandert mit seiner Familie nach Kanada aus. - Wiederholt und grossartig gestaltet überschneiden sich also, aus dem selben inneren Rhythmus heraus, die rebellischen Lebenskurven der jungen Leute, wie gesetzmässige Parabeln. Ein Strom des Eigenwillens und des Willens einer Zeit geht durch diese Lebenswege hindurch, und sein Impuls trifft den zaudernden Aaron als letzten. Er tritt aus dem väterlichen Geschäft, das er, der untüchtige Kaufmann, nicht halten kann, aus und nimmt auf sich die Not des freien, noch unbewährten Schriftstellers. Sein Buch, dessen erste Zeilen er am Schluss, angeweht von den Klängen der Landesausstellung, zu Papier bringt, soll Jacquelines Botschaft sein, und das besagt, dass das Vermögen zur tapferen Tat, mit dem er die Hauptgestalten seiner Generation kennzeichnet, auch ihn als letzten erfasst hat.

Aarons Generation ist es also, die in diesem Roman am motiviertesten handelt. Wie alle Jugend sucht sie einen absoluten Neubeginn in einer Gesellschaft der Väter, die weitgehend in anerkannten Normen lebt. Als Kinder identifizieren sich zwar die Glieder von Aarons Generation mit ihrer Umwelt. Mit erwachender Reife müssen sie die Wertung der Eltern, der Gesellschaft ihrer Stadt, ihrer Zeit in Frage stellen; sie müssen das Erbe bezweifeln, diskutieren, um es endlich durch ihre verwandelnde Tat sich anzueignen. Jede von ihren Lebenskurven steigt auf zum Wendepunkt und fällt, in rhythmischer Ueberschneidung mit früheren und späteren, sachte zurück in die Bezirke des Angestammten. Damit ist aber nur Allgemeines ausgesagt. Es muss gezeigt werden, wie sich in der geschichtlichen Realität die Generationen unterscheiden, welche historischen Räume die Entwicklungsgänge dem Leser öffnen und wie die mittlere Generation (Aarons) innerhalb der Gesamtkomposition des Romans sich selbst und ihre Zeit darstellt.

Was ist in Guggenheims Darstellung, so fragen wir zunächst, charakteristisch für die Gesellschaft der Vätergeneration der Belle Epoque, unter der Aaron und seine Kameraden gross werden? Aehnlich wie in Kellers

"Martin Salander" manifestiert sich in breiten Kreisen das Streben nach Geld und Macht, ein gewisser Materialismus also, der in den Wachstumszonen der Stadt Geschäfte macht. Aarons Vater hat sich vom Viehhandel auf den Liegenschaftshandel verlegt - er sucht Spekulationsgeschäfte zu tätigen für Vater Meng, und zwar am Stadtrand, in der Gärtnerei Wettstein oberhalb des Eichenfangs und beim Bauern Zollinger in Fluntern, dessen Kinder schliesslich die Landwirtschaft aufgeben und eine Milchhandlung in der Stadt eröffnen. Die ländlichen Randgebiete der Stadt werden vom Erzähler liebevoll geschildert, der Zug zur Verstädterung auch gezeichnet, der schon vor 1914 einsetzt, und die Veränderung des menschlichen Klimas in den Familien, die damit verbunden ist. Im Feld der kleinen proletarischen Existenzen an der Trittligasse, wo Karl Gebhardt unter den Schrecken eines trunksüchtigen Vaters aufwächst, oder deutlicher noch in Ausser-sicht öffnet sich sodann der Einblick in die Klassengegensätze der Vorkriegsgesellschaft: den reichen Spekulanten stehen arme Handwerker und protestierende Arbeiter gegenüber, die den Jahrestag der russischen Revolution feiern und schon vor dem Krieg, im Jahr 1912 einen ersten zürcherischen Streik veranstalten. Gestalten wie der Makler Neuwiller, der in den Cafés der Stadt seine aus internationalen Verbindungen eingehenden Telegramme öffnet, und der Schreiber Corelli, Inhaber einer Kolonialwarenagentur, ergänzen, am Rand, die Garnitur der Spekulanten verschiedenster Schattierung.

Innerhalb der Vätergeneration zeigen nur wenige Gestalten, etwa Vater Voubrasse und Architekt Hirzel, einen Zug zu echtem Idealismus, eine Vorahnung auch der Tendenzen der Nachkriegszeit. Einfacher Mechaniker, ist dieser Voubrasse, Mengs Teilhaber und Mitarbeiter, doch ein erfindungsreicher Kopf. Er verkörpert mit seiner Frau und der Tochter Jacqueline das welsche, bewegliche, der Zukunft aufgeschlossene Streben in der Stadt, sieht die Technik als Dienerin des gesellschaftlichen Fortschritts und der Volksgesundheit im besonderen. - An dem Bummeler Hirzel ersteht immer wieder das idyllische Stadtbild längs der Seeufer. Beim Rathausbau und wiederum beim Bau der Universität stellt er protestierend fest, dass die Zeit vor 1914 keinen eigenen architektonischen Stilwillen hat. Die Wiederholung und Kopie vergangener Monumentalformen gilt ihm als falscher Schein, als Verlogenheit geradezu.

Dieser Mangel an Wahrheit, an eigensten, auch schweizerischen Antrieben ist es nun auch, was Spekulantentum, Betonung der Klassengegensätze und auch den Marxismus eines Bluntschli und die Germanophilie eines Meng und Konsorten in den Augen der jungen Generation verdächtigt macht. Der Erste Weltkrieg, der das Volk in Widerstand vereinen müsste, erweist ja dann die Brüchigkeit dieser gesellschaftlichen Ordnung. Die Art, wie ihn der Erzähler in Band II darstellt, führt uns zwar nicht an die Front und auch nicht in die Dispute der eidgenössischen und kantonalen Parlamente; doch die soziologischen Reflexe, die als Massenbewegungen in die Grossstadt Zürich hineinwirken, zeigen, wie sich die Klassengegensätze, die Wucherungen des Gewinnstrebens und die Starrheit der unschweizerischen Ideologien verschärfen: das Schreckenssignal von Serajewo bewirkt den Ansturm auf die Banken, dem Vater Abt als Augenzeuge beiwohnt, in einer der nächsten Szenen erscheint Frau Meng auf der Hamstertour der gutgestellten Damen. Die deutsche Firma Alimpex, in welcher August Merkl als Gehilfe arbeitet, erscheint als Beispiel, wie sich ausländische Schieber im kriegsverschonten Zürich breitmachen. Während Meng und seine Anhänger vom deutschen Herrenklub für die deutsche Sache eintreten, propagieren Leute vom Schlage Bluntschlis im Arbeiterverein die Bildung von Soldatenräten und die Revolution nach russischem Vorbild. Im November 1917, während die Lebensmittelpreise unentwegt steigen, wird ein Aufruf unzufriedener Hausfrauen von kommunistischen Jungburschen geschürt und wächst sich zu einem gefährlichen, von chaotischen Kräften gesteuerten Massenprotest gegen Polizei und Obrigkeit aus. Aaron, Walter Abt sind Zeugen im Getümmel - in einem eigens verfassten Flugblatt sprechen sie vom "Ausdruck der verzweifelte[n] Volksseele". Genau ein Jahr später bricht der Generalstreik aus, eine organisierte Bewegung diesmal, die ebenfalls von Augenzeugen geschildert wird (Bell, Abt), bis zum Anmarsch der Brigade Sonderegger im November 1918.

Aaron als Erzähler gestaltet in diesen Massenszenen das Erlebnis einer Welt der Väter, die in den Spannungen des Krieges in gegensätzliche interessentlager auseinanderbricht, während der versöhnende Geist der Stadt vor allem in Vertretern seiner Generation weiterhin am Werk ist. Wie aber gestaltet er, dies fragen wir nun, das Heranwachsen seiner eigenen Generation im Strom der geschichtlichen Ereignisse? - Im wesent-

lichen wird vom Erzähler das Feld der geschichtlichen Kräfte am Schicksal Katharina Mengs und Karl Gebhardts entwickelt, ebenso deutlich aber auch an den Lebenswegen seiner Schulkameraden Walter Abt und Gotthold Wettstein und an seinem eigenen. Aaron und Abt treffen sich regelmässig durch den Lauf der Zeiten hinauf, oft gerade an Wendepunkten. In ihren Gesprächen werden die Kräfte der Geschichte, der Stadt, des Volksstaates diskutiert, jene Kräfte also, die sich sonst nur mittelbar, durch die Vielfalt der Ereignisse darstellen. Seltener treffen wie zufällig die Lebenswege der zwei Kameraden auch mit dem Wettsteins zusammen, so im Ersten und im Zweiten Weltkrieg. Immer münden alle drei Wege wieder in die Stadt, also in ein kollektives Schicksal, das sie untergründig auch beeinflusst.

Aaron erscheint zunächst, etwa zwölf Jahre alt, als Judenbublein aus den ärmlichen Verhältnissen eines Viehhändlers. In seinem jungen Onkel Léon und dessen Freundin Madeleine tritt ihm der Hauch der grossen Welt entgegen, so dass er seine eigene Herkunft aus dem Bauernstand bedauert. Neben der billigen und unverstandenen Noblesse beeindruckt den Jungen die Wunder der Technik von damals, aus der Zeit vor 1914, das Panoptikum am Bahnhof, das erste "Kinemathegraphentheater", das er mit Abt besucht, die Fotografien. Das Niederdorf taucht im weiteren auf mit seinen zweideutigen Vergnügungsbetrieben, in welche die geschlechtliche Neugier die Heranwachsenden hineintreibt. Heimlich geschieht der Besuch und illustriert die Verschwiegenheit, welche die Kinder- von der Vätergeneration in diesen Belangen trennt.

Im Jünglingsalter vereinigt dieselbe Gymnasialklasse, vor allem dieselbe Deutschstunde unter Professor Otto Erich Wude,⁶¹ der dem deutschen nationalen Kreise Mengs angehört, Aaron, Walter Abt und Gotthold Wettstein, den phantasielosen Musterschüler. Die eigene Stimme der Generation beginnt, ungeschickt und vorlaut zunächst, aus Walter Abt zu sprechen - gegen Wude und sein Deutschtum. In einem Aufsatz über die Gefahren der politischen und kulturellen Ueberfremdung der Stadt Zürich ruft er, der Anführer einer rebellischen Clique in der Klasse, seinen Vater und den vermittelnden Rektor auf den Plan und verlässt schliesslich freiwillig das öffentliche Gymnasium. Der sprachbegabte Aaron, der Wude zu seinem Idol erhoben hat, fühlt sich zerrissen zwischen der Neigung zu seinem

Freund und der zu seinem Lehrer. Als Israelit und Kosmopolit kann er Abts nationalistische Ansichten zunächst nicht teilen; doch dieser setzt ihm auseinander - er ist immer wieder sein Mentor in Fragen des Staatsbürgertums - , dass die Schweiz gerade auch den zugewanderten Geschlechtern Grosses zu verdanken hat - den Pestalozzi zum Beispiel - , Geschlechtern freilich, die vom Wunsch der Assimilation, des aktiven Mittragens in Verantwortung beseelt waren. Aus Wudes Vorträgen hört er dagegen ein falsches Pathos heraus, welches das Deutschtum als Ganzes glorifiziert auf Kosten der schweizerischen Eigenständigkeit, die sich durch ihre Geschichte bewahrheitet hat.

Ungefähr zur gleichen Zeit wie dieser Schulkandal spielen sich, in ganz anderem Raum, die ersten tastenden Liebesgespräche zwischen dem jungen Karl Gebhardt und Katharina Meng ab, in denen der Wille der jungen Generation der Wahrheit ihren Weg bahnen will. Was beide erhoffen, ist die Ueberwindung des Klassengegensatzes, der Unterschiede des Standes innerhalb des stadtzürcherischen Bürgertums. Das Ueberspringen der sozialen Schranke drückt sich aufs schönste aus am Tag des Gordon-Bennett-Wettfliegens auf der Zürcher Allmend (1909), in einem der ausdrucksvollsten Kapitel des Romans: Vater Meng verfolgt mit anderen Damen und Herren der deutschen Gesellschaft von Stand in einem eigens gemieteten, mit Stricken abgesperrten Geviert die Luftballone, während das gemeine Volk, darunter Karl Gebhardt, sich ausserhalb tummelt. Es ist Mengs Tochter "Kätterli", die nun über das Seil steigt, Karl findet und ihm auf einsamer Wanderung den Plan einer eigenen Hausgründung fernab aller Tradition andeutet, eine Tat aus eigener Kraft. "Verlogen" seien sie alle, äussert das Mädchen mit dem Blick auf die eingezäunte Gesellschaft, aus der es selber stammt, und lässt seine Gedanken in den heiteren Raum des ideaien steigen, während die Ballone als kleine Silberkugeln in die Ferne schweben.

Nimmt man eine solche Szene mit der anderen, auf dem Gymnasium spielenden in eins, so zeichnen sich im wesentlichen zwei Problemkreise ab, die die erwachende, kritisch gewordene Generation beschäftigen, nämlich das Phänomen der Ueberfremdung in Kultur und politischer Ideologie und das andere der internen Klassengegensätze. Dahinter lebt aber in den helleren Köpfen das nur sporadisch und in Umrisen auftauchende Bild von

einer "Neuen Schweiz",⁶² die sich auf eigene Kräfte und letztlich auf religiöse Erneuerung gründen soll; denn nicht Extremisten wie Bluntschli oder die Sendboten eines alldrutschen Reiches sind die Lehrer dieser idealistischen Generation, sondern Männer wie Leonhard Ragaz und Paul Häberlin.

Ragaz taucht wiederholt als wegweisende Gestalt im Roman auf. Seine Reden und Handlungen sind dichterisch frei gestaltet und trotzdem oder eben deshalb bezeichnend für die Art, wie er auf die junge Generation wirkt. Sein Vortrag im Zunfthaus zur Schmieden in Zürich führt 1916 Aaron, Walter Abt und Gotthold Wettstein nach langer Trennung in eine bewegte, von Volksgruppen umstandene Diskussion, in der sich damalige politische Positionen und Argumentationen modellartig abzeichnen. Wettstein, eben von Berlin, von seiner Tätigkeit im Feuilletondienst bei Ullstein zurückgekehrt, hält den deutschen Krieg für eine gerechte und gottgewollte Sache, Ragazens Vortrag für antideutsche Propaganda. Walter Abt dagegen, zurück von seinen Reisen in England, sucht den Vortrag zuhanden Aarons so zu interpretieren: Indem die protestantische Schweiz durch ihre Theologen in eine Abhängigkeit vom "deutschen Gott" gekommen sei, habe das Land, ohne es zu merken, auch seine geistige und kulturelle Selbständigkeit eingebüsst. Die geistige und materielle Unabhängigkeit werde aber nicht durch Gesetze und Massnahmen erreicht; bei uns, in uns müsse die Erneuerung beginnen - und jede Erneuerung sei zuerst ein Ordnen des Verhältnisses zu Gott, zum Absoluten (S. 442). Während nun Wettstein den Staat als oberste Instanz sieht und jedes Opfer für ihn gutheisst, andere, wie Reto Arquint, das eigene Gewissen bis zur Militärdienstverweigerung verabsolutieren, zeichnet der realistische Abt den Weg der Mitte, der einen Raum der Freiheit über Staat und Person ausspart. Staat und Militär "alles bedingungslos zu geben, ist genau so gefährlich und sinnlos wie ihnen alles zu verweigern. Der Geist muss frei und unabhängig bleiben. Er muss darüber stehen" (S. 446).

Aaron, in Paris ein behaglicher Weltmann geworden, wird in solcher Diskussion von religiösen Impulsen angerührt wie viele andere. Er fühlt, wie die Heimatstadt, in die er zurückgekehrt, ihn zum Handeln aufruft: "Und jetzt sass er da in dieser milchigen Mondnacht, zurückgekehrt in diese Stadt, in engere, steinerne Verhältnisse, und auf einmal konnte man

nicht mehr so dahinleben, plötzlich wurden Entscheidungen gefordert, als ob man gefragt würde, willst du dieser, willst du jener Mensch sein" (S. 447). Die Ausstrahlung der Stadt als Heimat, die Bereitschaft der jungen Generation, für sie einzustehn im Namen der Menschlichkeit, die wache Betroffenheit des Einzelnen, der vom kollektiven Willen zur innersten Erneuerung berührt wird, alles dies fliesst in diesen einfachen Worten, die der Diskussionszene folgen, zusammen.

Wie intensiv Ragazens tapferes Wort einzelne Junge über alle Rhetorik hinaus zur Tat drängt, erweist sich zunächst in ihrer Stellungnahme zum Massenauflauf vom November 1917, in dem Flugblatt also, das, von Aaron und einigen Freunden unterzeichnet, die Situation klären soll. Das Blatt drückt die Hoffnung aus, dass der jungen Generation über die Kluft der sozialen Klassen hinweg der Aufbau einer neuen Schweiz (gemeint ist wohl: in Ragazens Sinn) gelingen werde. In der Folge mischen sich nun manche Studenten als Hilfskräfte unter das notleidende Volk, es soll sich eine "Front der Jugend" bilden gegen die allgemeine Hoffnungslosigkeit am Ende des Krieges. Als solche sozial gesinnte junge Kämpferin steht immer wieder Jacqueline Voubrasse voran. Sie nimmt auch Aaron in die Schule, der mit ihr im Grippelazarett des Zürcher Kantonsspitals freiwilligen Hilfsdienst leistet. Dabei setzt auch die Diskussion darüber ein, was dies alles bedeute, diese ethischen Impulse, diese Opferbereitschaft in ihnen. "Was ist es, was du suchst?" fragt Aaron (S. 511), und es trifft ihn "wie ein ganz feiner Stich einer stählernen Nadel mitten ins Herz", als sie sagt: "Grösse".

Es ist nötig, mit Nachdruck auf diese innersten Motive hinzuweisen, welche die Besten der jungen Generation bewegen, denn aus dem selben Geist der Selbstentäusserung, der Jacqueline beim Dienst an der Gemeinschaft beseelt, fliesst schliesslich, Jahre später, auch Aarons schriftstellerisches Romanwerk, sein Lebenswerk, kurz: "das Werk". Sein Glaube an "das Werk" und seine tiefe Bindung an die Aerztin Jacqueline sind nicht voneinander zu trennen - es ist, als sei sie seine Muse, um die er vom Jünglingsalter an lange erfolglos wirbt. Erst als sie sich nach dem Krieg aus der unglücklichen Ehe mit einem jungen Chirurgen gelöst hat, um im Aussersihler Quartier eine eigene Praxis zu gründen, kommt sie Aarons unentwegtem Bemühen um ihre Gunst allgemach entgegen. Auf langen Wan-

derungen durch die Stadt finden die beiden zueinander, und damit ist wiederum ausgedrückt: die Stadt, die Heimat nimmt Gereifte, Erprobte auf, die in ihrem Dienste sich erfüllen wollen.

Unter dem Zeichen der Heimkehr und Einkehr stehen vom dritten Band an (1919-33) auch die meisten andern Hauptgestalten der Generation. Karl Gebhardt und Katharina versöhnen sich, nachdem er seine Lehrstelle an der Töchterschule gefunden hat, einigermaßen mit den Eltern Meng. Am konsequentesten, eindrucklichsten aber demonstriert der Bündner Reto Arquint, der mit Karls Schwester Maly verheiratet ist, den Rückweg aus der Zone des Unbedingten, in die ihn seine Dienstverweigerung getrieben hat, in die verbindlichen Masse der Gemeinschaft. Von Kanada kehrt der vom Polytechnikum ausgeschlossene, militärisch abgeurteilte Landwirtschaftslehrer in die Schweiz zurück, bekennt seinen Irrtum und baut in den zwanziger Jahren mit Walter Abt zusammen die kulturelle Zeitschrift "Wir"⁶³ auf, die sich zum Ziele setzt, schweizerische Eigenart in Kultur und Politik neu zu beleben und die Kontinuität ihrer Tradition aufzuweisen. Freiheit des Einzelnen versteht Arquint jetzt als Leistung innerhalb eines Verbandes, der als Ganzes frei sein will. Oder wie Abt es ausdrückt (S. 735): "Das wahre Mass seiner Entwicklung erreicht der Mensch nur in der sozialen Gemeinschaft! Das ist das Grossartige an der Demokratie: sie verhindert die fixen Ideen."

Schwierig, über Jahre hinweg gestaltet sich Wettsteins Rückkehr in die Stadtgemeinschaft. Vor 1914, ein Student noch, wird er vom deutschen Pangermanismus angesteckt, nach der deutschen Niederlage vom Pathos des Nachkriegspessimismus erfaßt. Nach Zürich zurückgekehrt, zehrt der brotlose Literat vom kleinen Vermögen seines verstorbenen Vaters. Lange vermag er aus falschem Idealismus der nationalsozialistischen Propaganda für ein einheitliches deutsches Volkstum, das auch die Schweiz ergreifen soll, nicht zu widerstehen. An der Ausstellung "Zika", mitten in der Stadt, setzt er in einer Diskussion mit Walter Abt die Idee eines kulturellen Alldeutschtums dessen Bild von einer unabhängigen, auf eigene Tradition gestellten Schweiz entgegen. Für Wettstein haben die Schweizer "Goethe als verehrungswürdigen Glücksfall mitbekommen" (S. 774), weil sie, im Unterschied zu den Holländern, die Lautverschiebung mitgemacht haben. Abt aber (und auch Aaron) steht im Provinzialismus eine Quelle

eigener Kraft, einen Hort der Kultur im Kleinsten und Eigensten: Gotthelf und Keller, meint er, hätten für Emmentaler und Zürcher geschrieben und seien doch von einer weiteren Welt entdeckt worden. Auch das "Werk", das Aaron gestaltet, will so verstanden sein, als eine Stimme aus Zürich, aus der Schweiz.

Abts Einsicht wird jedoch Wettstein auch durch den Ehrgeiz des Schweizer Literaten verstellt, der in Deutschland gedruckt werden möchte. Ohne sein Wissen wird seine historische Studie: "Gobineau als Vorläufer rassistischen Denkens" in Deutschland von den Nazis als "Volksausgabe" herausgebracht und zur Propagandaschrift umgefälscht. Der Gärtnerssohn erkennt endlich List und Gewalt als die Methoden, mit denen die deutschen Ideologen arbeiten, und distanziert sich rechtzeitig von ihnen. Ganz auf den Boden der Heimat führt ihn Hirzels Tochter Helen zurück, die der Vierzigjährige vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs heiratet. An ihrer Seite trennt er sich vom Umgang mit der Literatur endgültig und tritt als Kaufmann in die Bauunternehmung von Helens Stiefvater ein.

Während schon eine neue junge, von rechts- und linksextremen Ideologien zum Teil gefährdete Generation heranwächst, zeigt der letzte Band des Romans die mittlere, im Ersten Weltkrieg herausgeforderte in so verschiedenartigen Vertretern wie Aaron, Abt, Wettstein, Arquint, Jacqueline Voubrasse fest verwurzelt in der Heimatstadt, geehrt in der Haltung einer geistigen Landesverteidigung. Wenn die inneren Gegensätze im Sozialen und Politischen weitgehend überbrückt sind, der erste Gesamtarbeitsvertrag 1937 unterzeichnet wird und die Landesausstellung von 1939 in grosser Schau das Vermögen und Wollen eines geeinten Landes darstellt, so erscheint darin selbstredend die zeitig eingebrachte Ernte der mittleren Generation. Diese Schau ist es auch, die in Aaron den Quell des Wortes aufbricht, das "Werk" erlöst, welches seine lang gereifte Tat ist. Der vierte Band von "Alles in Allem" zeigt aber neben der geeinten Generation, die die Pflichten auch des Zweiten Weltkrieges im grossen und ganzen tapfer trägt, auch die Vereinigung und Assimilation der drei verschiedenen, durch die Zeit hinaufgewachsenen Sippen, von denen unser zweites Kapitel gesprochen hat. Alte, weisshaarige Männer wie Rottweiler und Wilhelm Gustav Meng sind in die Stadt aufgenommen. So vollzieht sich, unter den Zeichen der Gefahr, auch die Vereinigung der Generationen auf dem Bo-

den der Stadt. Das Einigende ist, auch unter ihnen, im ganzen stärker geliebt als das Trennende.

Wie sich in der nachfolgenden jüngsten Generation jedoch gerade in Zürich wieder ein "vereinfachtes" Bild einer zu erneuernden Schweiz bildet, wird im Roman nur in wenigen Gestalten und nur in Ansätzen fassbar. Am deutlichsten drückt sich das Phänomen in der Massenszene des Frontistenumzugs vom Jahr 1933 aus und sodann in der Auseinandersetzung Karl Gebhardts mit seinem Sohn Georg. Der Geschichtslehrer steht als Zuschauer am Rande der Frontistenkundgebung und sieht plötzlich seinen Jungen mit anderen Studenten im Umzug marschieren. Er holt ihn etwas später eigenhändig aus einer Kellerei mit militanten Linksradikalen heraus. Das dumpfe Revoltieren des Jungen, das seinen Anstoss aus der Schrift "Tote oder lebendige Schweiz" empfangen hat, vermag sich mit dem damaligen "Volksbund", aber nicht mit Major Leonhards nationalsozialistischen Forderungen zu identifizieren. "Wir hatten es ganz vergessen", verteidigt sich Georg gegenüber seinem Vater, "dass auch die Versammlung unter freiem Himmel, der Aufmarsch, der Umzug, der Aufruhr, die Revolution zur Politik gehören". Aus der Ueberlegenheit des Vierzigers heraus, der ja auch einmal, mit seiner jungen Braut, aus der festen Ordnung ausbrechen wollte, antwortet Karl - und damit bringen wir die Darstellung des Generationenthemas zum Abschluss: "Schau, Schörschli, jede neue Generation will sich immer wieder manifestieren... Das ist nichts Schlechtes oder Böses, was du da gewollt hast, als du im Fackelzug mitgingst. Aber wahn-sinnig vereinfacht, verstehst du mich? Die Schweiz ist eine Feinmechanik, ungeheuer kompliziert und differenziert, viel mehr, als ihr Jungen es wissen könnt, und viel mehr, als es die andern draussen wissen können, mit ihren einfachen, brutalen und endgültigen Rezepten" (S. 894). - Aus einem Massenvorgang auf städtischem Boden, wo sich ein neuer kollektiver Wille manifestiert, entsteht also die reinigende Diskussion - die Diskussion über die Schweiz, wie sie von wechselnden Geschlechtern erlebt und gestaltet wird.

Grundzüge der Entwicklung einiger Hauptgestalten von Aarons Generation

Der Roman "Alles in Allem" entwickelt die einzelnen Lebensläufe geschichtstragender Individuen im soziologischen Feld der Stadtbewohnerschaft. Das Handeln des Einzelnen, seine Reaktionen bleiben weitgehend im Bereich des Typischen, wenn er ein Fremder ist wie Karl Gustav Meng oder Abraham Rottweiler. Selbst da, wo die innere Problematik deutlicher hervortritt, wie in einigen Vertretern von Aarons Generation, bleiben im Verhalten des Einzelnen die generationstypischen Züge ebenso wichtig wie die individuellen. Dies hat uns veranlasst, selbst so wichtige Figuren wie Gotthold Wettstein oder Jacqueline Voubrasse zunächst im Zusammenhang mit der Generation und der Stadtgeschichte überhaupt zu beleuchten, bevor wir ihre innere Problematik differenzieren.

Der Erzähler Aaron steht ja diesen Gestalten auch anders gegenüber als die Erzähler im Frühwerk sich selbst oder den Hauptfiguren gegenüberstanden. Er sieht nicht aus den Gestalten heraus (wie im Er-Roman mit erlebter Rede), wohl aber in sie hinein, das heisst, er teilt ihr Denken und Fühlen mit oder entwickelt es aus den Dialogen. Im "Roman einer Stadt" musste sich überhaupt gegenüber dem Frühwerk das ganze Verhältnis des Individuums zur Umwelt verschieben. In Werken wie "Entfesselung" oder "Wilder Urlaub" wird oftmals Aussenwelt durch die Krisis eines Einzelnen hindurch erfasst, die Welt erhellt oder verdunkelt sich nach dem Verlauf der Krisis. Das Interesse des Erzählers ruht weitgehend auf dem Psychologischen. Im grossen Roman "Alles in Allem" dagegen richtet sich die Absicht des Erzählers weniger auf eine Einzelgestalt als auf die Entfaltung der Gemeinschaft im Stadtbild, und allfällige Krisen einer Hauptfigur werden in erster Linie von aussen, mit Bezug auf diese Gemeinschaft sichtbar gemacht.

Diese Verschiebung des Interesses bewirkt zunächst, dass die Hauptgestalten - wir meinen jene, die deutliche Entwicklungsphasen durchmachen - festere äussere Umrisse, mehr individuelles Relief sozusagen bekommen als gewisse Hauptgestalten des Frühwerks. Jacqueline Voubrasse oder Walter Abt werden dem Leser vertrauter als Quirin in "Entfesselung", obwohl sie in einem Roman erstehn, dessen Interesse mehr auf geschichtlichen

als auf psychologischen Zusammenhängen ruht, und obwohl er weniger über ihre wechselnden Stimmungen und Gedanken vernimmt. Aber auch Aaron oder Gotthold Wettstein, die doch durch eine Krisis hindurchgehen, erscheinen fassbarer, weil dieser Notstand nur eine vorübergehende Verwirrung ihres zur Gänze aufgebauten Lebenslaufes bedeutet. In der Lebensbahn der Gestalten aber, vom Erzähler als Kette individueller Aktionen und Reaktionen entwickelt, spiegelt sich zugleich ihr Charakter. So erscheint schon in jungen Jahren Aaron als der zaudernde Träumer, Walter Abt als der realistische und humorvolle Tatmensch, Arquint als der lautere, kraftvolle Pfarrerssohn und wiederum Gotthold Wettstein als der strebsame, in seinen Ambitionen jahrelang überspannte und fehlgeleitete Spross aus einer tüchtigen Handwerkerfamilie. Zwischen Katharina Gebhardt und Jacqueline Voubrasse besteht ein ähnlicher Kontrast wie zwischen Aaron und Walter Abt, der schwerblütigen Träumerin steht die weltoffene, spontan handelnde welsche Aerztin gegenüber.

Die individuellen Charakterzüge der Figuren erwachsen aus der einfühlenden Seelenkenntnis des Erzählers. Eine tiefer gehende Betrachtung muss aber auch wiederkehrende Gesetzmässigkeiten innerhalb der einzelnen Lebensläufe erkennen wollen, um die Psychologie, die sich an Gestalten wie Aaron, Abt, Katharina, Gotthold, Arquint und Jacqueline Voubrasse darstellt, als Ganzes zu erfassen. Bei diesem Bemühen zeigt sich, dass es die tiefenpsychologisch fundierte Betrachtungsweise ist, welche Verhalten und Entwicklung der Hauptfiguren auch in "Alles in Allem" durchgehend prägt. Nicht eine strenge Schulpsychologie freilich findet hier ihre literarische Darstellung: was als tiefenpsychologischer Einschlag fassbar wird, ist bloss die Spannung zwischen Ich und Es, zwischen bewusstem Tun und unterbewussten Regungen in den Menschen, oder freier und Guggenheims Gestalten gemässer ausgedrückt: die Doppeldeutigkeit allen menschlichen Verhaltens, verstanden als latenter Konflikt zwischen dem falsch geführten und dem bloss geahnten wahren Leben. Wie wird diese Doppelschichtigkeit konkret gestaltet? Menschen der mittleren oder jungen Generation treffen sich (in oft ähnlichem Kapitelaufbau) unterwegs, in der Stadt; sie sind aber fast immer in diesen Situationen auch unterwegs zu sich selbst. Im rationalen Dialog gestaltet sich ihr bewusstes Verhältnis zur Gemeinschaft; doch zuweilen, unvermittelt, spricht dann auch "Es", das unbe-

wusste tiefere Erbgut, dem sie verbunden sind, spontan aus ihnen: so etwa, wenn Wettstein im Gespräch mit dem Naziagenten Lossmayer plötzlich in die Mundart verfällt, um ihm seine unverhüllte Meinung zu sagen, oder wenn der alte, endlich zur Schweiz bekehrte Meng zu seinem eigenen Erstaunen "Grüezi" sagt auf seinen Stadtbummeln.

Es liegt im Wesen der inneren Spannung zwischen Ich und Es, dass der Vorgang der Selbstverwirklichung, der sich in ihr vollzieht, weniger eindrücklich an Tatmenschen wie Walter Abt und Jacqueline Voubrasse fassbar wird als an den Irrgängern Aaron und Gotthold. In drei unterscheidbaren Entwicklungsphasen gelangen beide einigermaßen zu sich selbst. Gotthold ist zuerst der brave Musterschüler, dem es an Phantasie gebricht, weil er unbewusst daran leidet, dass er mit Stipendien studiert. Seine im Theater aufflammende platonische Begeisterung für die Wagner-Darstellerin Annie Ernst bricht in ihm diesen Damm und treibt ihn in ein Literaturstudium und ein Deutschtum hinein, das ihm im Innersten fremd ist. Sein brotloses Literatentreiben im Café Odéon, wo er lesend oder rezensierend immer wieder auftritt, wird zur Pose, zum unwahren Leben, zum haltlosen Pendeln in der Krisis. Die gehegten Schriftstellerträume erfüllen sich nicht. Erst der Schreck über den Verrat, der ihm von seiten der deutschen Agenten droht, reisst ihn in die Wirklichkeit zurück, in ein Leben der praktischen Tat an der Seite der jungen Heien Hirzel. Innerlich hat sich aber - und dies bezeichnet die latente Spannung zwischen Ich und Es - die Umkehr längst angebahnt, nämlich vom Moment an, wo er selbst als Hilfslehrer einer Privatschule Geld verdient, anstatt von der Erbschaft seines Vaters zu zehren.

Weniger deutlich und doch auch unterscheidbar vollziehen sich die drei Entwicklungsphasen in Aarons Leben. Als Kaufmann widerwillig im Liegenschaftsvermittlungshandel verwickelt, lebt er in der Selbstentfremdung; er möchte wie ein Handwerker einfach, rein und schuldlos leben, im schlichten Hervorbringen des Gegenständlichen der Gemeinschaft dienen. Als er das Geschäft liquidieren muss, gerät nun freilich auch er in die Krisis, das "Werk", von dem er träumt, bleibt sehr lange aus und wird doch genährt von Hoffnung. Aehnlich wie Wettstein gerät er in die Pose des eleganten, in Pariser Gebräuchen versierten Literaten; denn er weiss nicht, von welcher Art das Werk sein soll und woher die Anstösse dazu kommen

müssen. Erst zur Zeit der "Landi", als ihn gewissermassen des Volkes Seele berührt, empfängt er nun auch die ersten Zeichen des Werkes wie ein Geschenk. Die Wendung zur schöpferischen Tat ist aber auch in ihm seit langem vorbereitet durch Jacquelines Beispiel und endlich zuletzt durch ihre Gunst.

Vergleicht man Aarons Entwicklung mit derjenigen Gottholds, so zeigt sich in beiden die Spannung zwischen Künstlertum und Bürgertum, doch löst sie sich in umgekehrter Richtung. Es ist, als wäre in Gotthold Aarons inneres Gegengeschick, das Scheitern aus Mangel an Berufung, gestaltet worden - ein Versagen, das freilich Wettstein zur Versöhnung mit sich selbst führt.

Der Vorgang der Selbstverwirklichung, der in beiden Gestalten aus der Spannung von Ich und Es herauswächst, schliesst bei ihnen, wie in anderen Hauptfiguren des Romans, schicksalhafte Begegnung mit formenden Gestalten und Kräften ein, die in die Tiefen des Religiösen reicht. Gottholds Begegnung mit dem Theater, mit der Schauspielerin Annie Ernst, Aarons Begegnung mit Jacqueline und mit Walter Abt, Arquints Zusammen treffen mit der Gestalt und Lehre von Leonhard Ragaz: allen diesen Vorgängen ist gemein ihr platonisch-idealistischer, ja religiös-ethischer Gehalt, der sie erst zum formenden Erlebnis macht. - Religiöse Impulse treiben schon die erste Ausbrecherin der Generation, Katharina Meng, in die Massentaufe der Methodisten, dann in das schwärmerische Verhältnis mit Karl Gebhardt. Die Selbstwerdung und die Lösung von der älteren Generation vollzieht sich in den jungen Leuten von Aarons Generation im Zeichen ethischer Verpflichtung und erreicht in der kompromisslosen Dienstverweigerung eines Arquint, in dessen Gewissensnot nur ihren konsequentesten, leitbildartigen Ausdruck; denn überall in diesen Jungen ist Anruf und Aufbruch; und dann das langsame, immer begrenzte Hineinwachsen in die eigene Idealgestalt, in den eigenen Sternraum.

Der Erzähler lässt einzelne suchende Gestalten, aber auch die Stadt als Ganzes zuweilen unter dem gestirnten Himmel erscheinen, als Bild des Friedens unter göttlichem Schirm. Dem 'Land unter Sternen', das ihn zum Werk begeistert, entspricht im einzelnen dieses mühsame Aufstreben von Hauptgestalten der jungen Generation in den enlgrenzten Bezirk idealer

Wirklichkeit. Was dann diese Idealisten aus der Gewissensnot und Einsamkeit kompromissloser Entscheidung schliesslich wieder zurückführt, über viele Jahre inneren Reifens hinweg, ist ja auch die Gemeinschaft, das Land, die Stadt, wo sich ihre eigens erkämpfte Wahrheit am konkreten Bestand der Dinge bewähren muss. Im Unterbewussten, im "Es" der jungen Leute sind diese Kräfte der Tradition am Werk, und so vollenden einige auf neuer Stufe das angefangene Wirken der Väter: In Gotthold Wettstein setzt sich die Zuverlässigkeit des elterlichen Handwerkerstamms wieder durch; Walter Abt, Redaktor des "Wir", verkörpert die gut demokratische Haltung seines klugen Vaters noch einmal, wenn auch entschiedener, impulsiver. Vater Voubrasse, der idealistische Erfinder im Namen menschlicher Wohlfahrt, erkennt in seiner Tochter, der praktizierenden Aerztin in Aussersihl, sein eigenes, zum Teil unerfüllt gebliebenes Streben.

Das Motiv von Ausbruch und Heimkehr, kennzeichnend schon in Guggenheims Frühwerk, begegnet uns also in "Alles in Allem" noch einmal, ja vielmals, geballt, möchte man sagen, zum Thema mit Variationen. Einzelne Familiengeschichten, die das Thema tragen, finden sich zur Geschichte der Stadt vereinigt und bleiben doch als Stränge der Handlung deutlich. Auf Thomas Manns "Buddenbrooks" hinweisend, nennt Georges Albérès die Generationenromane "polyphone Romane".⁶⁴ Ist mit einem Begriff aus der Musik die literarische Form des Romans auch nicht scharf zu bezeichnen, so will sie doch auch auf Guggenheims Generationenroman sehr wohl passen. Gemeinschaft und Einzelschicksale korrespondieren wie Orchester und einzelne Stimmen, die daraus herausklingen und darein zurückfallen. Gleich muss aber beigefügt werden, dass aus solcher Sicht heraus der Motivkomplex von Ausbruch und Heimkehr in Gehalt und formaler Gestaltung anders erstet als in Guggenheims Frühwerk. Dieses gestaltet ihn analytisch, im Licht einer kurzfristigen Krisis, "Alles in Allem" gestaltet ihn, ganze Lebensläufe aufbauend, synthetisch, wobei in Einzelnen, wie Aaron oder Gotthold, die Krisis eine Episode bleibt. Auf dieser breiteren Basis einer synthetischen Struktur treten nun die bindenden Kräfte der Gemeinschaft wie auch das bewusste Streben des Einzelnen stärker hervor. Ein einziger Vergleich mag dies deutlich machen: Meidenholz in den "Sieben Tagen" ist ein innerlich Verletzter, in die Verblendung Getriebener, ein Flüchtiger. Helens Liebe, die ihn zu den Menschen und zu Gott

zurückführt, fällt ihm als Geschenk zu. Arqunt in "Alles in Allem" dagegen setzt sich in mutiger Selbstbestimmung mit den Idealen der Vätergeneration auseinander und kehrt auch höchst bewusst, als einer, der seinen Irrtum einsieht, in die Gemeinschaft zurück. Sind es im Frühwerk vor allem die Kräfte des Unbewussten, die die Helden, oft ohne deren Dazutun, in eine heile Welt hineingeleiten, so kristallisiert sich im "Roman einer Stadt" dies unbewusste Streben doch oftmals zum bewussten Denken und Wollen aus, bevor es zur Tat wird. "Ich will meine eigene Praxis als Aerztin... ", sagt Jacqueline, "ich kann sonst nicht das werden, was ich werden soll" (S. 758). In solch bewusster Entscheidung, im Glauben an eine persönliche Bestimmung, liegt deutlich das Bekenntnis zum idealistischen Menschenbild. Die Idealgestalt des Individuums will sich ihrer Hülsen ent schlagen und seine innerste Bestimmung offenbaren.

Bezeichnend für diese Anthropologie ist, wie oft in "Alles in Allem", wenn von Entwicklung die Rede ist, Bilder aus der Metamorphose der Insekten zum Vergleich herangezogen werden. "Das Räumchen habe sich verpuppt", sagt Vater Voubrasse von seiner Tochter, die renitent aus dem Welschland zurückkehrt, "und was man jetzt erblicke, sei das Gespinst, eckig und sackähnlich, nicht gerade eindeutig und schön anzusehen, und man wisse nicht, was da noch ausschlüpfen werde, ein bunter Schmetterling oder ein grosser Falter" (S. 416). Aehnliche Bilder kehren bei Wettsteins Verwandlung im Bann der Schauspielerin Annie Ernst wieder. Man erinnert sich dabei an die bedeutsame Wirkung, die von den "Souvenirs entomologiques" Jean-Henri Fabres auf Guggenheim ausgegangen ist und sein biographisches Buch über diesen Insektenforscher angeregt hat. Wie aus diesem hervorgeht, ist es in allen Verwandlungen der Insekten immer wieder der innerste, vorbestimmte Bauplan, der durch seine unumstössliche Realisierung Fabre begeistert und den er letztlich als Walten Gottes erfährt. Bei Guggenheim andererseits verbindet sich mit dem Staunen über diese Vorgänge das Wissen, dass sie beim Menschen, auf den er sie gleichnishaft anwendet, durch den schmerzlichen Prozess der Individuation hindurchführen. Der Mensch will nicht bloss werden, sondern in Erkenntnis persönlicher Schuld sich selber werden.

Unsere Arbeit hat an der Interpretation von "Riedland" den Gegensatz zwischen unbewusster Natur und Kreatur und der Pflicht des Menschseins

in den Verstrickungen der Schuld dargestellt. Gegenüber dem Frühwerk tritt in "Alles in Allem" das Motiv der Schuld zurück, dieweil ja die Thematik von Bewährung und Bewahrung voransteht. Ein Hauch von schuldbedingter Tragik geht jedoch immer noch von jenen Gestalten aus, denen die Rückkehr aus den Bezirken des titanisch-idealen Wollens nicht völlig gelingt.

Dies führt zunächst zur Frage, in welchen verschiedenen Formen den gereiften Heimkehrern Erfüllung überhaupt zuteil wird. Tatkräftige Naturen wie Jacqueline Voubrasse, Walter Abt oder Bluntschli erfüllen sich in der gemeinnützigen Tat, in einer Form also, die das Frühwerk nur in Ansätzen kennt. Aarons Tat ist das Werk, also auch das Tun des Künstlers gewährt, soweit es irgendwie noch auf die Gemeinschaft bezogen bleibt, Erfüllung. Daneben steht, als dritte Spielart, ein René Hirzel, ein gescheiterter Bummel, der das Buch über zeitgemässe Stadtarchitektur, das seine Tat, seine Rechtfertigung sein sollte, nie geschrieben hat. In seiner Passivität, die sich mit Meditationen über die Stadt und mit heftiger Kritik begnügt, bleibt er von Tragik unwittert - aber auch ihm wird eine Art Erfüllung im Moment, wo er erkennt, dass auch seine stille Betrachtung Dienst an der Stadt war und dass gerade seine unbürgerliche Fahrlässigkeit besondere Kräfte von ihm verlangte. In Armut lebend wie Bell, konnte er sich ganz dem Wunder der Stadt anheimgeben.

Wie Aaron insbesondere sein langes, unfruchtbares Dahinleben vor der Entstehung seines Werks als Schuld empfindet, die es zu tilgen gilt, davon wird später gehandelt werden. Fassbarer, eindrücklicher noch als an ihm und an Hirzel stellt sich das Leben in der Schuld an Katharina Meng dar, einer tiefgründigen, besonders fein gezeichneten Gestalt. Sie ist die treibende Kraft in jenem Ausbruch aus der "verlogenen" Gesellschaft, den sie mit Karl bewerkstelligen will. Der Ausbruch soll ihre Tat, ihre Grösse sein - Gestalten aus Ibsens Dramen, unberechenbar und kompromissfeindlich, dienen als Vorbild. Aber weder sie noch der an enge Verhältnisse gewohnte Karl von der "Trittligasse" sind in der Folge stark genug, die finanzielle Unterstützung der Grosseltern Meng auszuschlagen. Karl wird mit dieser Unterstützung fast dreissig, bis er nach Abschluss des Studiums seine Familie allein durchbringen kann. Damit verliert Katharinas Tat ihre Grösse, ihren Glanz. Die Geldschuld wird symbolisch für die mora-

lische, die sie empfindet. Arquint und dessen Frau Maly Gebhardt, Karls Schwester, beneidet sie um ihre reinere, kompromisslose Tat. Als im Herbst 1918, während des Bankbeamtenstreiks, die Unterstützung der Eltern ausbleibt, frohlockt sie und gesteht dem sprachlosen Karl, ihre "Libido" sei bisher zu kurz gekommen. Im übrigen findet sie weder zu ihm noch zu den eigenen Kindern ein glückliches, natürliches Verhältnis. Ihre zwanghafte Sucht, das Haus zu reinigen, ihr einsamer Ausbruch an die Fastnacht bekräftigen als Einzelepisoden diese Situation. Ihre Ehe bleibt zwar bestehen, aber sie ist von Unausgesprochenem, "in der Luft" Liegendem getrübt, wie die Tochter Vera ihrem Zukünftigen, Isidor Gidionovics, gesteht.

Im Knäblein Schörschli hofft die leidende Frau dereinst ihre idealen Erwartungen reiner verwirklicht zu sehn. In stummer Zwiesprache, die sie mit dem Kleinen hält, stellt sie sich vor, wie er hinausgeht in die Weit, der Mutter entfremdet, um schliesslich, umso inniger sie verstehend, zurückzukehren. Aber Georg stirbt als junger Mann, im Tod erst wird er ihr zurückgegeben. In jenes Grenzenlose, nach dem das ideale Streben der Mutter einst in ihrer Jugend ausgezogen, kehrt ihr Sohn als Gefallener ein. Damit schliesst sich ein Kreis, der Motivzusammenhang von Ausbruch und Heimkehr erscheint, ins Transzendente verlagert, in letzter Vertiefung.

Die Betrachtung des Lebens der Katharina Gebhardt führt unsere Einsicht noch einen Schritt weiter. Ihr von Tragik umwehtes Dasein belegt beispielhaft, wie Guggenheims idealistische Anthropologie in "Alles in Allem" auch den Kampf um die materielle Existenz einschliesst. Katharinas Schuldgefühl wurzelt darin, dass sie nie die nackte Not gekannt, nie jenen Tiefpunkt der Armut erreicht hat, wo jedes Stück Brot aus eigener Kraft verdient werden muss. Daran scheitert schliesslich auch ihre Selbstverwirklichung, gleichbedeutend mit der Verwirklichung des eigensten, nur ihr aufgegebenen Daseins. Von ausschlaggebender Bedeutung ist es andererseits für Aaron, Gotthold Wettstein und Arquint, dass sie an einem bestimmten Punkt ihrer Entwicklung den Kampf um die blossе Existenz aufnehmen müssen. In dieser Not vermag erst das Ich - Selbst über das bewusste Ich zu siegen, denn auf diesem Existenz-Nullpunkt berührt sich Verzweiflung des Menschen mit der Freiheit, den eigenen und wahren Lebensweg zu wählen.

Solche Engpässe, in denen der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen wird, sind in "Alles in Allem" ebenso charakteristisch wie in Guggenheims Frühwerk. Auch Nebengestalten, welche die Daseinsproblematik nicht bewusst erleben, kehren wieder und wieder auf den Tiefstand nackter Daseinsbehauptung zurück. Ein August Merkli kehrt zweimal dahin zurück, bevor er sich, weit über vierzig, die ihm gemässe, freie Existenz als Altstoffhändler unter dem Viadukt aufbaut. Der Kunstmaler Clemens Wepf, Karl Gebhardts zweiter Schwager, der die Tendenzen zur flächenhaften Malerei nach 1918 zur Anschauung bringt, kämpft um seiner Kunst willen mit den Sorgen um das Brot. Jahrelang rettet er sich in das aufkommende Photogewerbe, um bürgerlich leben zu können. Schliesslich zieht er es doch vor, in Armut und Selbsterfüllung ganz seiner Kunst zu leben. Es ist die Nachricht von Meister Hodlers Tod, die ihn zu diesem Entschluss bestimmt, und sein erstes Werk an der Schwelle der zweiten Lebenshälfte wird ein Gemälde von der Stadt, deren Bild er lang als verhinderter, sich selbst verleugnender Künstler in sich getragen.

Bedenkt man im Hinblick auf so schwankende Lebensläufe weiterhin, dass auch oberflächlichere Figuren wie Léon Reiss, Banquier Neuwiller, seine Geliebte Madeleine und ihre Tante, Madame Bariffi, durch ihre Börsenoperationen dem Erzähler Anlass geben, das Auf und Ab des menschlichen Existenzkampfes zu beleuchten, wenn schon unter Verzicht auf die Problematik innerer, phasenhafter Entwicklung: so zeigt sich, wie dies Pendeln der Menschen zwischen Glück und Not, zwischen Hochmut und Demut oder zwischen vermeintlicher und wahrer Freiheit im "Roman einer Stadt" nicht bloss für den psychologischen Gehalt von Bedeutung ist. Die psychologische Betrachtung weist auf die Betrachtung von Formzügen zurück. Der innere Rhythmus der Romansinfonie, die Spannung schaffende Struktur liegt ebensowohl im Wechsel von Massenszenen mit Familienepisoden wie im bewegten Verlauf der einzelnen Lebenskurven, in denen individuelle und kollektive Kräfte untergründig am Werk sind. Dieser innere Rhythmus der Lebensläufe ist in Aarons Weg vorgegeben, angeschlagen gleichsam. Er verbindet sich in ihm mit Problematik der Entwicklung wie auch in anderen Hauptgestalten seiner Generation, und er wird in Nebengestalten, die sich dem Rausch der Spekulation ergeben, zum Spiel einer launischen, von der Zeit gelenkten Fortuna. So trägt er wesentlich zur

inneren Einheit des Romanwerks bei.

Die Formel "Alles in Allem" als Ansatz zur Geschichtsbetrachtung;
Konsequenzen dieser Perspektive für Gehalt und Gestalt des Romans

1.

Die Hauptgestalten des Romans "Alles in Allem" kehren nach jugendlichem Rebellentum in die Stadt zurück. Die Kräfte der Stadtgemeinschaft sind in ihnen wirksam, und der Aufbau von "Alles in Allem", der in den einzelnen Kapiteln immer wieder ganze Räume der Stadt eröffnet, macht dies deutlich. Einzelne Gestalten, oft Bummelnde, sind unterwegs in der Stadt, unterwegs zur Stadt, in der sie sich erfüllen sollen.

An einzelnen Stellen nur steigen die Kräfte der Gemeinschaft, die den Einzelnen tragen, in dessen Bewusstsein. Dann erscheint ihm die Stadt wie ein mächtiges lebendiges Wesen. Von Stadtpräsident Billeter, der in einer Stunde der Besinnung über seine Stellung nachdenkt, heisst es: "In den Stunden der Einsamkeit... verspürte der Magistrat das leise Wehen und Weben höherer Ordnungen, das Raunen der Gemeinschaft und das Walten jenes mystischen geschichtlichen Wesens, das einmalig war auf dem Planeten und das sich die Stadt Zürich nannte. Da schien es ihm oft, als sei seine ganze Tätigkeit ein Forschen, was sie eigentlich wolle, diese Stadt, deren Siegel in seine Hand gelegt waren, und welchem geheimnisvollen Ziele sie zustrebe" (S. 355). Mit der magischen Verwandlung der Stadt zum unbegreiflichen Wesen verbindet sich hier in Billeter alsogleich der

Wille, dieses zu erforschen. Und nicht bloss er, sondern auch die bummelnden Originale Hirzel und Bell fühlen sich immer wieder von geheimnisvollen "magischen" Aspekten der Stadt betroffen; doch begegnen sich auch diese beiden von Zeit zu Zeit von ungefähr und versuchen in erregten Gesprächen, sich die verborgenen Absichten der Stadt zu erläutern. Wo also der Erzähler das eigentliche Gesicht der Stadt in der Vielfalt des Geschehens verhüllt, ist immer auch wieder sein Wille zur Enthüllung im Nachdenken einzelner Grübler am Werk. Jede Blut- und Bodenmystik, als welche unsere Zeit in manchen Aeusserungen nun mit Vorliebe die Landesausstellung von 1939 und alle Werke der geistigen Landesverteidigung sehr vereinfachend meint entlarven zu müssen,⁶⁵ liegt diesem Roman fern. Gewiss ist "Alles in Allem" ein Werk im Sinn der geistigen Landesverteidigung, - wir haben in Kapitel III darauf hingewiesen, wie die Generationen sich einigen, die inneren Gegensätze sich schliessen im Zeichen der Gefahr vor dem Zweiten Weltkrieg. Aber die gemeinsame Geschichte, das gemeinsame Leben in der Stadt siegt ja in der Vermählung Isidors und Veras über Blut und ursprüngliches Herkommen. Blut und Boden, Geschichte und Stammeserbe treten aufs deutlichste auseinander. Die Haltung des Erzählers, eine versöhnliche, über den Ereignissen stehende Haltung, die den Dingen nah und ferne sein will (vgl. unsere Einleitung), lässt eine tendenziös-naturalistische Geschichtsschreibung, einen naturalistischen Tendenzroman nicht zu. Sie forscht, bei aller Darstellung geschichtlichen Lebens, auch immer danach, was Geschichte ihrem Wesen nach eigentlich sei. Damit stellt sie die Gestalten sowohl wie die Stadt als Ganzes letztlich in einen metaphysischen Zusammenhang, der schon im Titel: "Alles in Allem" formelhaft ausgedrückt ist.

II.

Eine der Hauptgestalten des historischen Romans ist der Historiker Karl Gebhardt. An seinen Reflexionen stellt der Erzähler das Problem der Geschichtsschreibung dar, das auch ihn als Romancier beschäftigen muss - die Frage nämlich, aus welchem Gesichtspunkt historische Verläufe gesehen werden müssen.

Diese Frage stellt sich Karl aus seiner eigenen Entwicklung heraus - es ist hier der Ort, sie grosso modo zu skizzieren. Schon im Zehnjähr-

rigen äussert sich das geschichtliche Interesse in einem Sammeleifer, der wahllos lokalgeschichtliche Nachrichten aus den Zeitungen zusammenträgt. Als Student erst wird ihm dann bewusst, dass er solche Botschaften aus verschiedensten Bereichen durch logische Verknüpfung nicht zu deuten weiss, mit anderen Worten: dass eine Sammlung von historischem Tatsachenmaterial nicht ausreicht, die Wandlungen des Lebens in der Geschichte, und seien es die begrenzten einer Stadt, überzeugend zu erhellen. Im Blick auf seinen persönlichen Werdegang ist ihm aber damals - er ist bereits verheiratet und Vater zweier Kinder - schon aufgegangen, dass er sein Leben nicht bloss in zäher Zielstrebigkeit, nach logischem Plan hat gestalten können. Einige Semester lang hat er Jurisprudenz und Nationalökonomie studiert, aber es hat ihn zur Geschichte zurückgezogen. Dieses unheimliche "Es" erscheint ihm (S. 317) als ein Wehen aus geistigen Strömen, die noch nicht erforscht sind, weil sie "über den Ozean der menschlichen Seelen" dahingleiten. Hinter den fassbaren, erklärbaren Handlungen des Einzelnen steht ein Anderes, Unerforschtes. Er wehrt sich gegen diese Einsicht, denn sie gerade macht ihn gegenüber aller systematischen Geschichtsbetrachtung ratlos.

An diese Ratlosigkeit knüpft das Gespräch an, das er, auf der Suche nach einem Dissertationsthema, mit Professor Bovet führt. Bovet deutet ihm seinen Zustand: es sei der Einbruch der Psychologie in das Bewusstsein des Einzelnen (ca. 1920), ja der Einbruch der Psychologie in die Epoche. "Es ist ihre Krise, unsere Krise" (S. 348). Die Mythen enthüllt er dem Studenten, in vielsagenden Andeutungen, als Spiegelungen einer Kollektivseele, als unsichtbare, schwer fassbare, doch wirksamste geschichtliche Kraft. Kreuzzüge, meint er, Völkerwanderungen könnten nur so ganz begriffen werden. Der Einzelne, auch der Führer solcher Bewegungen sei unbewusster Vollstrecker dieser kollektiven Strebungen.

Das kollektive Unbewusste tritt also hier ins Gespräch als geistige Macht hinter allen ökonomischen und politischen Veranlassungen, und über diesen Begriff lernt Gebhardt Geschichte anders auffassen: Friedenszeiten, äussert er, sind nur Inkubationszeiten des Krieges - oder allgemeiner: die vermeintlich "geschichtslosen" Zeiten enthalten immer schon den Keim zu den dramatischen Umwälzungen, die sich später in Tumulten und Schlachten durchsetzen. Die Aufreihung von Tatsachen kann also noch

keine Geschichtsschreibung ergeben, die Tatsachen drücken, im Zusammenhang gesehen, etwas aus, ein gerichtetes Streben nach neuem Vollzug, ein Ganzes, das in belanglosesten Einzelheiten konkrete Gestalt annimmt.

Ein Gespräch zwischen Gebhardt und Bell rührt, nach der Diskussion eines Abstimmungsergebnisses in der Stadt, aufs neue an diese metaphysischen Hintergründe allen Geschehens. "Ob ich erfahre", meint Bell, übereinstimmend mit Karls Ideen, "dass der Flugverkehr in Dübendorf zunimmt, oder dass der See gefriert, oder der fünfzehnjährige Jüngling Furrer einen Mann aus der Limmat rettet, ... wie es zusammenhängt und was es für das Ganze bedeutet, wissen wir nicht. Aber dass alles zu gleicher Zeit und an diesem Ort geschieht, ach, es lässt uns doch ahnen, dass es in einer andern Dimension zusammengehört und eine Bedeutung hat" (S. 767). "Auch er spürt sie als ein Wesen, diese Stadt", denkt Karl, "übermenschlich, metaphysisch, als das Geheimnis, das der Philosoph Häberlin als Wirklichkeit bezeichnet. Was wir sehen, ist Gestaltung, Darstellung, Hinstellen vor unsere Blicke." Dann fügt er, im Hinblick auf die Bedeutung, welche dieses höhere "Wesen" der Stadt für den Einzelnen hat, hinzu: "Hinter dem Zweckhaften und Zufälligen steilt die Stadt sich als ein Unternehmen dar, in dem wir uns zusammengefunden haben, um uns selbst, unscheinbare Wesen, in einer höheren Person aus der Zeit in die Dauer zu retten. In Jedem ist Jeder und Jedes, in Allem ist Alles."⁶⁶

Wieweit diese Sicht für die wissenschaftliche Geschichtsschreibung von Belang ist, wiefern etwa ein Jacob Burckhardt etwas Ähnliches meinte, wenn er vom Geist sprach, der über den Erscheinungen "schwebend und doch mit allen verflochten, sich eine neue Wohnung baut",⁶⁷ ist für unsere Erzählung nicht wesentlich. Hingegen stellen wir fest, dass der Erzähler von "Alles in Allem" als Romancier, als Künstler dieses Prinzip der Darstellung - Geschehen, Handlung, verstanden als Ausschnitt und Zeugnis aus einer (mythisch erhöhten) Totalität, über weite Kapitel hin anwendet. "Alles sei in Allem, Jedes in Jedem" enthalten, stellt Karl in seinem Gespräch mit Bell fest, wo vom Wesen der Geschichte die Rede ist. Dieser aber antwortet ihm: "Hier reicht der Historie die Dame die Hand, die wir Kunst nennen" (S. 763). Durch Karls Entwicklung und dessen Reflexionen über das Wesen der Geschichte, durch das Gespräch mit Bell,

durch den Titel des Ganzen: Alles in Allem hat nolens volens der Erzähler sein eigenes Darstellungsprinzip enthüllt. In der Mosaiktechnik soll, im Idealfall wenigstens, jeder Ausschnitt aus dem Leben der Stadt zugleich Ausdruck der ganzen Stadt und des verborgen wirkenden Geistes sein, der potentiell die Summe der ungeteilten Erscheinungen enthält, mag man ihn mit einem abgenützten Wort Zeitgeist nennen.

Damit aber weist das Thema "Roman einer Stadt" ständig über sich selber hinaus. Es deutet, in exemplarischer Behandlung der Erscheinungen, auf die Geistesströme hin, denen die Stadt ausgesetzt ist, die sie erfassen, gestalten oder auch nur streifen. Sie liegt eingebettet in der Schweiz, in Europa. Schweizerische, europäische Ströme begegnen, mischen, scheiden sich hier - es war im zweiten Kapitel davon die Rede. Die Stadt am Seebecken will uns in Guggenheims Darstellung über manche Seiten hin als Wahrerin nicht bloss schweizerischen, sondern europäischen Geisteserbes erscheinen in einer Zeit, die im nationalsozialistischen Nachbarland dies Erbe mit Füßen tritt. Ein Bekenntnis zum abendländischen Logos bedeutet im letzten diese Darstellung, welche immer darauf aus ist, zu erhellen, was die Vielfalt der Erscheinungen 'im Innersten zusammenhält', ein Bekenntnis zur Verständigung, zu Mass und Mitte der immer wieder aus dramatischen Szenen hervorgehende Dialog, in dem sich Menschen, Bürger die Verhältnisse erläutern, sich selbst dabei läutern. Vernunft und Toleranz triumphieren in der Stadt alles in allem durch dunkle Wirren hindurch über kompromisslose Systeme und unkontrollierte Instinkte der Masse.

Dass sich aber, dem entgegen, gewisse Zeichen der Vermassung und des Kulturzerfalls am Rand bemerkbar machen in der Darstellung der jüngsten Generation, auch das darf uns nicht entgehen. Der Fackelzug der Frontisten mag als solches Fanal gesehen werden im politischen Bereich, und ähnliche Andeutungen stehn, wo sich Kultur in Massenbetriebsamkeit auflöst. In einem der letzten Kapitel setzt sich der alte Arbeitersekretär Angst als nachdenklicher Zuschauer in ein Sportstadion; die Arena, von den rundherum aufsteigenden Sitzreihen umgeben, erscheint ihm als Krater, erfüllt vom "Magma" menschlicher Instinkte. Er denkt, die abendländische, die christliche Gemeinschaft sei gekennzeichnet durch die "Hinwendung zu einem, der aus ihr rede", und es sei damit "ein Horchen und

Antworten, ein Gespräch, ein Aeusseres und Höheres gemeint" (S. 91). In diesem Kreisrund aber wende sich die Masse sich selber zu und jeder wolle sich vergessen und verlieren.

III.

in Teilaspekten einer Stadt soll sich das Ganze einer Zeit, der Zeitgeist spiegeln, so will die Mosaiktechnik als formale Entsprechung der Formel "Alles in Allem" verstanden sein. Wie aber kann sich diese Formel im Aufbau der einzelnen Mosaikglieder, in jedem einzelnen bewähren? Die Frage verweist vom Gehalt auf die Form zurück. Die Einzelkapitel ergeben sich als raumschaffende szenische Darstellung, in die der erzählende Bericht aus der Tiefe der Zeit nur spärlich einfließt. Es wird also nicht in erster Linie Geschichte erzählt, es wird vielmehr Geschichte hinter der schillernden Oberfläche aufgedeckt, entdeckt. Im Ganzen spannt die Kapitelfolge den Bogen einer Synthese, indem das Geschehen um 1900 beginnt und die Verläufe in Richtung der Zukunft aufbaut; im einzelnen aber sind die Kapitel vor allem analytisch gebaut, - die Handlungsfäden liegen hinter, unter der Oberfläche szenisch ausgebreiteter Stimmungsbilder.

Das Bestreben, Geschichte als eine Folge von Stimmungsbildern zu schreiben, wird wiederum am Doktoranden Karl Gebhardt exemplarisch fassbar. Er trägt (S. 585) die wichtigsten Fakten des Jahres 1920 zusammen und fragt sich, was davon nun eigentlich geschichtsbildend sein werde. Im ganzen ergeben die Hapterscheinungen - Finanznot der Stadt, Teuerung, Arbeitslosigkeit, soziale Gegensätze - ein düsteres Bild und müssten also, vom Menschen losgelöst, auf eine düstere Zukunft hindeuten. Und andererseits, stellt er fest, haben die Zürcher dieses Jahr 1920 in einer Hochstimmung erlebt, im Bewusstsein, an der Schwelle einer neuen Zeit zu stehen. Verwirrt steht er vor der Erkenntnis, dass sich die Sprache der Fakten und die Gefühle der Menschen nicht decken. Wenn er nun aber wünscht, eine "Geschichte der Stimmungen" zu schreiben (S. 587), weil daraus erst der eigentliche Geist der Zeit spräche, aus Sehnsüchten der Gemeinschaft, zum Mythos verklärt, so schwebt ihm, dem Wissenschaftler, genau das vor, was wiederum der Künstler, der Erzähler des historischen Romans über weite Zonen hin verwirklicht. Hier reicht wiederum die Dame Kunst der Geschichte die Hand, denn je sicherer die Roman-

schreibung als Kunst die Zeitstimmung erfasst und darstellt, desto deutlicher spricht aus der dichterischen die historische Wahrheit.

Die Stimmung der Zeit, die Atmosphäre sammelt sich oft, wie im Kapitel über den Ballon-Wettflug (S. 138), um Gruppen von Menschen im Freien, oder es schliesst sich die Hülle der impressionistisch erzeugten Atmosphäre um einzelne Gestalten wie Bell, Hirzel, Aaron oder Laubscher, dem die Winde über der Stadt zugleich das Raunen der Zeit zutragen. Dazu ein einziges Beispiel: Der Architekturstudent Laubscher, aus dem Emmental stammend, hat sich im Zürich der zwanziger Jahre emanzipiert und markiert in Russenstiefeln und rotem Halstuch den Marxisten. Auf einem Stadtbummel (S. 573) saugt er begierig Geräusche und Gerüche der Grossstadt ein, fühlt sich bereit zum Aufbruch in eine neue Zeit: "Es wehte ein anderer Wind, ein wärmerer und höher dahinstiebender als in den Gassen und Gevierten der Bundesstadt; von anderer Art waren die Geräusche, weniger geteilt in Klappern und Träppeln, mehr wie ein immerwährendes Gleiten und Sausen, verschwommen und ohne Uebergänge, und wenn Adrian flüchtig die Augen schloss, so glaubte er ganz im Hintergrund etwas wie ein leises zirpendes Rufen zu vernehmen, eine Aufforderung, ein Versprechen, etwas Weltweites und Abenteuerliches." Wie hier die Atmosphäre der Stadt nach dem Ersten Weltkrieg Gefühle in den Jungen weckt, die zugleich in der Zeit liegen - Ideen von einer neuen, revolutionären und weltumspannenden Gesellschaft - , wie anderseits der Einzelne utopisches Hoffen in die Grossstadtstimmung hineinträgt - die Wechselwirkung zeigt Züge eines impressionistischen Stils, der wiederholt in "Alles in Allem" die Konturen des Geschehens mit den Schleiern des Atmosphärischen überdeckt und transparent werden lässt.

Nicht bloss zu Stimmungsbildern gerinnen aber in diesem Roman die Strömungen der Zeit, sie verdichten sich wieder und wieder zum bedeutsamen Sinnbild. Das verborgene Walten der Zeit drückt sich aus in architektonischen Perspektiven, im Gewimmel der Strassen und Plätze, im Gebaren der einzelnen Menschen. Dies zu belegen, müssen aus der ungeheuren Fülle der Szenen einige wenige, typische genügen. An einer Stelle fliesst das Wort Sinnbild dem Erzähler von selbst in die Feder. In Heft vier, Kapitel acht des dritten Buches, wo Karl Gebhardt mit seinem Jun-

gen Georg aus der Stadt nach Hause wandert, versucht er dessen waches Interesse für Verkehr und Technik zu verstehn, jenes ganz Andere, das nicht Erbe der Eltern im Kinde ist, sondern Erbteil der Zeit in der aufkommenden Generation. In "Sinnbildern", überlegt er, will sich das Neue ankündigen, und ein Kind ist ihm nicht zu wenig, sich zu äussern (S. 785).

Nach Symbolik strebt, wie wir früher gezeigt, schon Guggenheims Frühwerk, doch in einem andern Verstande. Ist in Büchern wie "Sieben Tage" oder "Wilder Urlaub" das Tun und Lassen der irrenden Gestalten bildhaft für ihr individuelles verborgenstes Wollen, so wird es offenbar in "Alles in Allem" auch zeichenhaft für ein kollektives, unter Oberflächen verdecktes Keimen neuer Zeitgehalte. Eine Szene zwischen dem schon erwähnten Marxisten Laubscher und seinem Kameraden Zott soll dies noch verdeutlichen. Die beiden necken sich, Passanten ignorierend (S. 572), vor einem öffentlichen historischen Brunnen, und da heisst es sehr bezeichnend: "Dies alles, dieses Spiel wollte besagen, dass dies alles, der ganze alte Krimskrams einer bürgerlich verstaubten, muffigen Welt, nur noch von kurzer Dauer sei, gewissermassen dem Provisorium anheimgestellt" (S. 577). Hinter der individuell bedeutsamen Symbolik steht also hier wiederum die kollektive.

In solcher Zeichenhaftigkeit erreichen nun freilich jene szenisch gebauten Kapitel den höchsten Rang, die ohne Kommentar des Erzählers für sich selber sprechen. Wie etwa das Bild mit dem Ballonwettbewerb vor dem Ersten Weltkrieg die Schranken der Gesellschaft darstellt, wie Katharina Meng die Stricke übersteigt, wie ihre und Karls Gedanken ins Blaue sich verlieren gleich den leichten Gefährten, davon war schon wiederholt die Rede. Es mag am Schluss dieser Belegreihe die mehrmals beschworene Szene der wahrsagenden Adeline Spiess stehn, die mit ihren Kunden vor einer Glaskugel mit Wasserdämpfen sitzt. Daraus will die Schwindlerin in der Krise der dreissiger Jahre ihren Opfern die Zukunft deuten. Der Erzähler zeigt sie aber in dieser Rolle nicht bloss verbunden mit einzelnen Lebensläufen, sondern mit einem sprechenden Ausschnitt aus der zerrissenen Zeit: ihr Zaubergemach liegt an der "Weichengasse" - der Name schon ist sprechend¹ - und das Fenster leitet den Blick auf den Rangierbahnhof; im Geschiebe der Lokomotiven und Wagenkompositionen stellt sich die Unrast einer neu anbrechenden Zeit dar, die Menschen wissen

ihre Lebensweiche nicht mehr allein zu stellen - sie suchen den Rat des Orakels. Die Wahrsagerin Spiess, mit intuitiver Menschenkenntnis und sicherem Instinkt für die Zeichen der Zeit begabt, ist sich dieser Zusammenhänge durchaus bewusst. Sie erklärt sie René Hirzel, der ihr als Journalist einen Besuch macht (S. 765).

IV.

Die Symbolik, welche mit der Formel "Alles in Allem" einhergeht, trägt nun aber, genau besehen, in den besten Szenen wie denjenigen des Liebespaars am Ballonwettbewerb oder der Wahrsagerin vor ihren Kunden noch weiter. Sie wäre keine Symbolik, wenn nicht ewig-menschliche Züge mit in die Erscheinungsbilder der Zeit stiegen, wenn nicht das Typische aus wechselnden Hüllen hervorschwimmte. Immer haben sich junge Menschen über alle Schranken hinweg geliebt, immer haben Ratlose vor dem Orakel gestanden, und so, besagen die historischen Szenen, so geschah es eben dort und damals. Zeitlos gültiges, urmenschliches Wesen und Verhalten sucht seine Spiegelung in manchen Alltagsszenen, Alltagsgeschichten der Stadt, und auch diese tiefsten Gehalte des Romans gilt es an einigen günstigen Stellen zu belegen. Karl Gebhardts Hausgründung mit Katharina in Fluntern etwa erscheint, über alle Details hinaus, die sie als historisch bedingte Revolte innerhalb der Generation charakterisieren, als typischer, vieldeutiger Vorgang: "... es war in Wirklichkeit doppelschichtig, geheimnisschwer und voller Sinnbilder, ein mit den Tapeten und Möbeln des bürgerlichen Alltags bemalter Schleier, durch den das ernste, ja tragische Urepos der Menschheit hindurchschimmerte" (S. 170). Immer wieder muss dies Naturgewollte, Gottgewollte sich vollziehen, drückt der Vorgang aus, doch in dieser Gestalt ist es einmalig, nicht wiederholbar. Vom Dichter erfundene "Geschichten" in der Geschichte, aus der Geschichte zeichnen, bezeichnen die Zeit und holen doch im letzten mythische Erinnerung herein in den fliehenden Tag. Die Spekulationsaffäre des Metzgers Klostermann - eine solche Geschichte - ist nach Guggenheims Aussage frei erfunden,⁶⁸ sie ist "eine jener Geschichten, wie sie sich damals, vor 1914 ereigneten": Der unerfahrene Metzger schaltet sich durch den Agenten Corelli in den internationalen Kaffeehandel ein, macht Bankrott, flieht, Frau und Kinder im Stiche lassend, nach Südamerika, kommt als Arbeiter zurück, vergif-

tet mit der Hilfe einer Kellnerin, die seine Gunst gewonnen, die eigene Frau. Nach Regensburg ins Zuchthaus, ins Altersheim zuletzt führt der Weg des Mörders. Nicht an ihn allein, sondern an seinen Sohn Robert hängen sich nun die Fäden, der als verwirrter Jüngling, dem Wahnsinn nah, aufbricht, bei Anthroposophen, Marxisten oder irgendwo Rat zu holen und schliesslich mit wunden Füßen in Bluntschlis Sprechstunde landet (S. 641); die Absicht des Erzählers, urtümliches Geschehen im biedern bürgerlichen Zeitalter zu gestalten, verdeutlicht sich in Bluntschlis Gedanken, nachdem er des Jünglings Familiengeschichte vernommen hat: "Da glaubt man, im friedlichen, demokratischen Zürich zu leben, und mitten unter uns kommt da einer, einer wie eine Gestalt aus alter, vergangener Sage" (S. 644). Der mythische Anklang der Klostermanngeschichte wirkt überzeugend und wahr, und er bezeugt auch, im Vergleich zu Guggenheims Frühwerk, wieviel der Verfasser in diesen Belangen hinzugelernt hat. (Im Kommentar zu den "Sieben Tagen" haben wir erwähnt, dass die biblischen Bilder stellenweise zu mächtig wirkten, vom erzählten Vorgang nicht wahrhaft erfüllt würden.)

So wahr Karl Gebhardts Familiengeschichte und die dramatische Geschichte des Metzgerspekulanten an das Walten letzter Mächte von Liebe und Schuld erinnern, so überzeugend tritt im Rivalitätskampf der Frauen Madeleine und ihrer Tante Bariffi, der durch Jahrzehnte dauert, hinter historischen Kulissen und Kostümen etwas Ewig-Weibliches zutage als ein Kampf zwischen Urinstinkten; der charmante Léon aber, der zwischen diesen Frauen hin- und herpendelt, wird gleichsam zum Urbild des Leichtfusses. Nach Kleidung und Gestik ein Beau der Belle Epoque, wird er doch in all seinen provisorischen, auf Nichts gestellten Lebenslagen zum Typus, den die Gesellschaft, jede Gesellschaft leichthin trägt und trügt; dreimal, in riesigen Abständen der Zeit, begegnet er Aaron auf einer Stadtbrücke; das erste Mal als junger Galant mit Madeleine, das zweite Mal als kleiner Angestellter Madame Bariffis, der den jungen Neffen um Geld bittet; das dritte Mal endlich als folgsamer Ehemann seiner Brotgeberin. Aarons Gedanken bei der dritten Begegnung erläutern die Symbolik des Vorgangs: "Diese drei gleichsam übereinandergelegten Brückenbilder erschienen ihm wie ein drohendes Sinnbild für eine Art, die kurzen Tage des Lebens zu verbringen, die ihm selbst bevorstand, wenn er sich nicht aufräufte"

(S. 801). *Sic transit gloria mundi*, sagt Léons Lebensgeschichte, zusammengefasst in der Brückensymbolik. Im historischen Geschehn, im begrenzten Menschenraum angesiedelt sein heisst für den Einzelnen, Kulturwerte, Zeugnisse der Gegenwart schaffen in der fliehenden Zeit, oder sein Leben in eitlem Tun verschwenden. Ein anderes Bild Léons, früher angesetzt und von keiner Gestalt kommentiert (S. 197), wird in seiner Symbolik weniger durchsichtig und beleuchtet doch auch menschliches Dasein als ein Leben im Zwischenreich, in provisorischen Hüllen. Der junge Mann, damals schon etwas heruntergekommen, sitzt halb entkleidet am Fenster von Schneider Gebhardts Werkstatt und wartet darauf, dass dieser ihm seine Hose fertigmacht. Eine historisch wahrlich wenig ergiebige Szene, wenn man von Lage und Ausstattung der Werkstatt, von der Kleidung des jungen Mannes absieht, die im *Détail* als geschichtliches Dekor den Rahmen abgeben; der symbolische Gehalt aber erhellt sich, wenn man bemerkt, dass Léon ein Bild von Corot in der Hand hält, dessen Echtheit er bezweifelt; dass draussen, durch das Fenster zu sehen, ein weisser Schmetterling leicht über den Garten fliegt; dass der alte Gebhardt, noch von den Schatten seines Irrsinns umgeben, unverständliche Worte murmelt und am gleichen Abend stirbt. Die Inhalte des Bildes reichen, genau besehen, vom fraglosen Bereich der (unbewussten) Falterkreatur durch das Zwischenreich des Menschlich-Fragwürdigen (des halbangezogenen Mannes mit dem zweifelhaften Corot) bis hin zum Bezirk des fraglosen, unentrinnbaren Todes. Erfüllung, Bewährung finden in einem solch fragwürdigen Dasein hiesse in der Tat für die Gemeinschaft oder im Schauen und Gestalten sich verwirklichen, wie es einigen Gestalten in diesem Roman und auch der Stadt als Ganzem, Dauerndem gelingt. Die Geschichte dieser Stadt gestalten aber heisst im letzten, das Mancherlei ihrer Geschehnisse und Aspekte, die nur der Zeitgeist bindet, den sie reflektieren, als typisch menschliche Geschehnisse erfahrbar machen. Alles Ding währt seine Zeit, doch durch alles eitle Menschenwerk hindurch währt eines liebenden Schöpfers Gegenwart. Diese Empfindung, empfangen aus dem Buche des Predigers Salomo, prägt, wie wir einleitend festgestellt haben, Aarons Erzählhaltung und kommt im weiteren in der Mehrschichtigkeit mancher gestuft aufgebauter szenischer Bilder zum Ausdruck.

Zur Symbolik und oftmals impressionistischen Oberflächengestaltung,

welche die Mehrschichtigkeit und Tiefendimension erzeugen, die mit der Formel "Alles in Allem" übereinstimmt, gesellt sich im weiteren, den Erzählton prägend, die heiter überlegene Ironie. Wo Figuren wie Konsul Meng, Professor Wude oder der in seinem Gehaben amerikanisierte Emil Angst, der Sohn des Arbeitersekretärs, ganz in einer historischen Rolle aufgehen, gänzlich den Stil eines Landes, einer Gruppe oder einer Zeit darstellen, das Fragmentarische, Bedingte falsch verabsolutieren, behandelt sie der Erzähler mit dem Lächeln der Ironie. In ihrer Pose sind solche Gestalten unwahr, vergänglich wie das Geschiebe des Zeitstroms, in den Bereich des Dauernden nicht hineinreichend. Eben deshalb müssen sie mit jener leisen Ironie behandelt werden, an der sich ernsthaft menschliches Trachten und Reden ins Allzumenschliche bricht. Versteht der Erzähler, wie erwähnt, das Pathos zu meiden, wo die tiefere Wirklichkeit ins Dasein der Gestalten einbricht, etwa da, wo Osterstimmung Aaron anrührt (S. 446) nach Ragazens Vortrag, so weiss andererseits seine Ironie die Zonen der Bitterkeit oder sogar des Zynismus zu meiden. Heitere Ironie und Humor aber beherrscht er meisterlich und steigert ihn auf den besten Seiten des Buches zur Virtuosität der Charakterisierung und Schilderung. Von dem erwähnten Emil C. Angst, dem Manager in einer amerikanischen Rechenmaschinengesellschaft, berichtet er - : "Wenn er in Brüssel sich zu den jährlichen Rapporten des europäischen Stabes der Gesellschaft einfand, so hantierten sie mit weltweiten Massen, sprachen sie von Hongkong, von Rio, von Kairo, von Sidney und Johannesburg, von den Strömen der Büro - und Rechenmaschinen, die sich über die Kontinente ergossen, von Vorgängen in der hohen Fabrikations- und Finanzpolitik, waren sie des Abends in Smokings gekleidet und umschlossen hohe Whiskygläser mit männlichen Händen, lachten mit glänzenden Zähnen einander an, "Hello Emil", "Hello George", und was da der Mussolini auf seinem Blinddarm Italien, der Maler Hitler zwischen Schwarzwald und Spree ausheckten, es war ja nicht der Rede wert. Rockefeller könnte sie beide, mitsamt ihren Ländchen, kaufen" (S. 919).

Grade der Selbstverwirklichung: Aaron Reiss und René Hirzel

Die vorangehenden Kapitel haben die Formel "Alles in Allem" als ein im Werk Gegebenes aufgezeigt, als ein Gesetz, welches in manchen Teilen den Roman in Form und Gehalt durchwaltet.⁶⁹ In diesem letzten Abschnitt, der als Anhang gedacht ist, soll die Formel noch eingehender, als es bisher geschehen, mit der Problematik von Hauptgestalten in Beziehung gesetzt werden, vor allem mit Aaron Reiss und René Hirzel.

Dem Erzähler Aaron ist die Erkenntnis, dass Alles in Allem, Jeder in Jedem enthalten sei, zunächst nicht Gegebenes, sondern Aufgegebenes. Aus seinem Leben, das als ungeordneter Haufen von erfahrenen Bildern hinter dem Vierzigjährigen liegt - alles verworren in allem - gedenkt er eine erfahrene Welt zu gestalten, in der sich alles in allem spiegelt und wiederfindet - objektiv. Seine Lebensgeschichte soll eingehen in erlebte Geschichte, haben wir in der Einleitung zu "Alles in Allem" bemerkt. Sich so zu erfüllen in gestaltbarer Ordnung ist offenbar Aarons tiefste Sehnsucht, denn er weist im Roman selber zunächst in der Gestalt Bluntschli und später im Gespräch mit Jacqueline auf das Verhältnis von erlebtem Stoff (Rohstoff) als blosser Reihe von Wahrnehmungen und gestaltetem Stoff hin:

Im siebenten Kapitel des ersten Buches (S. 38) blickt der junge Arzt Bluntschli auf nächtlichem Heimweg von fern her in die beleuchteten Industriequartiere, in denen er am Tage wirkt: "Das Bild meiner Welt", dachte er, "Schicht auf Schicht, ein stetiges Nacheinander fällt es auf die Netzhaut meiner Augen und sinkt hinab in die Retorte der Erinnerung, das unfassbare Material der Wirklichkeit, gegenwärtig aber ungestaltet." Einige Zeilen weiter unten steht dann noch: "Chaotisch legt sich Bild auf Bild, wuchert Gedanke neben Gedanke, und mitten darin wie ein Trödler stehe ich und denke, dass es einen Zusammenhang haben muss, um einen Sinn zu bekommen." Drückt sich hier also im Arzt die Sehnsucht aus, Chaotisches in der Tat und in Gedanken zu gestalten, so wird dieses innerste Streben noch deutlicher in Aaron selbst. Seite 603 spricht er mit Jacqueline von seinem "Werk", das er erst als unbestimmte Hoffnung in sich trägt: "Es handelte sich um etwas, das Aaron schreiben würde, eine Ueber-

sicht, eine Art Bilanz, die die Summe aller Erfahrungen und Erlebnisse, aller Auflehnungen und Unzufriedenheiten wie eine Abrechnung aufweisen würde. Es war als Rechtfertigung, als ein Ausweis, als eine Art Gutmachung gedacht, als eine Spur der Dauer, die über das Verpasste und Vertrödelte hinaus in den Bezirk der Gültigkeit reichen würde." Dann wird, in direkter Wechselrede, von Proust gesprochen. "Hast du Proust gelesen?" fragt Aaron (S. 604), und Jacqueline nickt: "A la recherche du temps perdu". "Das ist auch so einer", fährt der junge Mann fort, "und dann hat er es gefunden, verwirklicht in der Stille seines verhängten Krankenzimmers, mit seinen Schulheften auf der Bettdecke, und er wird etwas hinterlassen, eben ein Werk..."

Die Parallele zwischen Proust und Aaron wird hier deutlich. Sie besteht darin, dass er wie jener sein aus Trägheit vertanes Leben wiederherstellen will in einem gültigen Werk. Verlorene Zeit soll wiedergefunden werden im Romanwerk, indem die Summe eigener Erinnerungen nun die allgemeine Geschichte der Generation, ja der Epoche reflektiert. In diesem Sinn ist im vollendeten Romanwerk, wie es vor dem Leser liegt, die Formel "Alles in Allem" zugleich ein durch die Stadt und ihre Geschichte objektiv Gegebenes und hinsichtlich Aarons und aller Gestalten ein subjektiv Aufgegebenes, als persönliche Sinnerfüllung Gefordertes. Denn das Motiv der verlorenen und wieder zu suchenden Zeit stellt sich ebenso deutlich wie in Aaron zum Beispiel in Gotthold Wettstein und in Hirzel dar, in allen, die ihren Weg zur Gemeinschaft durch eine Krisis hindurch finden müssen. Wie die Tätigen leisten die Gestaltenden und die Schauenden letztlich Dienst an der Stadt und gehen, jeder auf seine Weise, in ihre höhere, dauernde Wesenheit ein.

Solcher Dienst bedeutet Läuterung in allen, doch wird diese sichtliche Läuterung wiederum in Aaron besonders deutlich. Seine Aufgabe ist, die dunkle Folge von ungedeuteten geschichtlichen Bildern zu erhellen, ins Gesetz zu erheben, und damit erhellt er seine eigene, individuelle Geschichte und tritt selber ins Gesetz. Solche Erhellung, die subjektiv und objektiv gerichtet ist und Erkenntnis und Tat vereinen muss, wird fast am Schluss des Romans (S. 1064) noch in bezeichnendere Worte gefasst. Aaron sitzt in dieser Szene, kurz vor Ende des Zweiten Weltkrieges, mit seinen Schulkameraden Wettstein und Abt zusammen, und das Gespräch dreht sich um

die Freiheit der Schweiz. Die beiden Kameraden sind tätige Glieder der Stadtgemeinde geworden, der gleichaltrige, verzagende Literat noch nicht, und da heisst es denn: "Mit einem richtigen Ausdruck der Verzweiflung blickte Aaron durch die verregnete Spiegelscheibe auf die Strasse hinaus. In diesem Ausschnitt gingen die Leute unter ihren Schirmen hin und her, immer wieder neue kamen, der Asphalt glänzte, ein blauer Strassenbahnwagen fuhr vorüber. 'Der Blick in das Leben ist ein Blick in das Chaos', murmelte er." Und darauf folgt nun Abts Antwort: "Der Künstler formt einen Kosmos daraus." "Ich habe eine solche Bewunderung für die Leute, eine solche Freude an ihnen," fährt Aaron fort, "ich finde sie alle so tapfer... Das möchte ich sagen." Und darauf wieder Abts Antwort: "So lang doch an" (S. 1068).

Das Chaotische, Dunkle ist also in der Stadt und ihrer Vergangenheit enthalten, aber auch in den Einzelnen, - als unbewältigte Geschichte. Im Roman müssen die Einzelnen ihr Leben, ihre Lebensgeschichte im Dienst an der Stadt fruchtbar machen, um in ihren Geist einzugehn. Den meisten und schliesslich auch Aaron, der ja das Werk schafft, gelingt dies, aber nicht allen zur Gänze. Wo es nicht oder ungenügend gelingt wie in Katharina Gebhardt und in René Hirzel, bleiben die Gestalten selber dunkel; etwas von den dämonischen Irrgängern in Guggenheims Frühwerk haftet ihnen an, von einem Quirin, einem Dionysius Bieli. Die latente Spannung zwischen dem chaotischen, unverarbeiteten Leiden und dem Ganzen, Geläuterten, das sie werden sollten, bleibt in ihnen, höchst menschlich und höchst poetisch auch, fühlbar. Diese Spannung zwischen dem Heiter - Apollinischen und dem Dunkel - Dionysischen, wie man auch sagen dürfte, tritt in René Hirzel, vielleicht der lebendigsten, einprägsamsten Gestalt des Romans, geradezu beispielhaft in Erscheinung - aber sie lebt latent auch in Aaron und anderen und überhaupt wohl zutiefst in Guggenheims Art, die Welt zu erfahren.

Hirzel hat wie alle problematischen Gestalten des Romans den Willen, sein Geschick, seine Geschichte zu bewältigen, um ganz in der Gegenwart zu leben. Aber der Gescheiterte ist schwach, und er wählt dazu einen andern Weg als Aaron, den Weg zurück nämlich, ins Dunkel, ins Vergessen, in den umnebelnden Rausch. Um die Reihe von Bildern zu verstehn, die in der Arbeiterwirtschaft zum "Feldhasen" (S. 1049) in dem Fünfziger auf-

steigen, eh er sie im Rausch ertränkt, um ganz in die Gegenwart zu rücken, ganz da zu sein, muss man sein Leben einigermaßen kennen. Begabt für Architektur und den modernen Strömungen der Sachlichkeit ergeben, hat er doch sein Studium nicht abgeschlossen, frühzeitig eine Kellnerin geheiratet, die ihm die Tochter Helen schenkt und die Familie durchbringt, aber sich bald wieder von ihm trennt. Dem Verbummelten, zeitweise Unterstützungsbedürftigen redet Stadtpräsident Billeter als die Stimme "der Stadt" ins Gewissen und spricht von den tapferen Ahnen seines alteingesessenen Geschlechts. Hirzels geplantes Buch über Städtebau kommt trotz seinen guten Vorsätzen in der Folge nicht zustande; als Schauender, Bummelnder dient er auf seine besondere Weise der Gemeinschaft und bringt sich endlich, erst in den dreissiger Jahren, kümmerlich als Lokaljournalist durch. Auf dem "Neubühl" wohnt der Geschiedene in einer modernen, sonnigen Wohnkolonie, aber an heiteren Herbsttagen treibt es ihn aus dem schmerzlich hellen Licht zurück, ins Dunkel einer heruntergekommenen Gesellschaft. Da also vergisst er die Stationen seines Lebens, die Bilderreihe des Bewusstseins, während andere wie Aaron oder Bluntschli sie mit Sinn erfüllen, erhellen wollen; da heisst es denn: "Ein leichter Nebel beschlug seinen Blick. Hirzel sah den würdigen und professoralen Stadtpräsidenten Billeter vor sich, der ihn hatte kommen lassen, um seine Lebensumstände zu regeln. Ein Ahne hatte die aufständischen Bauern der Landschaft über die Münsterbrücke geführt. . . ach, sich sinken lassen, hinab in die gnadenvolle Stunde der einfachen Gegenwart. Diese Schafsböcke, murmelte der betrunkene Mann" (S. 1049). An anderer Stelle aber heisst es über den trinkenden Besucher des Feidhasen: " - es war ein Dambruch, er wollte, er wollte sich in die Hässlichkeit hinabstürzen, er wollte sich wälzen in der Verkommenis; es war ihm, als sei er nach mancherlei Versuchungen wieder heimgekehrt an den Ort, wo er hingehörte" (S. 873).

Wie ein Versinken in einem dionysisch dunklen Schattenbezirk des Daseins wirken Hirzels Fluchtversuche in die Trunkenheit in diesem Roman, der so manche andere Gestalt ins Licht, in die Selbsterfüllung hineinführt. Denn die innersten Strebungen im Gehalt des Romans zielen auf Erhellung, auf erhelltes Geschichtsbewusstsein in der Gegenwart. Aus der Dunkelheit vergangener Zeit leitet der Gestalter das Geschehn durch Mo-

saiktechnik und szenische Darstellung in die heiteren Räume der lichtumstrahlten Stadt. Aus den Schluchten des Vergangenen in den Glanz der Gegenwart treten, aus dem Dunkel an die hellen Gestade des erfüllten Tages heisst in solcher Darstellung aber immer auch: aus der Bedrängnis in die Freiheit. Die Starken, Mutigen werden frei in der Gemeinschaft der Stadt, die ihnen die letzte persönliche Entfaltung gewährt.

Bemerkungen zur kritischen Würdigung des Werks

Der Stadroman "Alles in Allem" ist zur Zeit seines Erscheinens von der Tagespresse und später von Guido Calgari kritisch gewürdigt worden. Die Urteile über das grosse Werk gehen auffallend weit auseinander. Während die Presse (NZZ, Der Bund)⁷⁰ den vier Büchern begeistertes Lob zollt, findet Calgari⁷¹ kein rühmendes Wort dafür. Unsere Arbeit, die zunächst mehr verstehen als kritisieren, die Bezüge von Gehalt und Form aufdecken wollte, hat doch in den letzten Abschnitten auch schon beiläufig gewürdigt, jedenfalls Ansatzpunkte für eine Würdigung freigelegt.

In Anwendung der Mosaiktechnik legt Guggenheim Querschnitte durch das Leben der Stadt. Er schafft Zeitbilder, die das historische Kolorit, die Stimmung und Atmosphäre vergangener Zeit einfangen und da, wo sie zum Sinnbild werden, Unveränderlich - Menschliches im Einmalig - Individuellen wiedergeben. Wo die Möglichkeiten der Gestaltung so abgesteckt sind, ergibt sich leicht, dass in den fernsten Bildern, die der Erzähler als

Kindheitserinnerungen in sich birgt, der atmosphärische Zauber am stärksten strahlt. Man hat mit Recht gesagt, dass das erste Buch, das der Belle Epoque, das künstlerisch hochstehendste ist. Die Bilder geraten hier am dichtesten, sprechen am meisten an, weil Dichter wie Leser diese Epoche schon als geschichtliche, abgeschlossene empfinden. - Aus der Gestaltung des historischen Romans als Folge von Stimmungsbildern ergibt sich sodann ein Zweites, für alle vier Bände Gültiges: Stimmungsdichte, Farblichkeit und symbolische Tiefe werden vor allem dort erreicht, wo Kulturgeschichte in verschiedenster Erscheinungsform: in der Architektur einzelner Stadtausschnitte oder privater Interieurs, in Kostüm und Gehaben der Menschen, in Festzauber und Brauchtum gestaltet wird, während die Darstellung politischer Geschichte, wo sie sich in Parteistrategie und Wahlmanöver einlässt, keine Ansätze zur Symbolik liefert und wiederholt in die nüchterne Dokumentation mündet. Calgaris Urteil, dass der Stadtroman über weite Strecken wie ein unverarbeiteter journalistischer Tatsachenbericht⁷² wirke, vermögen wir uns trotzdem nicht anzuschliessen; denn auch dort, wo politische Vorgänge und Gespräche gestaltet sind, werden sie fast durchwegs von der humanen Behutsamkeit des Wortes getragen, von der Distanz und Heiterkeit eines Erzähltons, die durch das ganze Werk geht. Etwas von der Heiterkeit, mit der J. -H. Fabre seine Insektenstämme beschreibt, fliesst aus Guggenheims erinnerter Geschichte, die dem Zürcher- und Schweizervolk gilt. Die ethischen Impulse, aus denen der Erzählton strömt, prägen auch die ästhetische Seite des Werks.

Auszuklammern ist hier die Frage, wieweit der Autor den historischen Gehalt seines vorgenommenen Stoffes ausschöpfe, "bewältige". Er stellt, wie wir einleitend sagten, die Stadtgeschichte in seinem Erinnerungshorizont dar. Der Dichter trifft, anders als der zünftige Historiker, eine Wahl von Fakten, die ihm aus eigenem Erlebnis heraus für gewisse Zeitabschnitte repräsentativ erscheinen. Auswahl der Fakten, Komposition, innere Gliederung des Werks bilden in dem Mass eine Einheit, wie man sie auf den Erzähler Aaron und dessen Leben zu beziehen vermag, auch wenn die Stadt, nicht er selbst im Mittelpunkt des Geschehens steht.

Der Friede des Herzens

I.

Ueber Entstehung und Erlebnishintergrund dieses Romans gibt uns Guggenheims Autobiographie keinen Hinweis. Die einfache Fabel, von breiter Umweltschilderung und allgemeiner Lebensproblematik durchbrochen, verweist den Leser nach Zürich, in die frühen fünfziger Jahre.

Guido Heimberger, die Hauptgestalt des Buches, ist Prokurist in der Versicherungsgesellschaft Res Publica. Er beschäftigt sich im besonderen mit der Verwaltung einer modernen Wohnkolonie am Stadtrand, wo die Firma ihre überschüssigen Kapitalien anlegt. - Mit seiner Frau Seline verbinden den Fünfziger Treue, haushälterischer Sinn und Liebe zur einzigen Tochter Margrit. Die jäh erwachende Neigung zu einer jüngeren, alleinstehenden Frau aus der Wohnkolonie bedroht indessen ein Jahr lang seine Ehe. Gisela Horvath, die Freundin, ist in den Nachkriegswirren aus Ungarn geflohen, ihr Mann, ein Ingenieur, bleibt verschollen. In Zürich muss sich die einst Begüterte kümmerlich als Porzellanmalerin durchschlagen. Heimberger, an ein Geburtstagsgeschenk für Seline denkend, gibt der Fremden die Bemalung eines Teegedecks in Auftrag. Bei mehrmaligen Besuchen hat er Gelegenheit, den Stand dieser Arbeit zu verfolgen und hinter dem Beamten und Gönner den liebenden Mann hervortreten zu lassen. Seine Gefühle werden erst zaghaft, später aufs bestimmteste erwidert.

Während er in der Siedlung bereits als Giselas Freund gilt, bemüht er sich zu Hause, die Ausgaben für die Geliebte zu verschleiern. Weder wagt er seiner Frau das Verhältnis zu gestehen, noch sich öffentlich mit der Freundin zu zeigen. Diese sucht ihn dazu zu zwingen, worauf er ihr für einige Wochen seine Gunst entzieht. Sie rächt sich überraschend: an Selines Geburtstag lässt sie nebst dem Teegedeck auch den Pelzmantel, den ihr Guido inzwischen verehrt hat, in seine Wohnung bringen.

Er begibt sich aufs neue zu ihr, will den Mantel bezahlen und sich verabschieden. Doch die Frau fängt ihn wieder ein und treibt, nachdem sie aus der Heimat Geld bekommen und ein Auto angeschafft hat, das Abenteuer mit dem wankelmütigen Mann auf den Höhepunkt. Eine lang geplante

Autofahrt nach Südfrankreich wird auf den Pfingstmontag angesetzt. Am Sonntag besucht Guido ein Schützenfest in Lausanne, um einen Vorwand für die Abreise zu haben. Dann begleitet er mit schlechtem Gewissen die Ungarin nach dem Süden und steigt, zutiefst unglücklich, im bestellten Hotel zu Perpignan mit ihr ab. Die enttäuschte Gefährtin trennt sich bald darauf von ihm und reist allein nach der spanischen Grenze. Der gescheiterte Ausbrecher aber kehrt beschämt und reumütig mit dem Schnellzug nach Zürich zurück.

In der Folge wird er von körperlichen Beschwerden geplagt. Nach der Lektüre eines medizinischen Buches glaubt er an einer unheilbaren Krankheit zu leiden und bezieht mit der Familie ein geerbtes Landhäuschen in der Nähe der Stadt. Gisela kehrt aus Frankreich monatelang nicht zurück. Der Gang in ihre verlassene Wohnung eröffnet Guido Einblick in eine Korrespondenz, die sie bis zur Abreise mit einem jungen französischen Dichter unterhalten hat, der sie leidenschaftlich liebt. Der enttäuschte Prokurist muss erkennen, dass die Freundin nach seinem eigenen Versagen diesen Jüngeren in Frankreich getroffen hat und seinetwillen im Ausland geblieben ist. Erst durch einen Telefonanruf aus der Nervenheilanstalt Linthberg erfährt er plötzlich von ihrer Heimkehr, vernimmt auch, dass sie auf der Heimreise eine Frühgeburt und einen Nervenschock durchgestanden hat. Obwohl nicht der Vater des Kindes, fühlt er sich schuldig, besucht die völlig Veränderte im Spital und unterstützt sie mit Geldbeträgen. Endlich gesteht er auch seiner Frau seine Verirrungen. Sie kann ihm vergeben, hat sie doch von Bekannten um seine Verstrickung gewusst und während Monaten still mit ihm gelitten.

II.

"Der Friede des Herzens" ist als Ich-Erzählung geschrieben. Im ersten Kapitel gleitet der Erzähler mitten in die Erzählung hinein, hält die Situation fest, wo ihm, der im Regenwetter auf einem Bauplatz der Wohnkolonie steht, bewusst wird, dass er zu Hause den Schreibtisch mit der gefährlichen Buchhaltung zu schliessen vergessen hat. Ein Würgen in der Kehle ergreift ihn. "Was ist mit mir los?" fragt er sich und überdenkt die letzten Tage, in welchen sich dieses Missbehagen vorbereitet hat. Introspektion, die eine Krisis ausleuchten will, bezeichnet hier die Grundhaltung. Durch

die Erinnerungsschicht jenes einprägsamen Augenblicks stösst der Erzähler jedoch schon im zweiten Kapitel zur eigentlichen Geschichte vor, deren Teil dieser Augenblick ist, zum Anfang des Liebesabenteuers mit Frau Horvath, und führt es in breit angelegtem erzählendem Bericht über die Dauer eines Jahres und zwei Drittel des Buches bis zu diesem Mittelpunkt der Fabel (im ersten Kapitel) zurück. Daran schliesst er im zweiten Teil die Weiterentwicklung der Krankengeschichte, des Missbehagens, das sich seit seiner Heimkehr aus Frankreich eingestellt hat.

Durch die Frage: "Was ist mit mir los?" ist also der Ausgangspunkt für eine Haltung gegeben, in der der Erzähler sich (und dem Leser) im Verlauf eines Abenteuers eine Krisis vergegenwärtigt. Seinen Bericht durchwaltet jedoch das Imperfekt, die Geschichte ist vergangen, der Erzähler erzählt im Ton lächelnder Ironie, gütiger Versöhnung mit sich und der Welt. Er steht über der Sache. Seine Ironie ist freilich nicht die unfreiwillige und naive eines Hermelinger im "Wilden Urlaub". Sie ist so brilliant, dass man sich fragen müsste, wie ein Mann, der unter anderem gesteht, er sei aller höheren Bildung bar, ihrer fähig sei. Es ist der Geist und die Bildung des Autors, der aus dem einfachen Prokuristen spricht.⁷³

Der Ich-Erzähler, der seine Krise ausleuchtet, sieht in sich hinein, nicht aber in die beiden Frauen. Das gesprochene Wort, der Dialog, tritt sehr deutlich hinter dem gedachten, der Selbstbetrachtung und Selbsterforschung zurück, die sich mit breiter Schilderung der äusseren Welt und ihrer Geschehnisse verbindet. In ihrer Physiognomie, ihrem Handeln bloss stellen sich dem Prokuristen die Reaktionen der Frauen dar, dieweil er die wirklich aufschlussreichen Gespräche mit ihnen vermeidet und bloss durch Nebenpersonen Herkunft und Lebensumstände der Frau Horvath erfährt. Durch solche Erzählperspektiven werden Isolierung und Verlegenheit des Hauptakteurs deutlich, während die Mitspielerinnen, besonders die Ungarin, vom Schimmer des Geheimnisses umhüllt bleiben.

Der einsträngige Handlungsverlauf ergibt im ersten Teil des Buches eine Reihung von Besuchen bei Frau Horvath, die sich bis zum Ausbruch nach Frankreich steigert. Der Mann bewegt sich stereotyp zwischen seinem Heim, seinem Büro und dem Haus der Ungarin hin und her, und auch in diesem Pendeln, - es kehrt in fast allen Guggenheimschen Romanen

wieder - wird rein formal, im Wechsel der Schauplätze, die Zwangssituation sichtbar. - Der zweite Teil des Buches, die Entwirrung der Komplikationen, ist handlungsreicher als der erste, und doch stellt sich die Frage, ob sich im ganzen diese Dreiecksgeschichte zum Roman weltet, oder ob die Züge der Novelle vorherrschen. Man möchte das letztere annehmen, wenn man bedenkt, dass bloss eine zweijährige Episode aus Heimbergers Leben beleuchtet wird und dass auch in früheren Büchern ("Sieben Tage", "Die heimliche Reise") die Ich-Erzählung bei Guggenheim wenig Weltbreite um sich versammelt. Dem steht jedoch entgegen, dass Heimbergers Leben bloss einen typischen Fall einer Geschäftsführerexistenz in der Res Publica darstellt. Die Versicherungsgesellschaft selbst, ihr täglicher Betrieb in allen Teilen, geregelt wie das Leben eines Bienenstaats, erfährt immer wieder eine breite Schilderung und steht als repräsentativer Ort, wo sich ein Teil des Lebens der hochzivilisierten schweizerischen Nachkriegsgesellschaft anschaulich konzentriert. Der Schauplatz der Versicherung einerseits, das Konglomerat der Bewohner in der Wohnkolonie, einer städtischen Massensiedlung, andererseits tragen die Schilderung modernen Lebens in jene Breiten hinein, in denen sie Weltgehalt einfängt in den mannigfachen Bezügen der Einzelmenschen zur Gesellschaft.

III.

Wie sich aus der bisherigen Betrachtung ergibt, ist das Motiv des ehelichen Treubruchs ganz mit dem Blick auf die Wandlung des Mannes gestaltet, während an der Gattin Verhalten als Reaktion, nicht aber Entwicklung sichtbar wird. Unterbewusst bleibt Guido seine Bindung an die Ehefrau mahnend gegenwärtig. Dieses Band liefert die Massstäbe, nach welchen er handelt, wenn er auch ein Jahr lang anders fühlt und anders will. Die Kluft zwischen den Träumen, die Gisela in dem Fünfziger erweckt, und seiner unbewusst fortdauernden Treue zu Seline bestimmt seine ganze Entwicklung. Dass diese Diskrepanz in schwere Belastungen hineinführt, deutet bereits im ersten Kapitel eine vorausweisende Bemerkung des Erzählers an: Ein kurzes Abirren vom Weg der Treue brächten seine Kollegen als kleines Abenteuer hinter sich, erklärt er; bei ihm aber führe es notwendig "in Sümpfe und Lianen". Damit ist das Hauptthema angeschlagen, der Mann auch schon als ein schwerblütiger, gewissenhafter

gekennzeichnet. Das Interesse des Lesers richtet sich im weiteren Verlauf auf das Wie, die Gestaltung des Abenteurers, der Krisis. Die Ironie des Geschehens erwächst daraus, dass der Prokurist seine Frau in dem Masse mit Geschenken verwöhnt, als er sich innerlich von ihr abwendet. Das Teegedeck bietet Gelegenheit, zur Ungarin zu gehen, und soll doch für die Ehefrau bestimmt sein. Auch der Pelzmantel ist ursprünglich für sie bestimmt. Aber der Verliebte wird überwältigt vom Wunsch, das teure Kleid der Freundin zu bringen. Damit kommt die äussere Buchhaltung, symbolisch auch für die innere Gewissensbilanz, zum erstenmal in Unordnung und wird fortan, entgegen langjährigem Brauch, vor der Gattin verschlossen. Er schuldet ihr Rechenschaft; denn es gibt nichts, was sie nicht gemeinsam besprochen hätten.

Aus dieser Welt der Rechenschaft und Rechnung würde ihn Gisela befreien, so empfindet der Verliebte. Er sieht in eine innere Gegend hinein, "wo sich unerhörte, ungeahnte Dinge abspielten, heroische, unbekümmerte, ..." (S. 36). Er, der die Ungarin erst nur beschützen wollte, sieht sich nun in einen Strom von Gefühlen hineingerissen. Wie eng jedoch die Grenzen seinem Abenteurersinn gesteckt sind, wird ihm bewusst, als Gisela ihm zumutet, sie in die Stadt zu führen. Er zieht sich zurück, er darf nicht Farbe bekennen. Erst als Frau Horvath die Geschenke zurückgibt, erwacht wieder seine Liebesgier, diesmal verkleidet als beleidigter Stolz, verletzte Ehre.

Ein zweites Mal vergisst er das ihm gesetzte sittliche Mass beim gemeinsamen Ausbruch nach Frankreich. Er nimmt soviel Geld auf die Reise mit, dass er alle Brücken hinter sich abbrechen könnte; doch unter dem grossen südlichen Himmel fühlt er sich fremd und einsam, getrennt von beiden, von der Frau und von der Geliebten. Vor dem entgrenzten Bild des Meeres fühlt er sich nicht ins Grenzenlose aufgenommen; er fühlt bloss den Kontrast zwischen dieser Weite und seinem Unvermögen, dem Augenblick zu geben, was er von ihm verlangt. - Zu Hause erst begreift er, was seine Gefährtin längst begriffen: dass seine Leidenschaft nicht echt war, dass sich die erotische Verzauberung, die sich nur im Versteck der Wohnkolonie, an der Porzellanmalerin einstellt, nicht in opferwillige Liebe verwandelt hat.

Die Wandlung, die schliesslich in ihm erfolgt im Anblick der verstör-

ten Freundin in der Heilanstalt, ist von anderer Art: Eros weicht der Agape. Mitleid fliesst aus der Einsicht in seine und ihre Schuld, ja in alle menschliche Schuld. Er selbst, Seline, Gisela, seine Vorgesetzten der Versicherung sind auf ihre Weise Schuldige, Bemitleidenswerte. In der Erwartung des vermeintlichen Todes erst kommt Guido diese Einsicht, und in dieser Stimmung kann er auch seiner Frau gestehen.

Das Motiv der Sühne als Erwartung des (eingebildeten) Todes kennzeichnet den zweiten Teil des Buches, des Ausbrechers Heimkehr. - Der Mann gestaltet sein Dasein nicht mehr, - das Geschehen stürzt auf ihn ein. Seiner eingebildeten Krankheit steht die wirkliche Giselas gegenüber. Echt und zum ganzen Einsatz bereit war ihr Gefühl, das ihr erst der zweite Liebhaber, der junge Dichter in Frankreich erwidert hat. Gegenüber der Zaghaftigkeit des Prokuristen erscheint Giselas Verhalten ehrlicher, ganzheitlicher. Vom Krieg in materielle Not gedrängt, gibt sie sich wieder ganz dem Leben hin, sobald es ihr offen steht. Dabei ist sie praktisch gewandt, mit weiblichem Instinkt dem beklommenen Mann überlegen und geistig feinsten Regungen fähig. Von ungarischer Weite gleichsam gezeichnet, verkörpert sie gesunde Weltoffenheit im Gegensatz zu dem vorsichtigen, hindernisumstellten Schweizer, dem "Heimberger".

Denn schweizerische Wesensart, schweizerisches Bürgertum insbesondere bezeichnet eine Gehaltsschicht des Romans, das Bürgertum des Mittelstandes in seiner Ambivalenz von Treue, Arbeitseifer, Gewissenhaftigkeit einerseits, Mangel an Schwung und Wagemut anderseits. Patriotische Sauberkeit, die auch im Privatleben eine reine Weste verlangt, kommt Reimberger bei seinem Abenteuer in die Quere. Die Treue zur Ehefrau und zur strengen Wesensart der Menschen dieses Landes schliessen sich ein. Frau Horvath, die es weiss, sagt zum Dank für Guidos Auftrag: "Ihr seid so rechtschaffen." - Wie Guido ein hervorragender Schütze ist, ein Landsturmsoldat, der mit tadelloser Ausrüstung an die Inspektion geht (S. 191), so verkörpert Seline die realistisch unzimperliche und wohlmeinende Art der Schweizer Hausfrau. Auch die gemeinsame Sorge für das Kind, das einzige, diese Vorsorge vom ersten Tage an will schweizerisch verstanden sein.

Derselbe Geist von perfekter Organisation und Korrektheit, die bloss

an den Winter-Festtagen mit etwas Weihnachtsschmuck behängt wird, regiert im Betrieb der Res Publica - im Unterschied zur Wohnkolonie, wo fremde, im Provisorium lebende Existenzen in malerischer Unordnung dahinleben. Wenn sich Heimberger zu einer Frau aus dieser Kolonie, einer Fremden hingezogen fühlt, ist also nicht bloss der Eros des Mannes im kritischen Alter im Spiel; das Motiv der Liebeseskapade verbindet sich mit dem anderen, tieferen des Aufbruchs, Ausbruchs aus der Enge des schweizerisch-bürgerlichen Mittelstandes. Heimberger weiss: es ist dieser Drang nach unbändiger Freiheit, der ihn zum Komplizen der Ungarin macht. Nach der missglückten Reise wird ihm aber bewusst, dass die lange Gewöhnung an Familien- und Berufsfesseln ihn so verformt haben, dass ihm zwar noch eine aufwallende Sehnsucht zuteil wird, doch nicht mehr deren Erfüllung. Was der Ungarin noch gelingt, weil sie bloss der Not äusserer Armut entrinnt, ist dem Mann, den das bürgerliche Gewissen umklammert, nicht mehr möglich.

Die seltsame Zweifelchtigkeit, die aus solchem Erleben des Schweizer Prokuristen auf das saubere, aber verkrampfte Bürgertum fällt, streift immer wieder auch die von ihm empfundene Schuld. An wem wird er schuldig? An seiner treuen Gemahlin? An der Fremden, der er statt Erfüllung bloss verspätetes menschliches Mitleid schenkt? Er wird an beiden schuldig, an sich selbst und am Leben schlechthin. Sein zweitrangiges Leben, ein bürgerliches Dahinleben in sichernder Vorsorge, bleibt unecht, unerfüllt, weil alles tiefere Erleben im Bangen nach Sicherheit erstickt. Die Scheinhaftigkeit dieses Lebens kommt nicht zuletzt auch im Stil des Erzählers zum Ausdruck, in jenen leicht und brillant die Scheinschönheit schildernden, rhythmisch weit ausholenden Sätzen, in denen der Akzent der Ironie selten fehlt und die eigentliche Romantik so oft - kontrastierend zum prosaischen Alltag - in die Metaphern ausgeklammert wird: "Wir verbrachten das Pfingstfest auf vorbildliche Weise", erzählt der Mann, dessen Buchhaltung nicht stimmt, und dann: "Hätte uns während dieses festlichen Morgenmahls ein Besucher überrascht, wie wir mit gepflegten Händen einander die Tassen reichten, über denen der Rauchgeschmack des chinesischen Blütentees schwebte, Margrits englischen Anekdoten lauschten und mit blanken Zähnen in die mit Hagebuttenkonfitüre belegten Butterbrote bissen, während durch das offene Fenster die Klänge der Kirchenglocken

sich mit den Schleiern von Margrits englischen Zigaretten mischten, er hätte den Eindruck einer einigen und kultivierten Familie empfangen." - Das ist in der Tat auch sprachlich ein schöner, trügerischer Schleier, der sich impressionistisch oszillierend über die tiefere Wirklichkeit breitet. (Er belegt zugleich, welche Fortschritte Guggenheim in der rhythmischen Satzgestaltung seit seinen ersten Romanen gemacht hat.)

- Aus dem Bereich der bürgerlichen Scheinheiligkeit und Zwiespältigkeit kann Heimberger, wie angedeutet, erst allmählich heraustreten in der Erwartung seines gewissen Todes. In seinen Morgenspaziergängen wird das Geschehen sachte in die Transzendenz hineingeführt. Der Spaziergänger kehrt in die schlafstillen menschlichen Behausungen zurück und weiss nicht genau, kommt er aus jenseitigen Bezirken in die diesseitigen, oder umgekehrt. In diesen Stimmungen vollzieht sich seine allmähliche Befreiung. Dem vertieften Schauen hingegeben, begräbt er seine bürgerlichen Rechnungen, seinen bürgerlichen Ehrgeiz. In der befristeten Zeit erlebt er völlig das Da-Sein, die Gegenwart der Dinge und seiner selbst.

Die Lösung aus dem Netz der Fristen und Rechnungen reicht also deutlich in religiöse Bezirke hinein; auch die Versicherung mit ihrem ganzen Räderwerk wird ja letztlich als Symbol gesehen, als Ersatz für Gottesglauben und Frömmigkeit: "Haben in früheren Zeiten, in der primitivsten Form des Versicherungsgedankens, die Menschen ihre Lämmer, Kälber und Scheffel guten Getreides den Göttern auf die Altäre gelegt, um durch solche Opfer das Gelingen ihrer Unternehmen zu gewährleisten, so ziehen sie heute der religiösen Garantie die mathematische vor. Aber die inneren Beweggründe sind die gleichen geblieben: Sie geben etwas von ihrem Besitze ab um der Sicherheit willen. Was immer die Menschen tun, Schuld und Verantwortung heften sich an ihre Fersen" (S. 253). Von hier aus lässt sich die tiefste Gehaltsschicht des Romans aufdecken, die freilich nur in Ansätzen fassbar wird. Das bürgerlich zivilisierte Leben ist ein weithin profaniertes Leben. Wenn Heimberger in der Phase seiner Heilung gesteht, die Dinge der Umwelt kämen ihm oft wie "Versatzstücke" vor und er beginne seltsam "in Symbolen zu denken" (S. 208), öffnet sich darin der Einblick in den Zwiespalt zwischen einer hellen und ganzen Welt und einer fragmentarisch gewordenen, gottfernen, in welcher der Mensch heillos

herungeistert mit seiner Schuld. Die fragwürdige Welt wird noch von der gelungenen Organisation, der sichernden Vorsorge zusammengehalten. In erstaunlicher Dingtreue wird der Erzähler nicht müde, immer wieder die wohlfunktionierende Vielfalt der Sachbezüge zu schildern in Haushalt, Wohnkolonie und Geschäftsbetrieb. Aber diese Dingbesessenheit, dieser Realismus, der sich mit Liebe der Welt der Sachen annimmt, ist nicht mit dem des vergangenen Jahrhunderts zu verwechseln. Die Dinge ruhen nicht mehr überall sicher in sich selbst. Da und dort zu Versatzstücken einer Bühne geworden, bedürfen sie - mit dem Menschen und durch ihn - der Erneuerung und Wiederbelebung. Im Verzicht, in der Daseinskrisis muss der Mensch die schal gewordenen Dinge hergeben, um sich ihnen als Befreiter umso inniger hinzugeben. Mensch und Ding kommen in der Daseinsnot ganz zu sich selber, wo sie in Daseinsfreude umschlägt. Die spielerisch gestaltete Welt des schönen Scheins lässt die Wahrheit einer echten, ganzen durchblicken. Von daher bestimmt sich auch Guggenheims meisterhafte Ironie in diesem Buch, eine Ironie, welche bis ins Kleinste hinein die Wahrheit menschlichen Tuns und Dingbesitzes wägt und erwägt, indem sie spielerisch umgeht mit dem Gewicht des Worts.

In der sublimsten, religiös geprägten Gehaltsschicht des Romans vertiefen sich auch die herkömmlichen Begriffe von Heimat und Fremde. Heimberger ist in dieser versicherten, durchorganisierten Gesellschaft seiner Heimat ein sich selbst entfremdeter, im Scheinglück lebender Beamter. Die Eskapade mit einer jungen Frau vermag dies Missbehagen nicht zu beheben, wohl aber die aus der Schuld wachsende Todesangst, die ihn in ein vertieftes Lebensbewusstsein entlässt. - Auch die Kontrastgestalt, Frau Horvath, wird auf ihre Weise sich selber fremd, nämlich in der seelischen Krankheit. Letztlich müssen beide Gestalten das verschüttete menschliche Gesicht wiedergewinnen in einer Gesellschaft, die ihr Wohl auf rationale Vorsorge gründet. Das Vieldeutige, Schillernde dieser Gesellschaft fängt der Roman ein in versöhnlich heiterem Erzählton und Erzählgang, der die dunklen Untertöne von Guggenheims ersten Büchern fast gänzlich aufgegeben hat.

V.

"Der Friede des Herzens" gestaltet das ganze Spannungsfeld zwischen dem Alltag⁷⁴ des verbürgerlichten Prokuristen und seiner Sehnsucht nach ungebrochenem Leben. Zentrales Thema ist die lockende Schönheit der Welt und der Mensch, der sie nicht voll ergreift, nicht voll ergreifen kann. Nach zwei Seiten hin muss also die Qualität des Buches beurteilt werden, nach der Wahrheit der Gestalten und ihres Konflikts wie auch nach der Fülle und Differenziertheit einbrechender Aussenwelt.

Die beiden Frauengestalten wirken ebenso lebendig wie der wankelmütige Mann, wenn auch Giselas Konflikt weniger durchsichtig wird, Selinens beherrschtes Schweigen einigermassen überrascht. - Ueberzeugend erscheint des Mannes Konflikt in der Enge der Beamtenwelt verwurzelt und treibt die ambivalente Beziehung zur reich gegliederten Aussenwelt aus sich heraus. In einem frühern Roman schon, der "Heimlichen Reise", bricht einer aus grauem Bürgeralltag in die südlichen Zonen des Genfersees auf. Im "Frieden des Herzens" nun öffnet sich die lockende Landschaft dem Ausbrecher noch weiter - nach Südfrankreich und zum Mittelmeer hin. Die Weite und Fülle dieser meridionalen Welt, die ein Bezirk ungestillter Sehnsucht bleibt, hebt sich ebenso ab vom engen Zuhause wie vom Idyll an der Stadtgrenze, in welches der Beamte schliesslich heimfindet. Der Krisenverlauf führt ihn durch eine nach potentieller Daseinserfüllung gestufte, kontrastreich gebaute, meist zwiespältig erfahrene Welt, in der sich sein bürgerlicher Lebensstil entfaltet - gehasst und geflohn, durchschaut und belächelt von ihm selbst und doch am Ende, aus der Distanz des Geläuterten, auch wieder angenommen und geliebt. Die Weite und Abstufung der Daseinslandschaft, der Fazettenreichtum individuellen Erlebens, der darauf fällt, die Luzidität und Gelöstheit der Sprache, die solches Erleben gestaltet, stempeln den "Frieden des Herzens" zu Guggenheims bestem Buch neben "Alles in Allem".

Der goldene Würfel

I.

Der Roman spielt in den sechziger Jahren in Zürich. Die Hauptgestalt Theo Dilg, ein stiller älterer Junggeselle, ist Beamter in der Filiale einer Grossbank. Ein guter Fachmann, zuverlässig und fleissig, hat er die Wertschätzung seiner Vorgesetzten erworben. Er soll auf Neujahr zum Verwalter der Filiale ernannt werden, doch zur allgemeinen Verwunderung schlägt er diese Ehre aus. Dies trübt das Verhältnis zu seiner verwitweten Mutter, mit der er seit dreissig Jahren in gutem Einvernehmen zusammenhaust. - An der Weihnachtsfeier gesteht er ihr seinen Verzicht. Der Zornausbruch der alten Dame treibt ihn in die Flucht, in die Winternacht hinaus, doch er kehrt am selben Abend zurück. Ein zweiter Ausbruchversuch, den er einige Wochen später unternimmt, endet gleich.

Am Bankschalter lernt er den jüdischen Emigranten Freyberg kennen, einen bekannten Psychiater, den er in der Folge mehrmals aufsucht.

Die Mutter stirbt nach einer dritten Auseinandersetzung mit Theo, noch vor Beginn des Frühjahrs. Der Sohn fühlt sich unberührt, jedoch seltsam erschöpft. In einem Wechselgeschäft mit dem Bankkunden Josef Mulstone, einem reichen alten jüdischen Emigranten aus New York, unterläuft ihm eine Unachtsamkeit - plötzlich fehlt ihm in der Kasse ein bedeutender Betrag. Er will für die Summe gutstehn. Seine Vorgesetzten beruhigen ihn jedoch, versichern ihm ihres Vertrauens und schicken ihn in die Ferien.

Den geplanten Urlaub in Italien kann er indessen nicht antreten. Aus dem Geleise geworfen, irrt er tagelang in der Stadt Zürich umher. Seine bevorzugten Aufenthaltsorte sind in diesen Märztagen das alkoholfreie Restaurant "Gartenlaube" und der Wartesaal eines Quartierbahnhofs. Beide Orte sind ihm von früheren Spaziergängen her vertraut, mitsamt ihrer sonderbaren Gesellschaft von alten, einsamen Menschen. - Unter diesen lernt er den Blumenbinder Flausch kennen und den pensionierten Bankdirektor Dieterle.

In den letzten Ferientagen rafft er sich auf, macht Ordnung in seinem

seit der Mutter Tod verwaahlerten Haushalt, verbrennt alte Rechnungen und Papiere und schreibt einen Kündigungsbrief mit sofortiger Wirkung an die Bank. In der Woche darauf verlässt er die Wohnung seiner Mutter. Er bezieht ein neues kleines Zimmer in einem anderen Quartier und ist gesonnen, mit seinen Ersparnissen ein einfaches, anspruchsloses Leben zu führen. Auf seinem Konto sind hundertfünfzigtausend Franken. Davon legt er hunderttausend in Goldbarren an, die zusammen einen goldenen Würfel bilden. Der Würfel ist ihm Symbol für seinen innern Wert und Hort der Sicherheit. Er soll bis zu seines Besitzers Tod unberührt bleiben. Die restlichen fünfzigtausend Franken will der zurückgetretene Beamte innerhalb zwölf Jahren, das heisst bis zum Beginn seiner Altersrente, in jährlichen kleinen Raten vollständig aufbrauchen.

Ein neues Freiheitsgefühl ergreift den älteren, noch gesunden Mann auf ausgedehnten Spaziergängen, die er ohne finanzielle Ausgaben bestreitet, ganz auf sich selbst gestellt. An Regentagen setzt er zu Hause sein Lateinstudium fort. Er hat es seit seinen Unterhaltungen mit Professor Freyberg aus freien Stücken, als Autodidakt begonnen. Zufällig trifft er in diesen Tagen den alten Mulstone, der ihn in sein Hotelzimmer führt und in seine finanziellen Verhältnisse einweicht. Der alte Mann wird vor Dilgs Augen bewusstlos und stirbt kurz darauf in einer Klinik. Sein riesiges Erbe fällt einem Neffen in New York, den er kaum gekannt, anheim. Dilg denkt bei dieser Kunde an seinen eigenen goldenen Würfel. Kurze Zeit darauf besucht ihn unerwartet Dr. Walker, der Personalchef der Bankfiliale, um sich nach den Gründen seines Austritts zu erkundigen. Theo empfängt ihn in seiner ärmlichen Mansarde, deutet seine Verachtung des Geldes an, seinen Stolz auf sein neues, freies Leben. Walker meint dagegen, er, Dilg, sei kein echter Poverello; gerade dem von ihm verachteten Geld verdanke er seine neue Freiheit. Er spiele sich selbst etwas vor.

Dilg lässt sich nicht dazu bewegen, auf die Bank zurückzukehren. Aber Walkers Bemerkung von der falschen Armut hat ihn getroffen. Mit einem alten Rucksack holt er seine Goldbarren aus dem Tresorraum der Bank heraus. Dann fährt er mit der kostbaren Last auf den Zürichsee und versenkt sie in den Grund.

II.

Auch der "Goldene Würfel" ist als Ich-Erzählung geschrieben. Da die Intrige sich auf den Minimalstand vereinfacht - bloss Mutter und Sohn stehen in einem Verhältnis, das den Zusammenhang der Handlung herstellt - , öffnet sich der Erzähler in mancherlei Abschweifungen sosehr der Betrachtung der Umwelt und der Reflexion, dass manche Seiten an ein Tagebuch gemahnen. Ueber die Struktur der Novelle hinaus reicht also auch dieses Buch, indem Dilg in einem Bankbetrieb arbeitet, erlebt er die meisten Menschen wie sich selbst im Verhältnis zum Besitz, und das heisst dann auch: in einem Spannungsverhältnis zur bürgerlichen Welt. Ausser der Mutter, dem Bankbeamten und dem Psychiater Freyberg wirken aber die wichtigsten Gestalten dieses Romans oft maskenhaft, enigmatisch und wie Projektionen aus einem Traum von Dilg selbst.

Die Darstellung setzt wie in "Friede des Herzens" mitten im Geschehen ein, - das erste Kapitel hält den Augenblick fest, wo Dilg, einige Tage nach seiner Mutter Tod, mit seinem Lateinbuch in der Gartenlaube sitzt, umgeben von schrulligen, rätselhaften Gestalten, und die Situation überblickend sich immer wieder fragt: Was soll das bedeuten? Die Frage nach dem Situationsverständnis schliesst die nach dem Selbstverständnis ein. Ein Mensch, der sich und die Umwelt nicht mehr versteht, ist damit offenbar schon als Hauptthema gegeben. In den nächsten Kapiteln greift dann der erzählende Bericht zurück auf die wichtigsten Stationen dieses Lebens, die Auseinandersetzungen in der Bank, das Verhältnis zur Mutter und ihre Sterbestunde. Der zweite Teil führt aus der Krisis, die gleich am Anfang gestreift wird, Schritt für Schritt hinaus.

Das Erzähltempo wechselt auffallend und häufig. Im erzählenden Bericht, der vorherrscht, gleitet die Handlung rasch über Wochen dahin. Wo sie sich zur Szene verdichtet, wie in der "Gartenlaube" und in der grossen Szene im Wartsaal, in der Mitte des Buches, steht sie beinahe still und erfasst glasklar alle Einzelheiten des Ortes. Damit tritt die Krisis, die Panne deutlich aus dem Erzählverlauf heraus. Sie wirkt umso traumhafter, als Dilg in seine eigene Verwirrung hineinsieht, an die Clochards, Ftausch und seine Gespanen, nur heransieht und heranhört, ohne mit ihnen zu sprechen. Wie in einem Traum erinnert er sich plötzlich, dass er den Mann

schon irgendwo, wohl als Blumenverkäufer bei der Bestattung seiner Mutter, gesehen hat. So assoziiert er verwirrend Vergangenes und Gegenwärtiges und kehrt mit Unterbrüchen ein paarmal in den Wartsaal wie in ein Refugium zurück.

Der Erzähler gibt uns also Einblick in sein Fühlen und Denken, nicht jedoch in das der andern. Bleiben die schrulligen Gestalten in Wartsaal und "Gartenlaube" - hier bezeichnenderweise gar eine Gruppe von Taubstummen - rätselhaft verschlossen, bleibt sogar der Berater Freyberg undurchschaubar und spricht der alte, vergessliche Mulstone nur in unzusammenhängenden Aphorismen: so werden Gestalten wie die Mutter und Personalchef Walker immerhin an ihren Reaktionen einigermaßen fassbar, als Typen freilich, die keine Entwicklung durchmachen.

Wo Innenschau und Einsamkeit derart in den Mittelpunkt treten, ist auch der Dialog nur als seltene und schmale Brücke zur Umwelt angelegt. Längere Gespräche führt Dilg nur mit der Mutter und mit Freyberg. Die Gespräche mit der ersteren führen in die Krisis hinein, die Gespräche mit dem letzteren sollen helfen, aus ihr herauszuführen. Hier wie dort sind indessen bloss Ansätze zum Gespräch gegeben, und grosse Teile freier Aeusserungen bleiben verdrängt.

Der Erzähler entbehrt weitgehend der Ironie und Brillanz, die ihn im "Frieden des Herzens" auszeichnen. Nüchterne Sachlichkeit herrscht vor, die oft nachlässig im Nebensächlichen verweilt. Das Traumhaft-Magische in den Krisenszenen ist besser getroffen als der etwas angestrengte Ton der Begeisterung auf den befreienden Spaziergängen. Landschaft wird weniger lyrisch gestaltet (wie im Frühwerk) als in ihrer Entstehung und Topographie beschrieben, erzählt.

In Klang und Rhythmus hat die Sprache nicht mehr den virtuosen Zug wie im "Frieden des Herzens" - sie wird anspruchsloser, einfacher. Erzählender Bericht und dichtere Szenen lösen sich sprunghaft ab; es scheint, dass hier der virtuos gestaltete schöne Schein der Gestaltung einer unharmonisch erlebten Wirklichkeit gewichen ist.

Die gewollt oder ungewollt lockere Struktur des "Goldenen Würfels" wird deutlich, wenn wir sie dem Aufbau der "Heimlichen Reise" gegenüber-

stellen. In beiden Romanen entdeckt der Held sich selbst in anderen Gestalten. Während sich aber diese Gestalten in der "Heimlichen Reise" zur Gesamtfabel zusammenfügen, begegnen sie Dilg nur als ephemere auftauchende Masken, die ihn gleichzeitig umstellen und doch auch auf einen Ausweg hinweisen.

III.

Das Motiv der Selbstverwirklichung einer Hauptgestalt, hier eines subalternen Beamten, ist im "Goldenen Würfel" als Vorgang der Befreiung über verschiedene Stufen hin gestaltet. Im Vordergrund steht die Befreiung aus Banden des Berufes und der Familie, wobei sich das Motiv der Mutterbindung des Sohnes und das umfassendere der Bindung an die Masstäbe einer modernen bürgerlichen Gesellschaft vielfach überlagern. In letzter Konsequenz führt der Befreiungsvorgang jedoch in die radikale Befreiung vom Besitz vergänglicher Güter, und diese Entwicklung ist durch ein Schillerzitat am Eingang des Buches angedeutet: "Die von ihren Gütern nichts berühren, fesselt kein Gesetz der Zeit." Verfolgt man die einzelnen Entwicklungsphasen im Leben des Bankbeamten Dilg, so erweist sich indessen, dass er auf ganz anderem Wege als ein Schillerscher Held seine Freiheit gewinnt.

Dilgs Stellung zur Mutter begründet also auch die andere, wichtigere zur Bank und zur Gesellschaft, die durch das Bankgeschäft verkörpert wird. Es ist die Mutter, welche die Beziehungen zu dieser bürgerlichen Gesellschaft diplomatisch-feinsinnig pflegt und die Karriere des Sohnes - ohne ihn zu fragen - vorbereitet. Auch das Avancement zum Verwalter hat sie in die Wege geleitet, bevor er es bemerkt. Wenn er es ausschlägt, wehrt er sich unbewusst gegen diese Bürgerwelt mit festgesetzten Rangordnungen und gegen die Mutter, die diesem System dient. Erst bei der Aussprache am Weihnachtsfest werden ihm diese Zusammenhänge bewusst. Während seines ersten flüchtigen Ausbruchs in die Winternacht empfindet er zwar Genugtuung, aber auch Schuld. Erst einige Wochen nach dem Tod der vorsorglichen, aber herrschsüchtigen Frau erreicht das Schuldgefühl sein volles Gewicht. Er hat den Eindruck, sein Widerspruch habe sie getötet. Im Traum sieht er sich am Gotthard aus dem Zuge steigen, dieweil eine Tanne das Gefährt, sein Lebensgefährt, blockiert. Die Tanne ist zugleich der

Sarg der Mutter. Der Fünfzigjährige begreift nun indes, dass seine Schuld unvermeidlich ist, weil sie erst den Weg zu wahrer Freiheit öffnet. "Dass Schuld frei macht" erscheint ihm als mutige Erkenntnis (S. 59).

Die Selbstverwirklichung führt also, wie immer bei Guggenheims Hauptgestalten, durch das Schuldbewusstsein hindurch. Doch liegen die Entwicklungsperioden im "Goldenen Würfel" anders als etwa in einem Frühwerk wie "Entfesselung", oder im ersten Spätwerk, im "Frieden des Herzens". Bei Quirin geht die erste Verfehlung in die Frühkindheit zurück, und Guido Heimberger sieht ein von jeher bestehendes latentes Schuldgefühl in seiner Entgleisung mit Frau Horvath bloss konkretisiert, an einem Einzelfall dargestellt. Anders der Bankbeamte Theo Dilg. Seine Mutterbindung ist derart stark, dass die Individuation, die Verselbständigung des Individuums bis zur Ablehnung der Bankkarriere nicht stattgefunden hat. Seine Mutter hat bis in Kleinigkeiten der Tagesgestaltung über sein Dasein verfügt. Sie hat mit ihm zusammen die Kleider eingekauft und seine Freunde nach und nach von ihm zu trennen gewusst. Nach Liebe dürstet der Fünfzigjährige nicht mehr, sondern nach Freiheit als einem Geschenk der Einsamkeit. Der Verzicht auf die Karriere, die zweimalige Flucht in die schneereine Winternacht ist ein Zerren an den Fesseln. Nach dem Tod der Mutter tritt er endlich ganz aus seinem dumpfen, unbewussten Sohnesdasein heraus, - er zerstört eine verpuppente Hülle gleichsam und tritt in seine eigene Existenz.

In allen diesen wiederholten Befreiungsaktionen handelt, gemäss Guggenheims immer wieder auftauchender Tiefenpsychologie, Dilgs Unterbewusstsein, und es agiert gegen den Einspruch des Schuldbewusstseins. Das Leben im Zwiespalt, in der Spannung zwischen Ich und Es, ist auch in diesem Buch meisterhaft dargestellt. Mit der Mutter verkehrt Theo seit seinem Verzicht auf zwei Ebenen. Die friedlichen Verlegenheitsgespräche, die er führt, halten die impulsiveren Ausbrüche, die er lange verdrängt, über weite Strecken zurück. Es ist die in ihrem Ehrgefühl verletzte Mutter, die von Zeit zu Zeit an die unerledigten Dinge rührt.

Freyberg, der Psychiater, macht Dilg auf den psychischen Mechanismus zwischen Bewusstsein und Unbewusstem aufmerksam. So werden auch dem Leser die Vorgänge in der Hauptgestalt weitgehend gedeutet. Im "Es"

meint Freyberg, fühlt und handelt der Mensch als Gattungsgeschöpf, im Ich-Bereich, im winzigen Bereich des Bewusstseins, als Individuum. Vom unbewussten "Es" aus werden aber die Impulshandlungen gesteuert, jene bedeutenden Handlungen, die man ohne Ueberlegung ausführt. Theo findet dafür eine vereinfachende Formel, die ihn bezaubert wie ein Satz aus dem Talmud: "Was wir denken, das sind 'wir', was wir tun, das ist 'es'" (S. 126). Die Gründe aber, die wir für unser Handeln nachträglich angeben, sind meistens Rationalisierungen, rechtfertigende Stützen des Verstandes. Es ist insofern wichtig, diese Psychologie klar herauszustellen, als eben darin der Unterschied zum Freiheitsstreben Schillerscher Helden begründet liegt. Schillers Helden wählen die Freiheit aus Vernunft. Guggenheims Hauptgestalten, die ihrer Natur und Stellung nach viel bescheidenere Helden sind, werden durch Impulse, die aus dem Unbewussten wirken, in die Freiheit gedrängt.

Unmittelbar nach dem Tod der Mutter fühlt sich Dilg völlig indifferent, ohne Mitleid oder Reue. Wie ein Film, der ihn nicht direkt angeht, gleitet die Aussenwelt an ihm ab. Freyberg weiss ihm auch diesen Zustand zu erklären: Ein Schock ist mit dem Familienunglück eingetreten, den er seiner Heftigkeit wegen verdrängt. Erst bei Beginn der Ferien schlittert er nun in die Krisis hinein, die sich in der Wartsaalszene am eindrucklichsten manifestiert. Er fühlt sich in seiner Schuld wie ein Wild gefagt, im eisigen Wintertag umstellt. Schmerzlich scharf umlagern ihn, den jetzt Ueberwachen, Ueberbewussten, die Konturen der Bahnhoflandschaft. An den alten, elenden Clochards beobachtet er jede Bewegung genau, wie man es im Traume tut, der etwas enthüllen soll. Und die Szene enthüllt ihm tatsächlich etwas: In diesen Ausgestossenen, die am Rande der Gesellschaft vegetieren, lebt noch der ungebrochene Genuss im Stillen der Augenblicksbedürfnisse. Schlafen, Schwatzen, Essen, Brot und Fleisch essen, das ist an dieser Stätte ihr Tun. Von keiner gesellschaftlichen Ordnung werden sie gehetzt. Der Kessel mit Blumen steht neben einem der Alten, und da erinnert sich Dilg, dass es Flausch ist, der in der dunklen Bestattungszereemonie bei seiner Mutter Tod seine Blumen angeboten hat. In diesem Mann verkörpert sich das friedliche, ungebrochene Leben. Er macht ihm etwas vor, - Brot essen. Und da macht auch er, Dilg, sich auf, um Brot zu kaufen, Brot zu essen. Von unten, vom Nullpunkt der Existenz her baut er

sein Leben wieder auf, Essen und Schlafen empfindet er wieder als himmlisches Geschenk. Er ist nicht mehr umstellt, er hat sich umgestellt. Der Verzicht auf die bürgerliche Stellung ist in ihm angebahnt, wenn er auch zunächst mit dem in diesen Tagen geschriebenen Kündigungsbrief nur auf das Amt verzichtet, noch nicht auf den Besitz. -

So wie die Lösung von der Mutter durch zwei Ausbrüche in die Nacht vorausgenommen wird, so bereitet die Erkenntnis Flauschens und seines einfachen Lebens den totalen Verzicht vor. Es sind diese Antizipationen, welche den inneren Bau und Rhythmus des Romans bestimmen.

Indem Dilg das Stillen einfacher Bedürfnisse als Wurzel des Lebens wiedererkannt hat, erwachen in ihm die einfachen Fähigkeiten des Hörens, Gehens und Schauens mit neuer Kraft. Bei einem sonntäglichen Besuch des Kunstmuseums, der der Krisis folgt, freut er sich der Gabe seines Augenlichts. Er gesteht sich: der Mensch verleiht durch sein Schauen den Erscheinungen der Welt erst ihre Schönheit. Die Natur will vom Menschen gleichsam erlöst sein, wie er sich von ihr erlösen lässt. Als Schauendem werden ihm die Dinge erst voll gegenwärtig. So kann er mit dem Geschehenen, mit seiner Geschichte brechen. Er verbrennt die Zeugnisse der Vergangenheit zu Hause und schreibt die unwiderrufliche Kündigung. Auf be rauschenden Spaziergängen schwelgt er im neuen Gefühl der Selbstständigkeit, des Sich-Selber-Seins. In der "Gartenlaube", die er wie eine Bühne betritt, weiss er jetzt sich selber vorzustellen. Aber noch gründet seine Selbstständigkeit auf dem Vorhandensein des "Goldenen Würfels", in dem er sich seinen Wert verkörpert. Narzissmus und das Gefühl bescheidener Macht wandeln den lang Gedemütigten an, er ist glücklich, jedermann in die Augen schauen zu dürfen, nie mehr danke oder bitte sagen zu müssen. Bis ihm in Alt-Direktor Dieterle, wiederum im magischen Warfsaal, sein hässliches Ebenbild entgegentritt, der Mann, der die Rolle des Armen nur spielt, der Hochmütige, der sich als Habenichtts verkleidet. Diese Begegnung und die andere, wichtigere mit dem alten Mulstone, der fern von seinem Reichtum stirbt, ohne letzte Verfügungen darüber treffen zu können, bereiten die letzte Wandlung in Theo Dilg vor, die Trennung vom Gold, den Abstieg in die wirkliche Armut, die ihn erst völlig in die Gegenwart hineinrückt, in dauernde Gegenwart, die kein Gesetz der Zeit kennt.

Überschaut man zusammenfassend Dilgs Entwicklung, so zerfällt sie deutlich in drei Phasen. Aus dem dumpf unselbständigen Leben in der Mutterbindung tritt er nach seinem Abschied von der Bank in das Stadium eines narzisstisch gefärbten Selbstbewusstseins und schliesslich in den Zustand der Freiheit durch Armut. Damit ist auch der Weg von der Schüchternheit und Unselbständigkeit zur Rückkehr in wahre Demut gezeichnet: Ein wahrhaft freier Mensch könne danke und bitte sagen, bemerkt lakonisch Freyberg, bevor er sich verabschiedet.

Was Dilg sucht und findet in seinem Armenleben am Rande der Gesellschaft, ist das "fraglose Dasein", das der Fesseln vergänglicher Güter entraten kann und ganz in der Gegenwart Platz hat. Mit der Sehnsucht nach "fraglosem Dasein" ist aber auch das Bild einer fragwürdigen Welt, der einer entrinnen will, evoziert, und der Erzähler muss diese Fragwürdigkeit zumindest andeuten. Er tut es verkürzt, konzentriert und doch so, dass die Zweitrangigkeit der Werte, die die Gesellschaft in stillschweigendem Konsens dem Einzelnen bietet, der aufmerksamen Lektüre nicht entgehen kann. Die Operationen im Bankbetrieb, wo die Fäden der kapitalistischen Gesellschaft zusammenlaufen, werden minutiös beschrieben. In den beherrschten Gesichtern seiner Mutter und seiner Vorgesetzten treten Dilg die Exponenten dieser Ranggesellschaft gegenüber. In den Gesichtern der Ausrangierten aber, die ephemere in der "Gartenlaube" und im Wartsaal auftauchen, tritt er sich selbst, seiner noch verhüllten Geschichte gegenüber. Zuerst weiss er nicht, was diese Gesichter bedeuten, was sie sagen wollen (S. 11). Im Laufe seiner Entwicklung werden sie ihm verständlich - er erkennt sie als Möglichkeiten, Varianten seiner selbst: den von Besitz und Würde getrennten, heruntergekommenen Reitlehrer und ehemaligen Feldherrn, der seine Glanzrolle in nächtlichen Schnellzugsfahrten nur noch für sich selber spielt, Mulstone mit seinem "goldenen Würfel" in New York, den asketischen Bankdirektor Dieterle. Sogar den rätselhaften Geometer, der in der Gartenlaubengesellschaft seine nur ihm selbst verständlichen Figuren zeichnet, erscheint wohl als ausgestossenes Kuriosum einer Gesellschaft, die sich im Wettkampf um messbare Werte aufreißt.

Dieser Welt des Entgelts steht die andere, grössere des Unentgeltlichen gegenüber, die Dilg entdecken muss. "Unentgeltlich" denkt er immer

wieder im Anblick der Seeufer im Frühjahr, im Bewundern von Werken der Kunst im Museum. Ein Stück Natur, ursprünglich und rein, ein Kunstwerk erscheint allein des inneren Besitzes wert. In den vorweggenommenen Ausbrüchen in die Winternacht, auf den Frühjahrswanderungen öffnet sich ihm die Stadt der formierten Gesellschaft nach den Uebergangszonen des Unentgeltlichen und Unbelasteten, nach einem Bezirk der Freiheit hin.

Zwischen den Bereichen des Geldbesitzes und den Zonen der echten Kunst werden die Auswüchse einer Kultur aus zweiter Hand, einer popularisierten Scheinkultur sichtbar. Alle Kenntnisse, die Dilg über sein Fachwissen hinaus zuwachsen, hat er aus Periodica, Readers Digest und ähnlichen bezogen, und auch Freybergs psychologische Erläuterungen kommen ihm zunächst wie ein billiger Abguss aus der Welt der Unterhaltungsliteratur vor. Im Wartsaal liest Flausch in der Zeitschrift "Glückliches Wohnen", Dilg aber liest einen Abschnitt aus dem herumliegenden "Romansprudel". Der Gegensatz zwischen der Wirklichkeit echten Daseins am Rande der Gesellschaft und einer unechten, verlogenen-schönen Scheinwirklichkeit im Grand Hotel des Romansausschnitts tritt an dieser Stelle deutlich ins Licht.

Dem Kulturabguss aus zweiter Hand, den das Rang- und Besitzbürger-tum hervorbringt und konsumiert und der zuletzt wieder in nichts als Geld und Gewinn sich umsetzt, entflieht Dilg nun nicht bloss in die Natur und die Kunst, sondern ins selbstgewählte Studium des Lateins. Die lateinische Sprache erscheint als Ausdruck einer ganzen und heilen Welt, als Sprache, in der hinter dem Wort als Symbol ein Grösseres und Ganzes steht. Diese alte Sprache schlägt Dilg, der seine Existenz vom Ursprung, vom Nullpunkt her aufbauen muss, die Brücke von ursprünglicher Erlebnisweise zur fragmentarischen, abgeleiteten Welt der Gegenwart; sie trägt ihn, wie Naturerlebnis und Kunst, erst richtig in die Gegenwart hinein. Wenn er Lust empfindet, eine Menschengruppe, die ihm auf einem Spaziergang begegnet, lateinisch anzusprechen, wird ersichtlich, wie er die Zeitspanne zwischen Altertum und Gegenwart ignoriert, wie ihm also alle Zeit im Latein aufgehoben ist im Doppelsinn des Wortes. Mit dem Schatz dieser Sprache versehen, weiss er sich gerüstet, gesichert in allen kleinlichen Anfeindungen der Gegenwart. Wie sich die Millionäre, deren Verhalten in der Bank Dilg genau beschreibt, dank ihrem Gold vor der Unbill eines unberechenbaren Zelt-

laufs gefeit wissen, so fühlt sich nun der Bankbeamte, - er meint, seine Mutter hätte ihn nach seiner inneren Wandlung einen "Idealisten" genannt - durch den Besitz eines geistigen Schatzes gewappnet.

Im letzten reicht freilich auch in diesem Roman die Vorstellung vom gefährdeten Menschen, der durch das Tal der Schuld in die Ganzheit des Menschseins zurückgelangt, an religiöse Bezüge heran, wenn auch nur andeutungsweise, an drei Stellen zu erfassen. Beim Erwachen seines Selbstbewusstseins vergleicht sich Dilg dem Adam, der aus dem Revier paradiesischer Unschuld verstoßen worden (S. 58). - In der Krisis möchte er seinen Rat am liebsten bei einem alten Weisen holen, und er nennt den Prediger Salomo. - Nach seinem Kunsterlebnis im Museum fühlt er sich angerührt wie ein Erwählter, wenn er gleich diesen Verhalt nur zögernd, mit leiser Ironie ausspricht. - Diese vagen Andeutungen berechtigen uns nur bedingt, den "Goldenen Würfel" einen religiösen Roman zu nennen, denn es ist, als verhülle Gott vor dieser Rang- und Geldgesellschaft sein Gesicht. "Der goldene Würfel" ist der Entwicklungsroman eines zwiespältigen Menschen in einer spätbürgerlichen, besitzorientierten Welt, eines Mannes, der zuletzt die unechten, nur scheinbar sichernden Hüllen dieser Gesellschaft durchbricht.

IV.

"Der goldene Würfel" ist kein herkömmlicher Entwicklungsroman. Dem "Helden" eines solchen sind Menschen und Dinge als Gesamtheit Welt, als ernstzunehmende, in sich selbst ruhende Wirklichkeit zugeordnet. Eben diese Zuordnung verschiebt sich in Guggenheims letztem Roman recht deutlich. Er beleuchtet die Entwicklung eines Menschen von der Krisensituation aus und blendet Vergangenes in diese hinein. Im Kreisen um die selben Schauplätze, im Wechsel des Erzähltempo, im verwirrenden Ineinandergreifen von Bericht und Szene, Inrospektion und Ausblick vermag die Struktur der Krisenthematik weitgehend zu entsprechen. Im Vorwalten dieser Thematik erscheint nun auch die Wirklichkeit der Aussenwelt im Bewusstsein des "Helden" nicht mehr durchwegs als unumstössliche, in sich selber ruhende. Sie wird bedrohlich, umstellt den Menschen magisch, wo die Angst ihn beherrscht. Umgekehrt verwandelt sie sich nach der Krisis im Bewusstseinspiegel eines Homo ludens zum spielerischen Arrange-

ment (z. B. die Trambahn mit Schienennetz sehr einprägsam), dem der Geheilte unmittelbar, ausserhalb tradierter Zuordnung gegenübertritt. Die Gestaltung solcher massen moderner Welterfahrung ist wohl die tiefste, vielleicht unbewusste Intention des Romans. Ueber manche Strecken erscheint sie gelungen, doch nicht durchwegs. Auf manchen Seiten zerfällt die Illusion moderner Welterfahrung, indem zuviel historischer oder psychologisch-wissenschaftlicher Kommentar aus einer andern Stilebene dazwischentritt.

Die Romane im Ueberblick

(Grundzüge einer Entwicklungslinie und zusammenfassende Gesamtschau)

I.

Versucht man, Guggenheims Romanschaffen als Gesamtentwicklung zu erfassen und zu gliedern, so ergeben sich, je nach der ausgewählten Perspektive, drei oder vier Abschnitte. Nach dem Wagnis der ersten zwei Bücher hat der Dichter selbst seine Arbeit am dritten, an "Riedland" also, als menschliche und literarische Neubesinnung erlebt. Hier ist in der Tat eine erste Zäsur in der Reihe der Werke zu bemerken. Andererseits wirken jedoch vergangene Konflikte, die der Verfasser bei der Arbeit an "Riedland" vergessen will, noch deutlich in diesen dritten Roman hinein. Mag er ihn lyrisch beschwingt, naturnah gestalten und auf Reflexion verzichten, die dunklen Stimmen und Stimmungen sind darin nicht besiegt, sondern bloss in die Tiefe der Landschaft, in den Grund der Menschenseelen verdrängt. Gerade in der wiederholten Betonung des Schuldmotivs, in der symbolischen Bedeutung der Nacht, in der ins Kriminelle hineinwachsen-

den Intrige bilden "Riedland" und auch noch "Wilder Urlaub" mit den ersten zwei Büchern von Guggenheim eine locker verbundene Einheit, jedenfalls in Bezug auf ihren Gehalt. Ein früheres Kapitel unserer Arbeit hat sie deshalb zusammenfassend als erste Gruppe, als Frühwerk und zugleich als vorwiegend psychologische Romane bezeichnet.

Im fünften Buch, der "Heimlichen Reise", tritt der Gehalt aus dem Bannkreis von Schuld und Vergehen heraus, obwohl es, mit dem Motiv von Ausbruch und Heimkehr in der Mitte, immer noch Grundzüge des psychologischen Romans bewahrt. Es ist ein Uebergangswerk, das mit Vorbehalten seiner Struktur nach noch zum Frühwerk zählt. Kein psychologischer Roman mehr ist indessen "Wir waren unser vier", weil sich hier, wie wir gezeigt haben, die Lebenserfahrung des Arztes, des Dichters und des Magazinverwalters dem Motiv der gemeinsamen Abwehr, dem "Geheimnis der Schweiz" unterordnen. Das Buch ist eine Vorstufe zu "Alles in Allem", das dann freilich beides miteinander verbindet: die Geschichte einer Schweizer Stadt mit ihren gemeinschaftsbildenden Kräften und die persönliche Problematik einzelner Hauptgestalten der mittleren Generation. "Wir waren unser vier" und "Alles in Allem" bilden also die Mittelgruppe in Guggenheims Gesamtwerk. - In den zwei letzten Romanen, die wir als Spätwerk zusammen nennen, treten die Züge individueller Krisen im Verlauf von Ausbruch und Heimkehr wieder beherrschend ins Feld, so dass sich manche Parallelen zum Frühwerk ergeben.

Mit diesem Frühwerk soll nun im folgenden zunächst das mittlere, dann das späte Werk in Hauptzügen verglichen werden.

II.

Ein solcher Vergleich verschiedener Werkgruppen wird dabei immer beides im Auge behalten müssen, die konstanten Linien wiederkehrender Motive und ihre Variation im Gehalt. Der Eindruck der Konstanten ist in Guggenheims Werk zunächst stärker; er selbst hat im Gespräch darauf hingewiesen, dass seine Romane, "abgesehen von gewissen stilistischen Veränderungen", immer wieder die selben Zusammenhänge gestalten.⁷⁵ Ueber die Grenzen des Motivreichtums im Lebenswerk hat er sich allgemeiner geäußert in "Sandkorn für Sandkorn": "Ich bin überhaupt der Mei-

nung, dass die Zahl der Motive, die einem Schriftsteller sich anbieten, begrenzt ist. Wenn es sechs oder sieben sind, ist das schon viel" (S. 74).

In der Tat fällt es leicht, in Guggenheims mittlerer Werkgruppe (besonders in "Alles in Allem") die Wiederkehr von Motiven und Gestalten aus dem Frühwerk nachzuweisen, wenn man zunächst ihren neuen Bezug auf die veränderte Gesamtstruktur der Romane übersieht. Eindrücklich bricht im "Roman einer Stadt" Guggenheims Urerlebnis von Ausbruch und Heimkehr durch, und in diesem Zusammenhang entfaltet sich das Motiv der Generationenfolge, im Frühwerk angeschlagen und vorgezeichnet, erst zur Gänze. Aus der Mitte des wiederholten Gegensatzes zwischen beschaulichem und geschäftigem Leben erwachsen ähnliche Gestalten wie im Frühwerk, und in ihnen wächst ähnlicher Zwiespalt zwischen Bürger- und Künstlertum, zwischen Bescheidung in der Armut und Streben nach Geltung und Erfolg. Der Konflikt zwischen Bürger und Künstler etwa, in der "Heimlichen Reise" ein erstes Mal gestaltet, findet in Aaron selbst und im Leben eines Clemens Wepf eine wiederholte Darstellung mit verschobenen Perspektiven, und er bricht auch in Gotthold Wettsteins Leben drohend auf. Der Arzt als Sozialkämpfer, der nicht bloss das Heil des Individuums, sondern die Wohlfahrt der Gesellschaft verfolgt, taucht im Frühwerk als Dr. Kähn in den "Sieben Tagen" auf, als welscher Dr. Jean Loriole dann im mittleren Werk "Wir waren unser vier". Kraftvolle Gestalten wie Dr. Bluntschli und die Aerztin Jacqueline Voubrasse in "Alles in Allem" sind bedeutende Nachfolger, in denen das Motiv reicheren Gehalt gewinnt, indem die Entwicklung beider Figuren langwieriger und spannungsreicher wird. Selbst das Motiv des getreuen Handwerkers, der sich im geschickten Umgang mit Material und Werkzeug in bescheidener, doch unangefochtener Existenz behauptet, kehrt im Stadtroman wieder: in seinem Altstofflager unter dem Brückenbogen scheint der Aussersihler August Merkli ein jüngerer, abenteuerlich-romantischer Bruder des besonnenen Magazinverwalters Vinzenz Umbrecht; im Hintergrund aber tauchen, als weniger scharfe Parallelen, die einfachen Arbeiter im "Riedland" auf, Schiffer, Fischer und Waldarbeiter.

Das wiederkehrende Bild der Kaufmannsexistenz in verschiedenen, oft zweifelhaften Spielarten müsste nur der Vollständigkeit halber noch erwähnt werden. Trotz dieser Wiederkehr wichtiger Motive und typischer

Gestalten hat nun aber schon Albert Bettex zu einer Zeit, als "Wir waren unser vier", doch noch kein Band von "Alles in Allem" erschienen war, von "verfestigten Konzeptionen" bei Guggenheim gesprochen im Vergleich zu seinem Frühwerk.⁷⁶ Diese Konsolidierung der Konzeptionen äussert sich tatsächlich in Gehalt und Form und führt unsere Betrachtung zu den Veränderungen im mittleren Werk. Sie ergeben sich im Kern aus einem engeren Bezug der Gestalten zum Ganzen des Landes oder der Stadt, aus ihrer fortschreitenden Integration in einen gemeinsamen Willen. Das Ganze, die Stadt, das Land dominiert als Thema die einzelnen Lebensläufe. Werden im Frühwerk Stadtbild und Heimat weitgehend im Krisenverlauf einzelner Hauptgestalten gespiegelt, so bilden solche Krisen in "Alles in Allem" nur noch Episoden im Rahmen einer gefügten, historisch gewachsenen Gemeinschaft. Diese ist durch genaue Fakten und die längere Handlungsdauer über mehr als vierzig Jahre hin fester umrissen, realistischer gezeichnet als etwa in den Ansätzen zur Stadtgemeinde in den "Sieben Tagen" oder in sporadisch auftauchenden Volksgruppen in "Riedland". Im Formalen bedeutet diese Verlagerung des Gehalts einen strafferen, fortschreitenden Aufbau, eine Sprache, welche die lyrische Gestimmtheit meist zugunsten gedrängter, realistischer Schilderung zurücktreten lässt. Dies heisst nicht, dass die impressionistischen Stilzüge ganz verschwinden; doch sind sie nicht mehr so sehr Ausdruck der Seelenlage eines Einzelnen als vielmehr Resonanzboden der jeweiligen Zeitstimmung.

Von der veränderten Psychologie der Gestalten in der historischen Umwelt von "Alles in Allem" war in einem früheren Abschnitt schon die Rede. Obschon die tiefenpsychologische Konzeption einer antagonistischen Spannung zwischen Ich und Es in manchen bestehen bleibt, gehen sie im grossen Stadroman doch bestimmter, willentlicher ihren Lebensweg und handeln im grossen und ganzen bewusster. Ein Reto Arquint meistert seine Krise überlegener als etwa ein Quirin, ein Hermelinger oder ein Meidenholz im Frühwerk. Der Ansatz und vor allem die Lösung der individuellen Krisen hat sich in "Alles in Allem" deutlich verändert. Nicht mehr aus der Verwicklung in Delikte oder Verbrechen müssen junge Leute zur Versöhnung mit sich und der Welt kommen, sie brechen bloss aus der bürgerlichen Ordnung der Vatergeneration aus, wollen sie radikal verwandeln und ändern sie faktisch bloss teilweise. Dass sie alle in dem Mass, wie sie

der Krise entwachsen, als zugehörige Glieder in die Gemeinschaft zurückkehren, selbst wenn sie Bummel- und Träumernaturen sind wie Hirzel, Bell oder Merkli, bezeugt die Verfestigung der Konzeptionen im Psychologischen: ein Quirin noch suchte seine Heilung am Busen der Natur und im mutigen Aufbruch schlechthin, ein Meidenholz fand sie als Gnade in der Liebesbegegnung, ein Bieli blieb als Verbrecher ausserhalb der Gemeinde, trat gleichsam aus der Gesellschaft aus. Im Roman der Stadt Zürich erst ist es der bewusste Einsatz im Handeln für die Gemeinde, welcher die Menschen von ihren ichbezogenen Problemen erlöst. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die veränderte Rolle der Psychoanalyse als Mittel einer rein theoretischen Heilung. Während Guggenheims erste Hauptfigur Quirin diesem Verfahren Erleichterung verdankt, steht das zweifelhafte Psychiater-Ehepaar Ramseyer in "Alles in Allem" im Feld der Scharlatanerie nicht weit von Wahrsagerinnen und falschen Predigern entfernt. Pfarrer Hausheer entreisst den kranken Röbi Klostermann der psychoanalytischen Behandlung und versucht, ihn durch Gebet und Arbeit für die Gemeinschaft zu heilen.

III.

Guggenheims Romane nach "Alles in Allem" führen wieder in den Bereich psychologischer Konflikte, in deren Verlauf sich bürgerlicher Alltag im subtilen, sich verändernden Bewusstsein einer Hauptgestalt reflektiert. Die in der frühen und mittleren Schaffensperiode auftauchenden Motive von Freiheit schenkendem Verzicht und von Ausbruch und Heimkehr werden durchgehalten. Aber Begriffe wie Heimkehr und Fremde erscheinen darin wieder weniger eindeutig als im mittleren Werk bestimmt, das Verhältnis der einzelnen Hauptfiguren zur Gesellschaft ist problematischer und ihr individueller Notstand wird, besonders im "Goldenen Würfel", wieder zum Hauptthema. Während ihre Erfahrung und Anschauung sich ins Schillernd-Mehrdeutige, Komplexe verfeinert und sie schliesslich vom Bürgertum distanzieren - Heimberger entsagt dem bürgerlichen Wettkampf im Beruf, und Dilg tritt aus der Erwerbsgesellschaft aus - , treten im zweitletzten Roman sprachlich - formal Züge des Impressionismus wieder hervor, im letzten die einer stellenweis magisch-überwirklichen Realität, die dem Menschen auf dem Tiefpunkt der Krisis begegnet, in einem Zustand völliger

ger Entwurzelung und Haltlosigkeit. - Erinnern alle diese Züge in Gehalt und Form wieder an Guggenheims Frühwerk, so soll doch nachstehend auch auf wichtige Unterschiede zwischen diesem und dem Spätwerk hingewiesen werden:

In beiden späten Romanen hat sich die Handlung ganz aus dem Rahmen einer ins Kriminelle hineinführenden Fabel gelöst und ganz zu ihrem Vorteil, weil dieser Hintergrund im Frühwerk oft (z. B. in "Entfesselung" und "Sieben Tage") nicht echt genug wirkt. Der Aufbau beider Romane erscheint insofern vereinfacht, als Rückblenden und analytische Gliederung etwas zurücktreten. Nimmt man hinzu, dass das zentrale Motiv der Entfremdung im Verlauf einer Krisis nur noch an der Hauptfigur entfaltet wird, während es sich im Frühwerk oft an mehreren anderen Gestalten noch gleichsam ausfächert, so ergibt sich, besonders für den "Frieden des Herzens", eine Vereinfachung, die aus der Vielfalt in die Konzentration führt und die schöne Einheit dieses Werkes stiftet. Im "Goldenen Würfel" wird dann auch noch die Intrige derart reduziert und anderseits die Abbildung von Aussenwelt in Dilgs Bewusstsein so sehr erweitert, dass man von einer weitgehend offenen Romanform sprechen muss. Was Guggenheim schon im Frühwerk am meisten interessiert und seinen ersten Romanen das eigentliche Gewicht verleiht: die Daseinsproblematik tritt nun im letzten Roman aus fast allen Fesseln der Fabel-Tradition gelöst in Erscheinung.

IV.

Ueberblickt man die drei vorstehend charakterisierten Schaffensperioden in Guggenheims Gesamtwerk, so ergibt sich eine zunächst erstaunliche Entwicklungslinie. Im Erstling "Entfesselung", aber weitgehend auch noch in "Sieben Tagen" und in "Riedland" schreibt er den vorwiegend psychologisch-impressionistischen Roman, um sich dann in "Wir waren unser vier" und in "Alles in Allem" deutlich auf den bürgerlich-realistischen Romantypus hinzubewegen, soweit man darunter die sachbezogene, wirklichkeitsnahe Darstellung bürgerlicher Gemeinschaft versteht, die sich selbst bejaht. In den letzten zwei Romanen, geschrieben nach dem Stadtroman, führt die Auseinandersetzung der Hauptfiguren mit der spätbürgerlichen Welt wieder zu einer Distanzierung von bürgerlichen Massstäben, wenn auch nicht zu ihrer Ablehnung.

Erstaunlich ist dieser Weg deshalb, weil er, literarhistorisch gesehen, zunächst eine rückläufige Bewegung darstellt und dann im Spätwerk erst wieder modernere Konzeptionen und Stilzüge aufweist. Dies sagt jedoch über den Wert der einzelnen Romane nichts aus, und es ist beizufügen, dass sich die drei Perioden besonders im stilistischen Bereich nicht allzu streng scheiden lassen. In die impressionistisch getönten Romane, die das vielspältige Individuum in den Mittelpunkt stellen, fliesst doch immer wieder eine in Liebe und Versöhnlichkeit gezeugte Darstellung schweizerisch-bürgerlicher Umwelt ein, und auch in "Alles in Allem" spielen die Stimmungen, als Zeitstimmungen nun vorab, noch eine Rolle. Ja, wir haben bemerkt, dass sich die frühen Romane trotz ihren modernen Zügen nicht ganz vom Heimatroman als Ausdruck geistiger Landesverteidigung trennen lassen, und auch "Alles in Allem" ist, freilich in sehr weitem Sinne, ein "Heimatroman". Guido Calgari hat ihn zwar, im Hinblick auf seine kosmopolitischen Züge, von der Heimatliteratur abgesetzt;⁷⁷ dennoch wird man nicht übersehen, wiesehr hier der schweizerische, ja regionale Standort die Haltung des Erzählers prägt, wiesehr die Stadt als eine Zelle eigenen, zu schützenden Lebens im foederalistischen Staatswesen der Schweiz erscheint. Wie sich Aaron, der Erzähler, im Roman selbst als Bürger verwirklicht, indem er als Künstler seinen Beitrag an die bürgerliche Gemeinschaft leistet, so hat es Guggenheim getan. - Die frühen Romane wiederum bleiben auch da, wo sie gewisse Formen bürgerlicher Existenz in Frage stellen, dem schweizerischen Geist und Wesen bis in den sprachlichen Ausdruck treu. Von der schwankenden und gespannten Beziehung zum späten Bürgertum ist überhaupt in allen Schaffensphasen Guggenheims Schweizertum zu unterscheiden. Figuren am Rande der bürgerlichen Welt wie Meidenholz und Bieli oder im Spätwerk Dilg bleiben doch und gerade in ihrem Aussenseitertum mit allen Fasern Schweizer. Haltung und Ton des Erzählers sind derart, dass er sie in ihrem Schweizertum voll bejaht. Einzig im "Frieden des Herzens" fällt ein ironisches, doch zugleich liebendes Lächeln zuweilen auch auf den Schweizer Schützen und allzu helvetisch verkrampten Hausvater Heimberger.

Guggenheims deutlichstes Bekenntnis zur Schweiz ist ausserhalb der Romane der 1961 erschienene Essay "Heimat oder Domizil", wo er empirisch und normativ den Standort des schweizerischen Schriftstellers zu

seiner Heimat umschreibt. Er soll sich aus jugendlich-rebellischer Haltung lösen und im Lauf seines Daseins Land und Volk als Bürger vermählen, so schwer das dem Künstler gerade in der kleinräumigen Schweiz fallen mag. Den hochfahrenden, oft destruktiven Kosmopolitismus jüngerer Autoren zögert der Verfasser nicht anzuprangern; die Verachtung einer als kleinbürgerlich empfundenen Schweiz, die Angst vor dem Provinzialismus kennzeichnet er als Jugendkrankheit, die weil zu aller Zeit auch weltweit ausstrahlende Literatur ihre besten Kräfte aus einer umgrenzten Tradition und Landschaft geschöpft hat. -

Dem kritischen Leser des Essays wird indes die Stelle nicht entgehen,⁷⁸ wo Guggenheim (unter Berufung auf Gottfried Keller) fast beiläufig erklärt, auch der integrierte, mit der Gesellschaft versöhnte Schriftsteller bleibe immer eine tragische Figur. Die Feststellung offenbart aufs deutlichste den Zwiespalt zwischen Bürgertum und Künstlertum, der in ihm und auch in manchen seiner Romangestalten lebt. In der Tat will die Koinzidenz von Bürger und Künstler, die Guggenheims bürgerlich-realistische Kunst in der mittleren Werkgruppe ("Wir waren unser vier" und "Alles in Allem") hervorbringt, als überwundener Zwiespalt verstanden sein, als eine geschlossene Kluft, die da, wo sie sich nicht oder nicht mehr schliesst, eine andere Kunst hervorbringt, ein Bild der Welt, in welcher der sensible, differenzierte Mensch - er braucht gar nicht Künstler zu sein - von den Auswüchsen des späten Bürgertums bedroht wird. Die zwielichtig-problematische Stellung einzelner Hauptfiguren zum Bürgertum, welche die frühen und späten Romane kennzeichnet und nur in den mittleren Büchern zur vollen Integration unter den Zeichen äusserer Gefahr sich wandelt, ist wohl unabsichtlich schon von Gero von Wilpert⁷⁹ angedeutet worden. "Ausbruchsversuche aus dem Bürgertum" und "Stoffe aus der bürgerlichen Gemeinschaft" nennt er als beherrschende Themen von Guggenheims Gesamtwerk. Das vieldeutige Nebeneinander von Ausbruch einerseits, Gemeinschaft andererseits bezeichnet ungewollt den ganzen Spannungsbogen der Thematik von einem Eigenmann im Frühwerk, der als verzichtender Künstler ins Bürgertum zurückkehrt, zu einem Walter Abt in "Alles in Allem", der ganz darin aufgeht, und wiederum von diesem zu einem Theo Dilg im Spätwerk.

Selbst wenn man nämlich bedenkt, dass in der Entwicklungslinie der

meisten Hauptgestalten das Interesse des Erzählers mehr deren Heimkehr und Versöhnung als dem Aufbruch gilt, bildet die latente Spannung zum Bürgertum, die die Figuren (Bieli, Eigenmann, Hirzel, Heimberger, Dilg u. a.) aktiviert, einen wesentlichen Teil ihres menschlichen Gehalts. Im übrigen erscheinen Figuren wie Bieli oder Dilg, die bewusst oder unbewusst aus der Gesellschaft austreten, durchaus unbürgerlich. Auch unter den anderen, die sich der Gesellschaft reintegrieren, gehen manche (Meldenholz, Eigenmann, Heimberger u. a.) durch den Engpass der Existenznot hindurch, und auch dieser Vorgang weist in seiner inneren Bedeutung über das Menschenbild des bürgerlichen Realismus (etwa eines Gustav Freytag) weit hinaus. Diese "Helden" (der frühen und der zwei letzten Romane) lösen sich aus den Banden des Bürgertums, um im blossen Dasein ihrer tiefsten Kräfte inne zu werden. Die Freiheit, welche sie suchen, um mit sich selbst und der Welt im reinen zu sein, ist Freiheit, Offenheit zur Schöpfung und zum Schöpfer hin, eine Freiheit, die zugleich Bindung an Gott in seinem Werk (der Natur, der Kunst) bedeutet. Der im Bürgertum Unbehauste, Entfremdete findet Heimat im Erlebnis der unendlichen, unbegrenzten Schöpfung, und von daher kehrt er allenfalls geläutert in die bürgerliche Ordnung zurück.

Weniger das Ziel als der dunkle Weg dahin prägt allerdings die innere Mitte der psychologischen Romane, und da es ein Weg der Rückfälle und Irrungen ist, entspricht diesem Inhalt die Lockerung im Romanaufbau, die relative Offenheit der Form. Wo im Durchgang durch die Krisis die feste Orientierung der Gestalten zeitweise zu schwinden scheint, kommt dies auch in Struktur und Stil des Werks zum Ausdruck. Die zwanghafte mehrmalige Rückkehr mancher Gestalten (Quirin, Meldenholz, Bieli, Eigenmann, Dilg) an eine feste Stätte mahnt an das Pendeln und Kreisen innerlich Gefangener - die gerade, kontinuierliche Entwicklungslinie der Helden eines traditionellen realistischen Erziehungs- oder Bildungsromans ist hier in Struktur und Gehalt verlassen. Aber Guggenheims Hauptgestalten im Früh- und Spätwerk finden doch schliesslich aus Häusern und Höfen, aus vielfältigen Innenräumen in die gotterschaffene Natur durch, während etwa - ein gewagter Vergleich? - die Figuren Franz Kafkas Gefangene in labyrinthischen Räumen bleiben.

Die Freiheit des Menschseins in offener Hinwendung zu Ausdrucks-

formen der Schöpfung in Naturfrieden und Kunstwahrheit ist das tiefste Anliegen, das unbewusst angestrebte Ziel gar mancher Guggenheimscher Romangestalten. Vom religiösen Ansatz her lösen sich auch die scheinbaren Widersprüche, die sich in der Folge der Romane ergeben im Verhältnis dieser Gestalten zum Bürgertum. Erklärlich wird zunächst, warum die Bürgerwelt in den beiden Romanen der mittleren Periode, besonders in "Alles in Allem", am positivsten in Erscheinung tritt. Die im Frühwerk mehr oder weniger deutlich ausgeprägte Polarität zwischen der Gotteserfahrung im Erlebnis der Liebe, des Todes, des naturnahen Lebens einerseits und der Frustration im geschäftigen bürgerlichen Wettbewerb andererseits fällt dahin. In "Alles in Allem" kommen Freiheit in der Stadt und Freiheit in der Schöpfung weitgehend zur Deckung - Freiheit ist möglich als Tätigkeit in der bürgerlichen Ordnung, in der ein höchster historischer Sinn sich spiegelt und den Einzelnen in der Gemeinschaft aufhebt. Wenn diese Freiheit und bürgerliche Ordnung bedroht sind wie mehrmals im Roman einer Stadt oder auch in "Wir waren unser vier", fällt alle Selbstentfremdung von den Menschen ab; die äussere Gefahr rührt an die elementaren Bedingungen der Existenz und lässt die Menschen auch im Bürgertum ganz wahr werden, ganz zu sich selber kommen. - Erklärlich wird zum zweiten auch die Diskrepanz, die im Frühwerk und den letzten Romanen sich auftut zwischen Freiheit in der Gesellschaft und freier Hingabe an ein natur- und schöpfungsnahes Dasein: der konventionelle, bedingungslose Anschluss an die Lebensformen des Bürgertums kann die innere Freiheit des Menschen unter Umständen in ihrer Entfaltung hemmen. Was das Streben des Einzelnen zum Sich-Selber-Finden in der Natur, in Anschauung oder Ausübung der Kunst, in der selbstlosen Mitarbeit im Kollektiv hindert, ist im modernen Grossbürgertum die Verstrickung in den Wettkampf um Besitz, Geltung und Macht. In den "Sieben Tagen" erscheinen die erfolgreichen Geschäftsleute um Gertels in manchen Momenten als Gehetzte, Bedrängte, im "Goldenen Würfel" wird die Welt der Bankkunden, die Bekanntschaft auch von Dilgs Mutter durch das allseitige Verlangen nach Ehre und Geld zusammengehalten. Unter der Beamten-schaft aber, die weitgehend das Bild der spätbürgerlichen verwalteten Gesellschaft prägt, tritt an die Stelle des Gewinnstrebens das Bedürfnis nach Vorsorge und Sicherheit und beschneidet auf seine Weise die Freiheit der allzusehr verbürgerlichten Menschen. Dilg (im "Goldenen Würfel") legt

diese Fessein ab, Heimberger (im "Frieden des Herzens") findet Frieden erst im Alter, in einem Leben der Beschaulichkeit.

Aber den drohenden Auswüchsen dieses Bürgertums stehn selbst in Guggenheims Früh- und Spätwerk immer auch seine gesunden und tragenden Kräfte gegenüber. Im Gegensatz zu den Lebensformen des Grosskaufmanns und des Beamten, der sich um seiner Sicherheit willen verkauft, wirkt sich dasselbe Bürgertum meist segensreich aus in der Existenz der Handwerker, der bäuerlichen Arbeiter, der Aerzte und sogar der zeitweise unbeschäftigten Bummler, soweit sich in allen diesen Lebensformen Aktivität und Beschaulichkeit fruchtbar verbinden lassen. Das betuliche Bürgertum erscheint sinnvoll und im allgemeinen der Entwicklung seiner Träger förderlich, das moderne Grossbürgertum dagegen gerät leicht ins Zwielficht einer Erzählhaltung, worin sich ironische Distanzierung und Mitleid vermischen. Die tiefere Sehnsucht der sensiblen unter Guggenheims Gestalten ght denn im allgemeinen auch nicht dem hektischen urbanen Leben, sondern dem geruhsamen Dasein in Zonen, wo die Stadt in die Landschaft mündet. Als Empfindsame, oft Ueberbewusste, sich selbst Beobachtende streben sie aus der überzivilisierten, abgeleiteten Welt zu den Bereichen des Ursprungs zurück. Aus dieser Spannung zwischen dem Ursprünglich-Vitalen und der Verfremdung im Zivilisatorischen⁸⁰ wächst oft ihr Zwiespalt und die stimmungsbedingte, impressionistisch gestaltbare Art ihrer Wahrnehmungen städtischer und ländlicher Umwelt.

V.

Aus Guggenheims ambivalenten Beleuchtung der bürgerlich zivilisierten Lebensordnung im Früh- und Spätwerk resultiert ein besonders subtiles Verhältnis zwischen rühmender und kritischer Funktion im Roman. Er ist nicht Kunst um der Kunst willen - er kann beides sein, Gefäss des Lobes und der Kritik. im Verlauf einer Krisis werden frustrierte Bürger, die das moderne Gefühl der Daseinsverunsicherung kennen, in neu erfahrenen Sinnzusammenhang der Welt entlassen. Aus der Distanz der Geläuterten vermögen sie die Gesellschaftsordnung samt ihren Mängeln zu bestehn. Die Romanverläufe wollen also nicht sozialkritisch, sondern existenzkritisch verstanden sein, und wenn eine Leserin einst Gug-

genheim fragte, ob Theo Düg seinen goldenen Würfel nicht dem Roten Kreuz hätte vermachen sollen, so zeigt dies nur, welche Missverständnisse solche Romane erzeugen können...⁸¹

Wo aber bleibt, in solchem Fall, das Rühmen, die Verwandlung einer fragwürdig gewordenen Bürgerwelt in ein Bild überdauernder Schönheit? Auch sie wird in der Ueberwindung der Krisis noch schrittweis geleistet. Auf den in Verblendung und Bedrängnis erlebten Bürgeralltag fällt, von Verzichtenden und Verzeihenden aus, der Glanz der Versöhnung. Die neu erfahrene Schönheit der als Schöpfung erlebten Natur vermag auch die Bezirke der Zivilisation zu überstrahlen. Aber solche Klärung und Verklärung ist stets der Gegenaspekt einer Welt, die der "Held" im Zustand der Angst als düster und bedrohlich erlebt hat. Der Reichtum dieser frühen und späten Romanschöpfungen liegt, wie früher erwähnt, darin, dass bürgerlicher Alltag durch düstere Stimmungen von Entfremdeten oder durch heiteres Empfinden von naturnahen Gestalten hindurch eine je und je veränderte, in subjektiver Schau vertiefte Wirklichkeit annimmt, - jene Vieldeutigkeit eben, in der der Mensch der technisch-zivilisierten Welt ihn erfährt.

Die Akzente von Lob und Kritik verschieben sich im grossen Roman "Alles in Allem". Der Erzähler Aaron ist von der Tapferkeit und dem Bürgerfleiss der grossen und kleinen Leute begeistert, von ihrem Bestehn in der Stadt und als Stadt. Dies Bestehn in eigener Kraft, in schweizerischer Tradition wird für den Einzelnen und die Gemeinschaft zum unverrückbaren Mass der Kritik wie auch zum Ausweis der freudigen Anerkennung. In behutsamem Ton streut der Erzähler einen unpathetischen Ruhm auf diese Bürgerwelt, einen verhaltenen Glanz auf Vernünftige und Verirrte, der aus Vertrauen und Hoffnung und zuletzt - man muss es einmal sagen - aus tiefem Glauben fliesst. Er weiss seine Geschöpfe aufgehoben in einer sinnvollen Welt, aber auch hier muss der Einzene seinen Weg in der Gesellschaft erkämpfen und oft gegen sie. Er muss sein Leben leben, doch ein Leben zur Verantwortung in der Gemeinschaft hin. Wo ihm dies gelingt, werden beide Teile erhöht, der tapfere Einzene und das Bürgertum, das solche Erfüllung noch gewährt. So ist denn "Alles in Allem" ebenso weit wie Guggenheims übrige Romane vom Prinzip der "Kunst für die Kunst" entfernt; die ästhetischen und die ethischen Impulse in Aaron las-

sen sich nicht voneinander trennen.

Die Bücher aller drei Schaffensphasen sind, ohne es gerade zu wollen, Hilfe zum Leben. In den frühen und späten Romanen taucht der Leser oft in eine zunächst verdüsterte Welt ein, vollzieht einen Krisenverlauf nach und macht in der Identifikation mit dem Helden eine innere Klärung durch. Im "Roman einer Stadt", wo die Bürger bewusster ihr Dasein gestalten, dringt ein aus Beispielen sprechender Appell zum Leser, in eigenster Entscheidung sein Leben zu leben in einer Bürgerwelt, deren Freiheit auf der Selbstentfaltung des Einzelnen ruht.

C. DIE AUTOBIOGRAPHISCHEN BÜCHER

Einleitung

I.

Kurt Guggenheims autobiographische Bücher umfassen nicht seinen ganzen Lebenslauf, sondern Kindheit und Jugend bis zum vierundzwanzigsten Jahr, dann wieder die Zeit der Wende vom Kaufmann zum freien Schriftsteller zwischen dem dreissigsten und vierzigsten Jahr.

1959 erscheint, unter dem Titel "Sandkorn für Sandkorn", das erste autobiographische Bändchen, das eben diese Wende darstellt und sie in Beziehung setzt zum Leben des französischen Naturforschers J.-H. Fabre. Guggenheims eigener Lebensfaden wird darin aufgenommen im Jahr 1925, als er von Frankreich nach Zürich zurückkehrt, und weitergeführt bis zum Abschluss seines dritten Romans "Riedland", der 1938 erscheint. 1982 erscheinen "Die frühen Jahre", reichend von Guggenheims Kindheitserinnerungen bis zu seiner Abfahrt nach Le Havre, 1919. "Salz des Meeres, Salz der Tränen", als letztes der drei autobiographischen Bändlein 1964 herausgekommen, erzählt den Verlauf des ersten Jahres in Frankreich, das Erlebnis der französischen Sprache und Kultur.

Wie aus diesen Daten hervorgeht, scheinen die Jahre der Reife, dann wieder Kindheit und Jugend den alten Dichter mehr nach Gestaltung gedrängt zu haben als das später behandelte Frankreich-Erlebnis. Dazu bedurfte es eines besonderen Anlasses, einer Reise in die völlig veränderte Stadt Le Havre nach dem Zweiten Weltkrieg. Dem Inhalt und der Form nach gehören jedoch "Die frühen Jahre" und "Salz des Meeres, Salz der Tränen" näher zusammen. Sie umschliessen, wie sich Guggenheim selbst äussert, seine Jugend wie die zwei Schoten einer Frucht.⁸² Beide sind, im Streben nach genauer Erfassung der Tatsachen (auf Grund vorhandener Tagebücher aus der Jugend), als Bericht gefasst, und wenn das Buch über Frankreich Roman heisst, ist damit nur einem Wunsch des Verlegers entsprochen worden.

Ohne Rücksicht auf die Daten der Entstehung nimmt unsere nachfolgende Betrachtung die beiden Bücher der Jugend vorweg, um erst als letztes auch "Sandkorn für Sandkorn", das in der Form abweicht, ins Auge zu fassen.

II.

Es ist aufschlussreich, Guggenheims autobiographischen Bericht zunächst im Gesamten als Gegenstück zum früher analysierten Roman "Alles in Allem" zu sehen. In beiden Formen, im Roman wie im Bericht, ist der Verfasser unterwegs zu sich selbst, wenn auch von verschiedenen Richtungen her, mit verschiedenen Absichten. "Alles in Allem" will, wie schon der formelhafte Titel andeutet, als letzte Einheit hinter der Fülle gestalteter geschichtlicher Szenen den sich wandelnden Geist der Epochen ahnen lassen, der Aaron und seinen Lebenslauf in sein Walten einbezieht. In der dichterisch freien Darstellung erlebter Geschichte hebt sich Guggenheim auf und findet sich als Aaron Reiss wieder im Band der Generation, im Strom der Geschichte. Im autobiographischen Bericht verändert sich die Absicht des Erzählers. Er schreitet nicht von der allgemeinen zu seiner besonderen Geschichte; die wahrheitsgetreue Lebensgeschichte steht im Zentrum und zieht Betrachtung der Umweltgeschichte herein, soweit sie im sich weitenden Horizont des heranwachsenden Kindes Platz hat. Als letzte Einheit erscheint das Gesetz des eigenen Werdens.

Damit ist auch schon Grundlegendes über die Struktur dieses als Ich-Erzählung verfassten Lebensberichtes ausgesagt. Der Berichterstatter erzählt Tatsachen auf Grund von Kindheitserinnerungen und vorhandenen Tagebüchern aus der Jugend. Er verschwindet jedoch nicht hinter diesen Tagebuchnotizen, sondern vom Standpunkt des reif gewordenen Mannes aus kommentiert und beurteilt er auch seine Familie, seine Zeit und vor allem seine eigene Entwicklung. Der Wechsel von Erzählung und analysierender Betrachtung, gelegentlich von Zitaten aus Tagebüchern noch unterbrochen, schafft eine weitgehend offene Form des Berichts, der besonders an Stellen, wo wieder an junge Leidenschaft geführt wird, also z. B. bei der Liebesepisode mit der Studentin Esther, lange und scharfsinnig wühlend verweilt.

Im gesamten zeichnet sich in den Kommentaren eine Erzählhaltung ab, die die Entwicklung der ganzen sittlichen Persönlichkeit im Auge hat, wobei das Werden des Dichters in den "Frühen Jahren" und im Buch über Frankreich allerdings auch einfließt. "Erschauernd erkenne ich den durchaus möglich gewesenem Weg, dass ich glaubenslos, gottlos, geschickt, zungenfertig, auf materiellen Vorteil bedacht, ... es zu Erfolg, zu Ansehen, zu Wohlhabenheit hätte bringen können. So war die Zeit, so war die Atmosphäre des elterlichen Hauses", bemerkt der Erzähler,⁸³ und dieser moralischen, doch meist versöhnlich distanzierter Haltung entspricht es, dass er sein eigenes Werden schon im ersten Buch nacheinander durch die sittlich formenden Kreise der Familie, der soldatischen Kameradschaft und der Erfahrung göttlicher Schicksalsmacht in der Liebe hindurchführt.

Bevor wir näher auf diese Begegnungen eintreten, ist auch festzuhalten, in welchem psychologischen Begriffsfeld sich des Autors Selbstbetrachtung bewegt. Es ist dasjenige der Tiefenpsychologie, nach welcher Entwicklung als Bildung des Bewusstseins verstanden wird, dem das Unterbewusstsein und das Unbewusste oft in gegenläufiger, kompensatorischer Tendenz gegenüberstehen. Nun ist es freilich keine strenge Schulpsychologie, die uns in diesen biographischen Büchern begegnet - sie würde der Form des Berichts Abbruch tun -, und so unterliegt denn der tiefenpsychologische Dualismus zwischen Ich und Es wechselnden, nicht immer gleichwertigen Inhalten und Bezeichnungen, wie auch in Guggenheims Romanen. Oft ist von zwei verschiedenen Ich die Rede. "Von frühester Jugend, vom ersten Erwachen an habe ich zu meinem Ich und mit ihm gesprochen, wie ich es heute noch tue."⁸⁴ An anderer Stelle⁸⁵ werden die Handlungsimpulse aus dem Unbewussten als Instinkt bezeichnet und dem bewussten Denken und Wollen gegenübergestellt. Entscheidend bleibt bei all diesen Differenzen, dass das Unbewusste, wie aus wesentlichen Stellen zu schliessen ist, im Tiefsten in einen transzendentalen Erfahrungsbereich mündet. Während er zum Beispiel in der Rekrutenschule einige Minuten mit seinem Pferd in Todesgefahr schwebt, ist ihm, nicht er selbst, sondern "ein anderer" schauend, ruhig und unbeeindruckt, der Situation ins Auge.⁸⁶ Die Stelle wird im Zusammenhang mit einer anderen, ähnlichen, noch besonders interpretiert: In der bewegten Nachkriegszeit von 1919 will ihm scheinen, es gebe einen "harten Kern des Daseins, unberührt von

den Winden, Stürmen und Zyklonen, die über die Oberfläche hinwegstreifen." "Es gab dies in jedem einzelnen Menschen, in jeder Seele. Diese eigenartige Unberührbarkeit, die ich zum erstenmal während jenes Unfalls ... in der Rekrutenschule in Thun bewusst erlebt hatte, sie ist für mich bis heute das eigentliche Rätsel des Menschengeschlechts geblieben. Hier spürte ich, hier war es nur wie die Andeutung einer Offenbarung, dass wir teilhaben noch an einem andern Wesen, dass wir Teil eines größeren Wesens sind."⁸⁷

Die frühen Jahre

Guggenheims Begegnung mit den formenden Kräften der Welt beginnt im Buch "Die frühen Jahre" wie erwähnt im Schoss der Familie. Der Knabe erlebt ahnungsweise, am Komfort wechselnder Wohnungen gemessen, den mühsamen Aufstieg der Eltern. Sein Vater Hermann ist Teilhaber, später Inhaber einer Zürcher Kolonialwarenagentur, die auch Spekulationsgeschäfte für die Kunden besorgt; doch erfährt der kleine Kurt aus tiefen Ängsten seiner sensiblen, ehrgeizigen Mutter, aus einer gewissen Rauheigkeit des Vaters mehr von den Beunruhigungen dieser Geschäftsexistenz als von ihren Freuden. Beide Eltern sind jüdischer Konfession. Kurt selbst besucht den Religionsunterricht in der Synagoge, gesteht jedoch, dass infolge des unverstandenen Hebräisch kein Hauch Gottes von dort auf ihn übergegangen sei. Das Schicksal des Judentums in der Schweiz weht aus der aufgedeckten Familiengeschichte in die Biographie hinein, seine Dynamik und sein Kampf um sozialen Aufstieg. Den Stamm der Mutter Frieda verfolgt der Biograph über deren Vater, den Liegenschaftshändler Leopold Ris, zurück bis auf dessen Grossvater, den Rabbiner Raphael Ris aus Hagental, der von 1788 bis 1813 in den Judengemeinden von Emdingen

und Lengnau amtierte⁸⁸ und der Familie bis auf den Dichter hinunter sein Amtssiegel vermacht hat. Die Vorfahren des Vaters weist er nach bis auf dessen Onkel, die beiden Marktfahrer Guggenheim, die in Gottfried Kellers "Grünem Heinrich" unter den Gästen der Frau Margret eigens erwähnt sind.⁸⁹

Aus Armut und Enge aufgestiegen, befreit dann durch einen zürcherischen Gesetzeserlass von 1862, der Kellers Fürsprache in einem Bettagsmandat erfahren hat,⁹⁰ sind des Dichters Vorfahren, wie er feststellt, in der Luft des Liberalismus der ursprünglichen Religiosität entwachsen und allmählich dem Trieb nach Erwerb und sozialer Geltung erlegen. Einige haben sich in Zürich behauptet, andere, Tanten und Onkel, die der Knabe Kurt von kurzen Besuchen her kennt, sind nach Frankreich und Amerika ausgewandert. Der aufsteigende Hermann Guggenheim leitet auch seinen einzigen Jungen Kurt schon früh zur Mithilfe im Geschäft an. Der Mann erscheint in der Biographie als völlig an Zürichs Bürgertum assimilierter, erfolgreicher, doch ehrenhafter Unternehmer, der aus Stolz und Liebe den widerstrebenden Sohn mit unbeugsamem Willen in den blühenden Handel hineinsteuert. So fallen denn in "Die frühen Jahre" als Wegmarken für dessen innere und äussere Entwicklung die Auseinandersetzungen mit dem Vater, die schliesslich auch Kurts Verhältnis zum Vaterland nachhaltig bestimmen.

Der Wunsch des Jünglings, die kantonale Handelsschule Zürich statt mit dem Diplom mit der Maturität abzuschliessen und hernach Medizin zu studieren, wird vom Vater missachtet. Dies treibt den achtzehnjährigen Sohn in Opposition und Gefühlskälte hinein. Gezwungen sitzt er über heimlich aufgeschlagenen Büchern die Bürostunden im elterlichen Geschäft ab und erwartet als Erlösung aus diesem Provisorium die Rekrutenschule. Er besteht sie als Fahrer-Mitrailleur 1916 in Thun, und sie ist wirklich eine Art Erlösung, indem sie neue Horizonte auftut. Zunächst streift ihn das Erlebnis des Todes im erwähnten Unfall mit vier ausbrechenden Pferden, die das Leben seines Mitfahrers und Dienstkameraden vernichten, dieweil er selbst wie durch ein Wunder heil davonkommt. Im anschliessenden Grenzdienst im Berner Jura, im Winter 1917, wird dann in dem von Kriegsnöten bedrohten Land dem jungen Soldaten erstmals das Erlebnis der Kameradschaft zuteil. Was er im Elternhaus nicht gekannt hat: das

Gefühl des Aufgehobenseins, im Doppelsinn des Wortes, überwältigt ihn hier, im Kreis der einfachen jungen Männer. Gleichzeitig mit dieser grenzenlosen Opferbereitschaft bricht auch der Schriftsteller in ihm durch. Er liest wie besessen, schreibt Stösse von Manuskripten, meist unbrauchbaren freilich, die er wenig später wieder vernichtet.

Was sich in dieser jungen Soldatenkameradschaft während des Weltkrieges anbahnt, ist ein Trieb nach Ueberwindung der Klassengegensätze, ein sozialer, ja sozialrevolutionärer Impuls, der im Extrem sogar den Gedanken an die Bildung linksextremer Soldatenbünde wachruft. Guggenheim schreibt vom gefühlsschweren "Aufbruch einer Generation", von der er sich nun mitgetragen, mitgerissen fühlt.⁹¹ Nach Hause zurückgekehrt, in die Villa am Zürichberg, findet er wieder das andere, von seinem Vater, dem Unternehmer, Schützen und Jäger verkörperte Schweizertum, das er als ein materialistisches Klassenbürgertum im Innersten verurteilt. Der Gröhl gegen die Familie - Guggenheim hat noch zwei jüngere Schwestern, die er bloss erwähnt, ohne je Näheres von ihnen auszusagen - dauert an, ebenso das Gefühl, die kaufmännische Tätigkeit als Provisorium auszuüben. In dieser Opposition gegen die Vatergeneration, in der Unkenntnis über die wirkliche Beschaffenheit der Schweiz auch, wie er zugibt, lässt sich der Herrensohn zwar nicht zur Mitarbeit an einem Soldatenbund gewöhnen; aber die Flut seiner jugendlichen Opferbereitschaft überschlägt sich gleichsam und wendet sich, über die Schweiz und ihre Politik hinweg, der ganzen Menschheit zu. Kompromisslos und kosmopolitisch, beginnt diese allgemeine Menschen- und Friedensliebe in dem jungen Mann den Gedanken an Dienstverweigerung zu nähren, der damals unter Leonhard Ragazens Einfluss von manchen Jungen gehegt wurde.

Der Gegensatz zwischen wohlhabenden Vätern und Söhnen, die mit dem Geld der Eltern die Vergnügungen der kriegsverschonten Stadt genießen und anderseits doch, innerlich uneins, im Erlebnis des Dienstes den Aufbau einer neuen, reineren Schweiz als ihre Aufgabe erahnt haben, bildet die innere Mitte des ersten biographischen Buches und leitet die Entwicklung des jungen Menschen in das Feld der geschichtlichen Kräfte hinein, die ihn überwältigen, weil er sie noch nicht versteht. Sein Entschluss zur Dienstverweigerung ist religiös motiviert und will in Verbindung mit

jugendlichem Gottsuchertum verstanden sein. Paul Häberlin, dessen Schrift "Das Ziel der Erziehung" er liest, führt ihn aus einem skeptischen Atheismus heraus zur Ueberzeugung, dass das Leben nicht Selbstzweck sei, sondern seinen Sinn erst im Opfer für die Gemeinschaft aufschliesst.

Der neue, weltumspannende Opferwille, die Auflehnung gegen den Vater und die Weigerung, Waffen zu tragen für das Vaterland fliessen dem Zweiundzwanzigjährigen endlich zusammen im grossen platonischen Liebeserlebnis mit der ähntlich fühlenden Studentin Esther. Die beiden finden sich im gleichen Bestreben, ein reiner und guter Mensch zu sein. "Mit Ihnen kann ich es", steht in ihren Tagebüchern, ihren Briefen. Aber Esther ist verlobt, der Freundschaft sind Grenzen gesetzt. Die Alliebe der beiden begegnet sich also wie in einem hermetisch verschlossenen, aus dem täglichen Leben herausgehobenen Raum, der sie magisch umfängt. Die überquellenden, beiderseits geschriebenen Tagebücher bezeugen - der Biograph bemerkt es - , wie sehr diese Liebe ihm und dem Mädchen auch zur unbewussten Selbstdarstellung und Selbstfindung dient.

Mit dem Gedanken der Dienstverweigerung, der seine Liebe stützt, steigert sich der junge Guggenheim indessen in einen überspannten Heroismus hinein, den er nicht durchhält. Nach der Trennung vom Mädchen rückt er ordnungsgemäss ein und erfährt zudem, dass ihre Gefühle doch etwas realistischer waren als die seinen. Beides empfindet er als ein Versagen, ein persönliches Verschulden, eine schwere Demütigung. Der Militärdienst in Mariastein, der ihn bei einer Aktion in Basel und einem kurzen Zürcher Urlaub 1918 zum Zeugen des Generalstreiks macht, und die kurze anschliessende Geschäftsreise nach Amsterdam, die die "Frühen Jahre" beschliesst, erscheinen als Flucht aus moralischen Wirren und Niederlagen. Bei allem erlittenen Ungemach sind aber doch zuletzt im Unterbewussten des jungen Mannes die bindenden Kräfte der Heimat, der Vaterstadt, die der Boden seiner jungen Leiden ist, gewachsen. Den Entschluss, von Amsterdam aus nach Uebersee zu fahren - endgültig - führt er nicht aus. Zwiespältig kehrt er im Frühjahr 1919 in die Schweiz, in seinen ungeliebten kaufmännischen Beruf zurück.

Salz des Meeres, Salz der Tränen

Zum Schreiben des autobiographischen Buches "Salz des Meeres, Salz der Tränen", welches "Die frühen Jahre" weiterführt, wird der sechs- undsechzigjährige Dichter, wie das Schlusskapitel eigens därtut, 1962 durch eine späte Reise nach der kriegsversehrten Stadt Le Havre angeregt. Hinter der fast ganz neu erbauten Stadt sucht er das Le Havre seiner Jugend, die Stadt aus dem Jahr 1919, in ihren Umrissen wieder zu erkennen. "Solange ich es noch konnte, solange die Kraft der Darstellung, der Gestaltung mir noch beschieden war, fiel es mir zu, mich in die Reihe jener zu stellen, auf deren Auge das Bild einer Wirklichkeit gefallen war, die es nicht mehr gab, nicht mehr anders gab als im Widerschein eines begrenzten Menschenlebens: in der Erinnerung" (S. 24).

Ailerdings versucht "Salz des Meeres, Salz der Tränen" nicht ein umfassendes Bild von Le Havre zu geben, wie etwa "Alles in Allem" von Zürich. Das Bild Le Havres von 1919 und dahinter Frankreichs von 1919 fällt nur in den Bericht, soweit es mit der Entwicklung und dem Bildungserlebnis des jungen Handelsvolontärs Guggenheim, der im Kaffeeimportgeschäft Rauber, einer von Schweizern betriebenen Firma, arbeitet, in Beziehung steht. "Nicht alle Zeit, die ich in dieser Stadt verbrachte, war verloren", kommentiert der alte Besucher, und damit ist die andere, innere Seite des Themas berührt, nämlich die entwicklungsgeschichtliche. Wie sich in einer Reihe von Eindrücken und Erlebnissen einige Aspekte Le Havres und Frankreichs insgesamt spiegeln im zerrissenen Inneren eines Angestellten, der in allem Neuen immer auch sich selber sucht, ist das Thema des Buches, das seine innere Mitte vom Psychologischen her empfängt. Ihre anregende Fülle gewinnen allerdings die erzählten Episoden ganz wie in den "Frühen Jahren" erst durch den Kommentar des alten Erzählers, der da und dort auf seine spätere Entwicklung vorausweist und auch das Bild von Frankreich und seiner Kultur aus später erworbenen Kenntnissen rundet. ⁹²

Nun ist es vor allem der Meerwind mit seinem Geruch von Salz und Tang, der im alten Besucher Guggenheim die Jugend wachruft, und dementsprechend sind es auch die wiederholten Spaziergänge des einsamen

jungen Mannes am Meer, welche den Gehaltskern des Le Havre-Buches (und seinen Aufbau) bestimmen. Der Strandweg vom Hafen hinaus nach Saint-Adresse bezeichnet die Linie, auf der sich das äussere Bild der Stadt am Meer und die innere Welt: die einsame Seele des Jünglings, der die Botschaft des Windes zu enträtseln sucht, begegnen. In den Herbststürmen enthüllt sich ihm das Geheimnis der Stadt, bekennt er in seinem damals geführten Tagebuch, und in diesen Stürmen, den inneren nämlich, steht er ja selbst. Der Titel des Buches: "Salz des Meeres, Salz der Tränen" hält in poetischer Formulierung diese Beziehung fest.

Das Erlebnis der neuen französischen Umgebung verbindet sich im jungen Guggenheim nun aber sogleich mit dem Bildungserlebnis. In "Océano nox" von Victor Hugo, in Rimbauds Lyrik, die ihm wie ein neuer Quell aufgeht, findet er eine Stimme für beides, für die Landschaft des Meeres und für seine eigene innere Stimmung. Die "hydre intime" aus Rimbauds Comédie de la soif⁹³ (S. 138) fühlt er in sich selber nagen, und in den Zeilen: "Par délicatesse / J'ai perdu ma vie"⁹⁴ (S. 138) klingt ihm, dem Vereinsamten, der seit Esthers Verlust nicht mehr lieben kann, das Motiv der verlorenen Zeit, des leer dahinfließenden Lebens auf.

Die Erfahrung dieser Bildungsmächte, - auch der realistische Roman (Flaubert, Maupassant, Zola) und die impressionistische Malerei gehören dazu - wird von einem einfachen Handlungsverlauf des Berichts getragen. So seitdem wie in den meisten späteren Romanen geht hier, in der Biographie, das äussere Geschehen über den Rahmen des Alltäglichen hinaus: Auf der Reise nach Frankreich empfängt er erste Eindrücke von Paris. In Le Havre wird der neue Volontär im Zimmer, wo die Muster verfertigt werden, in den Kaffeehandel eingeführt, lernt in den Mitarbeitern, im Restaurant, auf dem Weg zur Arbeit oder auf langen Spaziergängen Landsleute und junge Franzosen und Französischen kennen. Zu Neujahr 1920 führt ihn eine Reise mit einem Zürcher Freund nach Paris, in eine Aufführung von Cyrano de Bergerac. Eine zweite Heise, im Frühjahr unternommen, geht drei Tage nach Zürich, wo die Eltern, denen er sonst nur belläufige Grüsse schickt, goldene Hochzeit feiern. Mit der Ausfahrt nach England schliesst das Buch, nach Ablauf des ersten Jahres in Frankreich. (Sein Aufenthalt daselbst aber dauert, von weiteren Reisen unterbrochen, noch vier Jahre.)

Durch alle transitorischen Begegnungen hindurch, die den äusseren Handlungsverlauf des Buches bestimmen, bleiben doch Natur- und Bildungserlebnis in diesem Jahr für Guggenheim wichtiger als die menschlichen Kontakte. Sein Inneres ist, wie aus den Tagebuchnotizen hervorgeht, durch Zwiespältigkeit, Unschlüssigkeit gekennzeichnet, wie in den "Frühen Jahren". Durch Enttäuschungen im Beruf und in der Liebe verletzt, ist er nicht mehr fähig, tiefere menschliche Bindungen anzubahnen oder gar starke Entschlüsse gegen die ungeliebte kaufmännische Laufbahn zu fassen. Er verharrt - immer wieder bezeugt es die Selbstanalyse - im Provisorium, im Zustand der Flucht. Diesem Provisorium in seinem Inneren entsprechen die Einrichtungen und Lebensverhältnisse eines kriegsgeschädigten, aber noch einmal davongekommenen Frankreich. In der Firma Rauber sind ausser ihm und den Leitern auch manche Kriegsinvaliden und Nichtstuer beschäftigt. Der Arbeitseifer ist mässig, und die Disziplin hat immer "einen Zigarettenstummel im Mundwinkel". In der Gegend von Le Havre wie auch im Hinterland tummeln sich die Reste fremder Hilfsarmeen, die verarmten, resignierten alten Leute, die trauernden Kriegerwitwen in ihren schwarzen Schleiern und die übermütigen Horden junger Leute, die in endloser "noce" den Sieg und ihre heile Haut feiern. Die Züge dieses Bildes finden im Inneren, im Vorläufigen, in der Problemflucht Guggenheims ihre Entsprechung. Sie tragen auch in die Komposition des Buches jene schöne Abstimmung von Aeusserem auf Inneres, welche vor einer zufälligen, unzusammenhängenden Assoziation von Episoden und Eindrücken bewahrt.

Dem Gefühl, ein provisorisches, zweitrangiges Dasein zu erleben, ist es gemäss, dass Guggenheim sich zwar einem Kreis junger Leute zur Unterhaltung anschliesst, jedoch keine Beziehung vertiefen kann. Im Gespräch teilt er seine Einsamkeit mit ebenso einsamen Gefährtinnen. Das führt denn nicht zur erlebten Herzensgeschichte, sondern zu Geschichten, die man sich erzählt. Eine davon, die Geschichte der siebzehnjährigen Modistin Maryse, die in Paris nach der Beerdigung ihrer Mutter von deren befreitem Liebhaber verführt wird, beeindruckt Guggenheim derart, dass sie den Stoff zu seinem viel später geschriebenen ersten Roman "Entfesselung" abgibt. Eine andere Gestalt in Le Havre, die junge Kriegerwitwe Marie Aubure, erzählt ihm am Strand, wie sie ihren Mann während

des Krieges mit einem englischen Offizier betrogen und wenig später auf immer verloren hat. Die Episode ist nicht als Motiv, doch als psychologische Erkenntnis vom Wesen der Frau in Guggenheims Werk eingegangen.⁹⁵

Eine humorvolle, verständnisinnige Freundschaft, doch keine Leidenschaft verbindet den jungen Mann mit der Angestellten Lucille, einem Mädchen, das er wiederholt auf dem Weg ins Geschäft trifft. Selbst einsam, von ihrem Verlobten verlassen, durchschaut sie Kurts innere Verlassenheit, die zwar im Grund echt, doch auch noch durch Pose etwas überhöht ist. "Je suis le ténébreux - le veuf - l'inconsolé", zitiert sie lächelnd bei seinem Erscheinen - Worte aus einem Gedicht von Gérard de Nerval⁹⁶ (S. 186). Aber sie hilft dem Einsamen auf der Suche nach Selbstverständnis. Gemäss der damaligen Mode hat er sich Handschuhe, Stock und Stetsonhut gekauft und als unnahbarer, scheinbar welterfahrener Dandy eingekleidet, doch hinter dieser Maske verbirgt sich innere Unsicherheit. Später wirft er den Stock fort und versenkt sogar ein neu erstandenes Motorrad ins Meer. "Sie wollen auf eigenen Füßen stehen", kommentiert Lucille scharfsinnig diese Akte der Befreiung. Das Weggeworfene wird durch innerlich Zugehöriges ergänzt, das diese Verselbständigung noch verdeutlicht: in Paris kauft er sich eine Pistoie und ein ledergebundenes Tagebuch, und in diesen Attributen stellen sich sowohl ererbte Haltung wie geahnte eigene Berufung dar. Gleich er mit der Schusswaffe dem Bild seines Vaters, der Wilhelm Tell zum Vorbild hatte,⁹⁷ so weist das Tagebuch auf den eigenen Weg des Schriftstellers hin; eine Bestätigung, wie Kinder - dies stellen wir fest - naturnotwendig die Eltern verraten im Doppelsinn des Wortes.

Dieser modisch verpuppte, von symbolisch sprechenden Attributen umgebene Guggenheim und der von innen her seinen Weg suchende Dichter in ihm finden in Le Havre noch nicht zusammen, man möchte sagen: die echte Persönlichkeit sprengt noch nicht die falsche, schützende Schale. Während sich an der Oberfläche der glatte und unnahbare Weltmann herausbildet, tritt in der Tiefe das Natur- und Bildungserlebnis an die Stelle echter und tiefer menschlicher Kontakte. Herz und Geist finden die Begegnung mit der französischen Sachwelt im unerschöpflichen Larousse, mit französischer Empfindungsart in der Lyrik, in der impressionistischen

Malerei, im psychologischen Roman. Diese Einflüsse sind es, die zusammen mit der nächtlichen Strandromantik den jungen Sucher von innen her formen und den Kommentar des alten Schriftstellers rechtfertigen: nicht alle Zeit, die er in Le Havre verbracht, sei verloren gewesen. - Von allen französischen Schriftstellern, die durch ihr Werk seine Selbstverwirklichung in Frankreich fördern, ist es offenbar Marcel Proust, der durch das Vorbild seines Lebens, das Verhältnis von Leben und Werk das schriftstellerische Bewusstsein des Zürchers am meisten formt. An Prousts Beispiel geht ihm die Erkenntnis auf, dass das eigene Leben, jeder Augenblick eigenen Daseins Stoff der Dichtung sein kann. In Frankreich bringt er zwar ausser den ununterbrochenen Tagebuchnotizen (die ja auch in die Richtung eines autobiographischen Werkes weisen), einigen lyrischen Ergüssen und einem bedeutungslosen, auf Französisch versuchten Lustspiel in Versen nichts hervor; doch eine leise Hoffnung bekommt durch die Begegnung mit Prousts Werk einen Schimmer von Gewissheit.

Von einer Wende⁹⁸ und einem sicheren Einbiegen auf den Pfad des Künstlers ist indessen die Rede noch nicht - dieser Umschwung stellt sich erst mit dem Verzicht auf den bürgerlichen Beruf ein, der in Band "Sandkorn für Sandkorn" beschrieben wird. Die innere Spaltung des jungen Mannes dauert in "Salz des Meeres, Salz der Tränen" an, und gar manches, was er an Stimmung und Verstimmung in der Tiefe erlebt, ist gefärbt von einem weltschmerzlichen Nachklang der Erlebnisse mit Esther. Unter der Maske des Weltmanns, aber auch unter dem Erlebnis französischer Kunst bleiben in einer tiefsten Schicht diese unvergessenen Stunden wirksam. Sein Studium der Bibel unmittelbar nach dem Gespräch mit einer Dirne, seine Aufenthalte im Museum, die ihn an gemeinsame Museumsbesuche mit Esther in Zürich erinnern, seine Empfindungen vor den wasserspeienden Fratzen am Turm von Notre Dame: kurz, alle Erlebnisse, welche Dauerndes im Täglichen spiegeln und jene läuternde Wirkung in ihm fördern, die das Zusammensein mit der Verehrten einst brachte, deuten auf diese unvergessenen Liebeswochen hin. Singemäss gilt denn auch des jungen Mannes Besuch in Zürich nicht vorab seinen Eltern und ihrem Fest, sondern dem Wiederfinden alter, von liebender Zweisamkeit geweihter Stätten. Wie ein Gespenst, ein ruheloser Geist irrt er in Zürichs Altstadt herum, verweilt am Lindenhof und liest am Rathaus das Endgültige:

Esthers Vermählung mit ihrem Verlobten.

Fasst man die Betrachtung von "Salz des Meeres, Salz der Tränen" zusammen, so zeigt sie einen jungen Guggenheim, der im Bann unvergessener Liebe ein geschwächtes Nachkriegs-Frankreich erlebt, und zwar nach aussen in der Pose des unechten Weltmanns, nach innen in der Begegnung mit französischem Wesen, wie es sich aufschliesst in klassischen Werken der Literatur und Malerei. Neben den französischen Einflüssen wirken noch früher empfangene Impulse in ihm, die seit dem Umgang mit Esther und Häberlin aus religiöser Tiefe heraus zu einer Entscheidung an der Wurzel des Daseins hindrängen.

Sandkorn für Sandkorn

Während sich Guggenheim in den "Frühen Jahren" zu Familie und Heimat in Beziehung setzt, im Buch über Le Havre zu den bildenden Mächten Frankreichs, steht er in "Sandkorn für Sandkorn" im Bannkreis des französischen Insektenforschers Jean Henri Fabre (1823-1915). Der grosse Franzose tritt ihm allerdings nicht persönlich entgegen, sondern in einem wissenschaftlichen Werk von literarischem Rang, den zehnbändigen "Souvenirs entomologiques", die von 1878 bis 1907 erschienen sind.⁹⁹

Die Auseinandersetzung mit Leben und Werk dieses Homers der Insekten schliesst in "Sandkorn für Sandkorn" eigentlich drei verschiedene Themen ein, die aufeinander bezogen bleiben, ineinander sich spiegeln. Das erste ist Guggenheims Uebergang vom Kaufmann zum Schriftsteller und sein Bemühen, sich in diesem Beruf seiner Natur gemäss einzurichten,

man müsste sagen: die Tätigkeit des Schreibens mit einer bestimmten menschlichen Haltung in Einklang zu bringen. Das zweite ist die Werkgeschichte des "Opus drei" genannten Romans "Riedland", der unter dem Einfluss der Fabre-Lektüre keimt und wächst und bei dessen Niederschrift Guggenheim eben die tiefen Einblicke in die Existenzform des Schriftstellers zuteil werden. Das dritte und wichtigste bleibt Leben und Werk von Jean-Henri Fabre. Die Entwicklungslinien dieser drei Themen vereinigen sich immer da, wo Guggenheim von stillem Glück erfüllt wird bei der Tätigkeit des Schreibens. Da fühlt er sich dem forschenden Fabre verwandt. Da ist das schwere Zu-Sich-Selber-Kommen, das schon die zwei anderen biographischen Bücher im Thema bestimmt, nun ganz ins Ziel geführt.

Solche Augenblicke des Selbstvergessens sind für Guggenheim ein seltenes Geschenk. Indem sie sich aber, über der Riedlandarbeit, hin und wieder einstellen, bildet sich eine Kette lichter Augenblicke, die die drei erwähnten Themen im einen umfassenden Thema der Begegnung aufhebt, einem Befinden und Sichfinden, das immer zugleich Begegnung mit Fabre und Selbstbegegnung ist. So heisst denn der Untertitel des Buches: "Die Begegnung mit Jean-Henri Fabre". So drückt sich auch in seinem Aufbau Begegnung aus, der von der Mitte des Buches an in rhythmischem Wechsel Aspekte aus Fabres Leben und Werk vorführt und dazwischen, mehr und mehr zurücktretend, Guggenheims fortschreitende Arbeit am Roman "Riedland". Die Breite der zwei Lebensausschnitte ist freilich sehr verschieden. Während Guggenheims Arbeit an "Opus drei" über zwei Jahre (1935-1937) dahinläuft, führt Fabres Dasein durch Höhen und Tiefen eines fast neunzig Jahre währenden Lebens. Kann der Bericht bei so verschiedenen Dimensionen des Spektrums bloss die bedeutenden Stellen aus Fabres Leben und Werk breiter behandeln, so ergibt sich doch aus dieser Form eine zweifache Wirkung. Einmal wird Guggenheims erster Versuch, in Armut und Freiheit zu leben, in einer grösseren Lebenskurve reflektiert, wo solcher Kampf nicht zufällig erscheint, sondern als inneres Gesetz eines Schicksals. Ausserdem wirkt sein eigenes Arbeiten in dieser Gegenüberstellung verlangsamte, - es fordert in der Einlässlichkeit seiner beschreibenden Darstellung jene Geduld und Hingabe des Lesers, die ihn selbst und auch Fabre beim Werk beseelt. Sandkorn um Sandkorn entsteht das gütige Werk, und eben so will "Riedland", wollen die "Souvenirs" und

Guggenheims autobiographisches Buch auch gelesen sein.

Jede fruchtbare Begegnung eines Schriftstellers mit einer vorbildlichen Gestalt setzt, auch wenn diese nur noch literarisch, in ihrem Werk in Erscheinung tritt, eine gewisse Gleichartigkeit des Wesens und oft auch Gleichläufigkeit des Schicksals voraus. Das Verschiedene, Gegenläufige, das zur Begegnung ebenfalls beiträgt, wird dem Jungen, Reifenden, der im Abgeschlossenen etwas wie sein besseres Selbst erkennt, weniger bewusst. Auch der alte Biograph Guggenheim, der sich in seiner Darstellung in junge Jahre zurückversetzt, geht etwas weniger auf Unterschiedliches, Antipodisches ein. Die Parallelen in Lebenssituation und Möglichkeiten der Lebensverwirklichung treten im Vergleich der beiden Männer stärker hervor. Die wichtigste Uebereinstimmung in beider Lebensweg ist ja zunächst, dass beide Opfer eines lange dauernden Kampfes um das tägliche Brot sind, der Guggenheim an der Entfaltung seines Künstlertums, Fabre an derjenigen seines Forschergenies hindert. Beide sparen sich einen freien innersten Raum aus, in den sie noch, von äussern Fessein befreit, hineinwachsen können. Dem Zürcher fehlt es allzu lang, wie er bekennt, an Mut und Kraft, auf seine künstlerische Berufung zu vertrauen. Von Aufenthalten in Frankreich und England nach Zürich zurückgekehrt, arbeitet er, bedrückt wie früher als Jüngling, im väterlichen Geschäft. Er hat immer noch das Gefühl, im Provisorischen, Vorläufigen zu leben. Selbst als sein Vater 1925 überraschend bei einem Autounfall stirbt, kann sich der Sohn nicht vom nun ererbten Besitz, von einem hohen Lebensstandard trennen. Erst der allmähliche Niedergang der Kolonialwarenagentur zwingt ihn in den Krisenjahren zur Liquidation. Mittellos bezieht er nun eine kleine Dachwohnung an der Plattenstrasse und schlägt sich mit einem Darlehen, mit Uebersetzungen und Entwürfen von Filmtexten durch. Nur ein Werk kann ihn allerdings in seinem neuen, damals in der Schweiz recht ungewöhnlichen Stand des freien Schriftstellers legitimieren. Das erste Werk aber - "Entfesselung" - verlangt des Anfängers jahrelangen Einsatz. Er bewacht das entstehende Manuskript denn auch sorgsam genug - er trägt es durch Jahre hindurch überall mit sich, bis es 1935 bei seinen Freunden Adolf Guggenbühl und Fortunat Huber im Schweizer-Spiegel-Verlag Zürich erscheinen kann. Nach Verlauf eines Jahres folgt 1936 schon sein zweiter Roman, "Sieben Tage", im selben Verlag.

Man sollte meinen, Guggenheim hätte sich nun in diesen neuen Verhältnissen als Anerkannter, Angekommener gefühlt, zumal die zwei ersten Bücher, wie er gesteht, eine recht gute Aufnahme fanden und auch seine Einkünfte ein klein wenig verbesserten. Aber das innere Zerwürfnis, der Zwiespalt, der seit der Kindheit in ihm angelegt ist, verlagert sich vorerst bloss auf eine andere Ebene. Sein Dasein ermangelt des Friedens und der inneren Ordnung, solange es ihm nicht gelingt, Mensch und Schriftsteller in Einklang zu bringen, in der unbegrenzten Freiheit jene Arbeitsdisziplin zu erreichen, die unter manchem Verzicht hinführt zum eigentlichen Dienst am Wort. Die sinnvolle Gestaltung der Freiheit fordert von ihm die härteste Lehre. Sie führt bis in die Entbehnung hinein, bis zum Versatz der Schreibmaschine und zu den täglichen billigen Hafersuppen in den alkoholfreien Gaststätten, in Gesellschaft der Arbeitslosen und Armen; denn die eigene Armut gilt es auf sich zu nehmen, so erkennt er, damit ihm reiner die Stunden der innersten Sammlung zuwachsen, die ein schöpferisches Werk verhelst.

In solcher Sammlung gelingt es Guggenheim nun auch erst, der Natur als rein Betrachtender gegenüberzutreten, jener idyllischen Gegend also im Tuggenerried, wo sein "Opus drei" sich abspielt. In einem vorangegangenen Aufenthalt beim Ehepaar Welti in Genf (Frühjahr 1935) hat er unter Anleitung der Frau Eva, der Naturforscherin, die Natur mit neuen Augen sehen lernen, "naiv und exakt". Hier auch wird ihm der erste Band von Fabres "Souvenirs entomologiques" in die Hand gespielt, der ihn zu seinem "Riedland" beflügelt, und hier sind die Tagebuchnotizen entstanden des Inhalts, dass er in der Heiterkeit schreiben, alles Vergangene vergessen wolle.

Was ist es aber, was den Zürcher an die Lektüre des Insektenforschers fesselt? Fabre in seinem Landhaus bei Sérignan, dem "Harmas" unter den Winden der Provence, erscheint dem Leser mitten im Volk der Insekten als ein Weiser in einer Oase des Glücks. Länger als er, Guggenheim, hat sich der Franzose diesen stillen Raum ersinnen müssen im harten Kampf um seine und seiner Familie Existenz. Was aus diesem Leben in Guggenheims Biographie eingeht, ist die Mühsal des Weges bis zum "Harmas" und dann das verdiente, fast dreissigjährige Glück des alten, abgeklärten Mannes - beides zurückstrahlend aus den "Souvenirs", wo

sich Lebensepisoden und Beobachtungen an Insekten in einem durchaus persönlichen, phantasievollen Stil aufs engste durchdringen. Während Guggenheim sich selbst in den ersten Existenznöten darstellt, führt er gleichzeitig einen Fabre vor, der wieder und wieder auf einen Nullpunkt der Existenz zurückgeworfen wird, weil er innerlich allein seinem "grain de sable", seinem Forscherwerk lebt. Ein armer Wirtssohn aus dem Massif central, kommt er als Jüngling nach Nîmes und verdient als Erdarbeiter sein Leben. Eine wohlbestandene Prüfung am Lehrerseminar in Avignon sichert ihm einen Freiplatz. Dann folgen die jämmerlich bezahlten Schulmeisterjahre, die ihn, der zunächst Mathematik unterrichtet, weil sie keine teuren Hilfsmittel zur Darstellung verlangt, zu häufigem Stellenwechsel zwingen. Am Kollegium von Ajaccio, wo er an freien Nachmittagen Naturstudien betreibt, vermag er seine grosse Familie nicht durchzubringen. Er kehrt nach Avignon zurück, als Hilfslehrer für Physik am Lyceum. Widrige Umstände zwingen indes den Siebenundvierzigjährigen, auch diese Stelle aufzugeben und als freier Schriftsteller, zunächst Verfasser von Naturkundebüchern für die Jugend, nach Orange zu ziehen. Ein bescheidener Wohlstand erlaubt ihm zehn Jahre später, mit fast sechzig erst, den "Harmas" zu erwerben, das umfriedete Stück Land, auf dem er ganz sich selber sein kann. Der erste Band seiner Souvenirs ist schon 1878 erschienen, und nun folgen sich, in der Einsamkeit geschrieben, in der Sprache eines Forschers, der auch ein Dichter ist, die weiteren Bände, der letzte 1907. Wie seine ersten wissenschaftlichen Publikationen zur Zeit seines Lehramts in Avignon finden diese Bücher spät, aber doch noch zu seinen Lebzeiten ein Echo. Nicht das Volk, dem sie eigentlich bestimmt sind, entdeckt ihren Rang, sondern grosse Geister entdecken ihn wie Bergson, Henri Poincaré, Edmond Rostand, Maeterlinck. So wird dem weit über Achtzigjährigen endlich der Ruhm zuteil, der ihm gebührt. Die Schwedische Akademie der Wissenschaften ehrt ihn 1910 mit der Linné-Medaille, Staatspräsident Raymond Poincaré besucht ihn 1913 auf der gleichen Reise wie den Dichter Frédéric Mistral.

Diese kurzen Ausblicke, die sich auf die Angaben in "Sandkorn für Sandkorn" stützen, vermögen kaum den Gehalt dieses bescheidenen und heroischen Lebens zu erfassen, wohl aber Guggenheims Biographie, die bald in raffendem Bericht den Lebenslauf voranführt, bald in einzelnen

Episoden wie einer Heuschreckenjagd oder der Beobachtung der Sandwespe übersetzte Ausschnitte aus den "Souvenirs" sprechen lässt. Immer wieder wird deutlich, wie Mühsal und Glück des grossen Franzosen auf den Zürcher, da er mit wechselnder Stetigkeit sein "Riedland" schreibt, wirken wie ein heiteres Versprechen. Der innere Zusammenhang, die Affinität zwischen Guggenheims damaligen Lebensverhältnissen, Fabres Lebensbahn und den Inhalten von "Riedland" ist das Motiv der Armut. Guggenheim gesteht, der Brunnenspruch im Zentrum von "Riedland": "Ich habe das Leben geliebt, wie man es lieben soll: in der Armut",¹⁰⁰ treffe auf einige Gestalten des Romans, auf Fabre und auch auf ihn selbst zu. Und an anderer Stelle meint er, ohne das Erlebnis der Armut hätte er das Buch nicht schreiben können. Was ihn an dem französischen Forscher am meisten beeindruckt, ist dessen völliges Aufgehen in seinem Werk, ein bedingungsloser Idealismus, der letztlich in ethisch-religiöser Haltung wurzelt. Seine Begeisterung über den Instinkt der Insekten ist Anbetung des Schöpfers, dessen universale Intelligenz sich in der Natur manifestiert als prästabilierte Harmonie. Den Darwin'schen Transformismus lehnt er ab, weil dieser das Verhalten der Insekten als Ergebnis einer Entwicklung sieht, statt als gottgewollte, unerschütterliche Vernunft. Dem Dichter Jean Richepin antwortet er auf die Frage, ob er an Gott glaube: "Ich glaube nicht an ihn, ich sehe ihn" (S. 171). Aus dieser Ehrfurcht heraus ist alles an Fabre zu begreifen - seine unendliche Geduld, welche stundenlang bloss mit der Lupe die Tiere beobachtet und langsam, Sandkorn für Sandkorn, das wissenschaftliche Werk darauf erbaut; sein Horror vor grossen wissenschaftlichen Laboratorien und vor allem verstümmelnden Sezieren der Tiere; die gelassene Heiterkeit seines Stils in den Souvenirs, die fragmentarische Lebensgeschichte und streng sachliche Forschung in einem ist und bei aller Genauigkeit dem einfachsten vernunftbegabten Menschen zugänglich bleibt.

Aus Fabres Souvenirs strahlt Guggenheim also entgegen, was er für sich selber anstrebt, nämlich die Vereinigung von Leben und Werk in der gleichen, streng verpflichtenden Haltung des Schriftstellers: "Für mich selbst", schreibt er, "bedeutete die Tätigkeit eines Schriftstellers nie einen Beruf, sondern eine Lebenshaltung, einen Lebensstil, eine Verpflichtung. Ich konnte mich nicht von der Vorstellung einer feierlichen Aura, die

ihn umgab, befreien, stets war ich der Ueberzeugung, es herrsche im Dasein eines Schriftstellers ein gewisser Kodex; ihm seien Dinge, die in anderen Berufen und Tätigkeiten noch geduldet werden, verboten und andere hinwieder geboten, besonders jene, die die Freiheit, die Wahrheit, die Gerechtigkeit und die Toleranz forderten" (S. 27). In diesem Sinn steht das zentrale Thema, die Entwicklung des sittlichen Menschen, das schon im ersten autobiographischen Band angeschlagen wird, auch in "Sandkorn für Sandkorn" in der Mitte der Betrachtung.

Nun übt freilich - das stellen wir als Kommentierende fest - Fabres Erscheinung auch deshalb ihren Zauber auf den jungen Schweizer aus, weil sie auch gegenläufige, gewissermassen komplementäre Züge zu seinem Wesen hergibt. Da ist zunächst die Verschiedenheit der Szenerie - während er am dritten Roman arbeitend, in Zürich und im Riedland von Tuggen herumstreift, wendet Fabre der Mistral gleichsam die Seiten des entstehenden Werks in der Hand, und der Provence blauer Himmel leuchtet über seinem Buch. Guggenheim spürt den Unterschied und fühlt sich bei der Lektüre in jene Landstriche versetzt. Aber sein ganzes Verhältnis zur Natur ist eben überhaupt ein anderes als das des Franzosen, der selbst offenbar fast wie eines seiner Insekten, wie ein Stück Natur in der Natur anmüht. Guggenheim bekennt von sich selbst, er sei kein unbewusster Naturmensch, sondern einer, der sich "mit allen Fasern und Phasen der Bewusstheit" nach der Natur sehne (S. 37). Darin drückt sich ein vorwiegend sentimentalisiertes Verhältnis zur Natur aus, das, auch wenn er die Natur "naiv und exakt" beobachten lernt, ein tiefer Wesenszug von ihm ist. Man geht nicht fehl, wenn man in den beiden nach Alter und Raum getrennten Männern Züge eines entgegengesetzten, hier mehr naiven, dort mehr sentimentalischen Natur- und Welterlebens erkennt. Dies wird auch daran deutlich, dass Guggenheim die Stimmung, in der er bei seinen Hefersuppen am Roman schreibt, eine richtige "Trüb-Seligkeit" nennt (S. 109), und diese Vermischung von dunkler und heller Stimmung atmet ja auch sein "Riedland". Das Werk Fabres aber ist frei von solch dunklem Grunde, und dieser Unterschied ist zum Teil auch aus dem verschiedenen Lebenslauf der beiden Männer zu deuten:

Fabre, dem Sohn mittelloser Eltern, war die Armut in die Wiege gelegt. Sein Leben ist ein fortgesetzter Kampf um das Brot und zugleich um

sein Werk. Sein Werk aber braucht ihn nicht moralisch zu rechtfertigen, - es ist keine Kompensation für ein Ungenügen in seinem Lehrberuf. Er-littene Schmerzen zittern wohl durch die Souvenirs hindurch, zum Beispiel wo er vom Verlust eines Sohnes spricht, aber kein Gefühl eigenen Versagens. Guggenheim dagegen, als Sohn wohlhabender Eltern, erlebt sein Versagen im Handel, im Bereich der bürgerlichen Berufe, und sein literarisches Werk muss dem mit fast vierzig Jahren in die Armut Sinkenden zur Selbstbestätigung dienen. Seine Armut, sein Werkeifer tragen, psychologisch gesehen, Züge von Reinigung und Busse - es gilt ihm, das lang verfehlt Leben endlich mit Sinn zu erfüllen. Immer wieder muss er gegen die Lockungen eines oberflächlichen, in Zerstreuung verbrachten Lebens ankämpfen, um in den Besitz der stillen, schöpferischen Stunden zu gelangen.

Der Gedanke, dass eherner Fleiss, der im Stillen das Werk Sandkorn für Sandkorn baut, menschliche Schuld, ja einen Teil von der "grossen Schuld der Zeiten" tilgt, kommt auch in den letzten Strophen von Schillers Gedicht "Die Ideale" zum Ausdruck - , in jenen Zeilen, denen Guggenheim den Titel seines biographischen Buches entnimmt und die er darin zitiert:

"Wer steht mir tröstend noch zur Seite
 Und folgt mir bis zum finstern Haus?

 Beschäftigung, die nie zerstört,
 Die zu dem Bau der Ewigkeiten
 Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht
 Und von der grossen Schuld der Zeiten
 Minuten, Tage, Jahre streicht. "

Guggenheim will diese Zeilen in erster Linie zu Fabres Leben und Werk in Beziehung gesetzt wissen. Sie klingen ihm, "als wären sie für Jean Henri Fabre geschrieben, nein, als wären sie von ihm geschrieben" (S. 212). Sie passen aber, des Schuldgedankens wegen, noch besser zu seinem eigenen Leben und Werk.

D. BEZIEHUNGEN ZWISCHEN LEBEN UND WERK

I.

Von Guggenheims autobiographischen Büchern stellt nur "Sandkorn für Sandkorn" das Werden des Dichters in den Vordergrund, da es sich in der Lebensphase von 1925 bis 1937 mit dem Werden des ganzen Menschen, dem Grundthema seines autobiographischen Gesamtwerks deckt. In den "Frühen Jahren" und in "Salz des Meeres, Salz der Tränen" ist beiläufig von ersten dichterischen Versuchen die Rede, ohne dass die Relation zwischen solchen literarisch unbedeutenden, doch psychologisch interessanten Produkten und der Gefühls- und Problemlage des Kindes und des Jugendlichen systematisch aufgezeigt wird. Eine solche Beziehung ist aber, schon vor dem Entstehen des ersten veröffentlichten Romans, implicite gegeben durch die in die Biographie eingegangenen Tagebuchnotizen und Selbstanalysen einerseits und die ersten erwähnten, zum Teil genau charakterisierten, doch unveröffentlicht gebliebenen Zeugnisse des frühesten literarischen Ausdruckswillens andererseits. Uns bleibt die Aufgabe, das Verhältnis zwischen beiden Gegebenheiten, das Guggenheim nur gelegentlich andeutet, *expressis verbis* zu bestimmen. Mag ein solches Unterfangen ein Versuch bleiben, ein Bemühen, nahe an den Quellpunkt des Schöpferischen heranzukommen, so drängt es sich doch umso mehr auf, als die Keimperiode des Werks, die Zeit heimlicher literarischer Tätigkeit, Guggenheims ganze erste Lebenshälfte beschlägt. Ein bestimmtes, psychologisch begründbares Verhältnis des Kindes und Jugendlichen zur Umwelt als Stoff, als Rohstoff der Dichtung, bildet sich schon in dieser ersten Lebenshälfte heraus, und dieses gilt es zunächst zu erfassen. Sodann kann die Uebereinstimmung von Grundzügen im Leben des Dichters einerseits, im Werk andererseits verfolgt werden. Einigen Aspekten des Judentums, die beides, Leben und Werk in tieferen Zonen mitprägen, gelten die Schlussabschnitte.

II.

Guggenheims Tagebuchnotizen aus der Jugend sind vor der Instanz des jungen Gewissens geschrieben, und sie werden in der Biographie vom reiferen Gewissen des alten Dichters nochmals geprüft, gleichsam vor eine

höhere Instanz gezogen. Wenn Schreiben "Gerichtstag über sich selbst halten"¹⁰¹ heisst mit Ibsen, dann ganz bestimmt in dieser Biographie. So muss denn notgedrungen diese Kindheit als eine Reihe von Niederlagen vor dem eigenen Gewissen erscheinen. Kleine, aus der Knabenzeit aufgegriffene Händelchen mit einem Taschenmesser, einer Radlampe dringen fast symbolwertig (als das Einschneidende, das Ausleuchtende) schon in die ersten Kapitel der "Frühen Jahre". Aufs engste mit diesen Niederlagen verflochten sind die Schuldgefühle des Kindes und vor allem des Jünglings Guggenheim. Wie bei einigen seiner späteren Romangestalten, vorab bei seinem Spiegelbild Aaron, wachsen sich diese bis zum physischen Unbehagen aus. Vom "Klumpen" im Hals wird mehrmals berichtet,¹⁰² einer Beklemmung offenbar, die Depression und oft auch Angst ausdrückt. In ihrem Bezug sind diese Schuldgefühle in der Biographie nicht eindeutig zu bestimmen. Sie beziehen sich einerseits auf den strengen und zielbewussten Vater, das Elternhaus überhaupt, doch entwickeln sich daraus mehr und mehr die Schuldgefühle gegenüber der geahnten eigenen Bestimmung.

Ersichtlich wird aber, wie die demütigenden Gefühle ihre Quelle haben in einer gutgemeinten, vielleicht allzu harten, damals (um 1900) allgemein üblichen Erziehung. An die ersten Prügel (mit einer Hundegerte) erinnert sich der Biograph und an die Reaktionen, die sie in ihm ausgelöst, verhaltenen Trotz, Demütigung, Mitleid. "Aber ich denke", bemerkt er, "dass damals doch etwas in meine Seele hineingeriet, das ich niemals wieder überwinden sollte".¹⁰³ Aus solcher Stelle darf geschlossen werden, dass eine gewisse seelische Entwurzelung des Kindes innerhalb der Familie, die der Dichter immer wieder andeutet, ihren Ursprung doch wohl lang vor dem väterlichen Verdikt gegen das geplante Arztstudium genommen hat. Sie wird begünstigt durch ein familiäres Klima, in dem Unrast und Rückschläge des Geschäftslebens mitschwingen, die auch die ehrgeizige, depressiv veranlagte Mutter stark bedrücken. So wird denn viel später noch Le Havre vom Sohn als Station auf der Flucht von zu Hause empfunden, und in der Folge des Zerwürfnisses mit den Eltern und des glücklich-unglücklichen Esther-Erlebnisses kommt es zur "invalidität eines ganzen Gefühlskomplexes".¹⁰⁴ Als Ausgesetzter, Wurzelloser muss er sich in Le Havre vergekomen sein wie das Geröll, welches die Meerflut an den Strand wirft und das er ihr (Salz des Meeres, Salz der Tränen, Kap. X) in

verzweifelten Steinwürfen wieder zurückgeben will. Nicht zufällig fließen dem alten Schriftsteller Bilder von mythischem Anklang in die Feder, wenn er von dieser Entwurzelung spricht: "Die tiefsten Wunden in der Seele eines Menschen werden geschlagen, wenn jene, zu denen er als Kind verehrend und gläubig aufgeblickt hat, wissend oder unwissend in der Unüberlegtheit, in der Unbeherrschtheit, in der Berausung oder vom bösen Geist befallen, das Bild, das Idealbild zerstören." "Vertrieben aus dem Paradies der frühesten Jugend, beginnen wir alsbald den Weg durch die Unterwelt und durch das Purgatorium der Menschwerdung."¹⁰⁵ Aus solchen Sätzen wird Guggenheims Sehnsucht verständlich, mit der Familie und mit sich selbst ins reine zu kommen, zur Heiterkeit des inneren Friedens hinzufinden. Sein Trost in der Einsamkeit bleibt in Frankreich schon und auch später das Alte Testament, und mit Vorzug das Buch des Predigers. "In meinen dunkelsten Zeiten des Dunkels und des einfältigen Vorwitzes, des Unglaubens, jenes seelenlosen Zustandes, den man heute Existentialismus nennt, habe ich nie aufgehört, vom Wunder dieses Buches ergriffen zu sein."¹⁰⁶

Ehe wir den religiösen Antrieben nachgehen, ist jedoch die Spaltung der Gefühle in Guggenheim zu verfolgen, die aus Schuldgefühl und Entwurzelung resultiert. Der Biograph spricht selbst von dieser Spaltung schon in den "Frühen Jahren". Sie bestimmt die Art, wie er der Welt gegenübersteht und - dies fügen wir bei - wie er sie in frühen literarischen Entwürfen zu gestalten versucht. Im Pubertätsalter, in den Auseinandersetzungen mit dem Vater um die Berufswahl wird dem Jugendlichen die Entzweiung der Gefühle bewusst, und das Tagebuch spiegelt sie. Der Eindruck, ein provisorisches, ungültiges Leben zu führen und auf das "wahre" Leben zu warten, bestimmt auch die Liebesgefühle des Reifenden gegenüber dem anderen Geschlecht. Die Liebe zerfällt ihm jahrelang in eine edle, hohe Minne sozusagen und eine sündhaft-sinnliche, nicht den ganzen Menschen erfüllende. Die Biographie schildert, wie er und seine Freunde im Schatten der Kriegsereignisse von 1915 die Rolle von "Lebemannern im Miniaturformat"¹⁰⁷ spielen, mit eingewanderten Tänzerinnen und Statistinnen; wie sich aber seine bessere Liebe, sein Opfermut gleichzeitig auf gebildete Bürgerstöchter richtet, denen er sentimentale Verse weihet. Diese edle Liebe gipfelt dann offenbar in der einzigen menschlich formenden Begeg-

nung mit Esther, die ethische Wurzeln und rein platonischen Charakter hat: statt sich bei der Hand zu fassen, erlauben sich die Liebenden bloss, von verschiedener Seite her den reinen Stamm eines Birkleins zu berühren. Einen "gelinden Wahnsinn" nennt Guggenheim in der Rückschau diese Beziehung.

Begriffe aus Freuds damals aufgekommener Psychoanalyse tragen offenbar zu seinem Selbstverständnis in der damaligen Situation bei und lassen ihm seine Gefühlsspaltung als ein Problem seiner ganzen Generation erscheinen. Dies wird deutlich aus einer Stelle im Buch über Le Havre,¹⁰⁸ wo er erklärt, seine Jugendgeneration in Zürich habe im allgemeinen die physische Liebe verdrängt und es geradezu als ein Geschenk des Himmels empfunden, wenn sich einmal in einer Begegnung irdische und himmlische Liebe vereinigen liessen.

Der Militärdienst, wo sich Guggenheim in der Kameradschaft aufgehoben fühlt, vermag auf die Dauer die Zwiespältigkeit in seinem Innern nicht zu beheben. Die Gefühlsentzweiung setzt sich auf einer anderen Ebene fort. Die Opferfreude gegenüber gleichaltrigen Dienstkameraden wächst sich zur pazifistisch betonten Menschheitsliebe aus. Damit wird das Verhältnis zum Vaterland (wie das zum Vater) in diesen Jugendjahren ambivalent. Die Schweiz ist zwar eingeschlossen in die allgemeine Menschenliebe, aber sie hat sich ihr unterzuordnen: die Menschheit soll sich erneuern aus dem Erleben der Jugend, gegen die Welt der Väter, gegen die tragende Schicht des Vaterlands.

Auch in Le Havre dauert die innere Entzweiung, die in der Familie begonnen hat, fort als ein Bereich des provisorischen Lebens einerseits und ein Bezirk des gültigen, erst zu verwirklichenden Lebens anderseits. Ahnungsweise wird das Schreiben als Lebenserfüllung empfunden, und diese bestimmungsgemässe Beschäftigung steht dann so oft - es ist bezeichnend - zum übrigen oberflächlichen Dahinleben in einem Verhältnis von Busse und Schuld. Den unverbindlichen Abenteuerchen folgen periodisch die Selbstbetrachtungen im Tagebuch. Es stehe zu vermuten, bemerkt der alte Autor mit leiser Ironie, sie seien die reinigenden Exerzitien eines Schuldigen gewesen. Dieser Drang, das Schreiben in einen gesonderten, geweihten Raum zu ziehen und vom übrigen Leben zu sondern, zeigt sich auch noch in den Tagebuchnotizen von "Sandkorn für Sandkorn" recht deut-

lich. "Das andere Leben nicht zu nahe heranlassen. Immer entschlossen das Leben eines Schriftstellers führen", notiert der fast Vierzigjährige unter den guten Vorsätzen, mit denen er an den Roman "Riedland" herantreten will. ¹⁰⁹

III.

Guggenheims Autobiographie gewährt nicht nur Einblick in die Tagebücher der Jugend, sondern ein Stück weit auch in die ersten unveröffentlicht gebliebenen literarischen Versuche. Unsere vorangegangene psychologische Bemühung rechtfertigt sich, wenn es uns gelingt, einen Zusammenhang zwischen individueller Problematik und ersten dichterischen Versuchen in dieser Frühphase herzustellen. Dies scheint umso erstrebenswerter, als dieses anonyme, gleichsam unterirdische Rinnsal der Produktion bei dem Zürcher aussergewöhnlich lange dahinsickert. In der Pubertät beginnend, führt es bis an die Schwelle der zweiten Lebenshälfte, als er mit fast 40 Jahren den Erstling "Entfesselung" veröffentlicht.

Ein erschöpfendes Inventar der frühen Produktion, die zum grossen Teil wieder verbrannt worden ist, kann allerdings nicht aufgenommen werden. Es wird genügen, charakteristische Linien in diesem heimlichen Schaffen zu erfassen, - Züge, die dann auch noch im späteren Werk erscheinen.

Mit ungefähr fünfzehn Jahren schreibt der junge Guggenheim das erste Tagebuch und beginnt daneben das "Journal des nuages", eine Folge von lyrischen Skizzen, die die geheimnisvolle Morgenstimmung über der Stadt bei aufgehender Sonne in Worte zu bannen versuchen. Diese stimmungsvollen Beschreibungen sind durch Jahrzehnte weitergeführt worden. Dazu gesellen sich schon im Jünglingsalter die sentimental Liebeselegie, die nach dem Zeugnis des Biographen im Klang literarischen Vorbildern (J. S. Steinberg, F. Wiegand, Hofmannsthal, Dehmel) nachempfunden sind. ¹¹⁰ Von französischen Lyrikern von Ronsard bis Rimbaud ange-regt, bringt es dann der werdende Schriftsteller in Le Havre zu einer Form des lyrischen Ergusses, der mit Geschick das Flüchtige, Schillern-de einer Augenblicksstimmung festhält. Ein Beispiel, das beste Gedicht von drei gleichartigen, die die Autobiographie festhält, ¹¹¹ soll hier wieder gegeben werden:

Alle Farben verblassen über dem Meer,
 In den Abend gleiten
 Weisse Segler mit breiten
 Brüsten hinter ihrer Sehnsucht her.
 So erfahren wir im Schreiten
 Etwas von den Einsamkeiten -
 Weisse Segler auf dämmrigem Meer -
 Weinst du? Ich sehe dein Gesicht nicht mehr.

Wieweit sich allenfalls französische Vorbilder in diesen Zeilen spiegeln, ist nicht bekannt und auch nicht von Bedeutung. Guggenheim hat keine lyrischen Gedichte veröffentlicht; doch die lyrische Schwingung und Transparenz der Sprache ist in grosse Teile seiner Prosa eingegangen. Das sprechendste Zeugnis dafür ist der Roman "Riedland".

- Der andere, ungefähr gleichzeitig mit der Lyrik begonnene Zweig des Schaffens, die Selbstkritik und Weltkritik im Tagebuch, begleitet Guggenheim durch sein ganzes Leben. In den frühen Jünglingsjahren bedeutet sie den Versuch zum Selbstverständnis, ja zur Selbstentäusserung. Die Konflikte sich von der Seele schreiben, dabei sich läutern, darum geht es. So finden etwa die Auseinandersetzungen mit dem Vater ihr Echo in scharfsinnigen psychologischen Selbstanalysen. In einem dramatischen Versuch, entstanden 1915, zeichnet er einen Vater als Tyrannen und Verbrecher am Sohn, projiziert also erstmals seinen eigenen Konflikt in eine grössere literarische Form. Das Stück, von Theaterdirektor Reucker geprüft und zurückgesandt, gerät Vater Guggenheim in die Hand und wird von ihm gelesen. Darauf notiert Kurt ins Tagebuch: "Folgende Gefühle waren es, die mich innerlich zerrissen: schreckliche Wut, mit Scham gemischt, Verachtung über die Feigheit, die Sache hinter meinem Rücken zu lesen, Zorn über die taktlose Kritik - und auf der anderen Seite ein furchtbares Mitleid mit meinem Vater, - diese rücksichtslose Wahrheit war etwas vom Grausamsten, was ein Sohn seinem Vater antun kann. Ich empfinde Mitleid und Reue, aber ..."¹¹² Solche Rechenschaftsberichte werden im Tagebuch von Le Havre zuweilen zum Keim anderer literarischer Formen, die spontan entstehn, aber fragmentarisch bleiben. "Manchmal entstanden aus derartigen Niederschriften ... Selbstgespräche von längerer Dauer, Monolo-

ge, Erzählungen, Geschichten mit Rändern..." heisst es in "Salz des Meeres, Salz der Tränen", und im weiteren: "... gestärkt, beruhigt, ... gereinigt ... den Klumpen im Hals um ein beträchtliches kleiner, erhob ich mich von solchen Exerzitien."¹¹³ In solchen Aeusserungen wird das Band zwischen innerer Problematik und der Notwendigkeit des Schreibens offenbar. Es zeigt sich nicht bloss, warum geschrieben werden muss, sondern auch, zu welchen Formen eine so motivierte Schriftstellerei hindrängt: zum Monolog, zum Dialog, zur dramatischen Auseinandersetzung offenbar.

Ueberblickt man, zusammenfassend, Guggenheims schriftstellerische Versuche in jungen Jahren, so hat man also zunächst nicht den Eindruck, dass ein künftiger Epiker am Werk sei. Da zeigt sich einerseits das innige Verhältnis zur Natur und daraus hervorstachsend eine lyrische Begabung. Andererseits enthalten die Tagebücher über fast zwanzig Jahre hin hauptsächlich Monologe, Dialoge, Gedankensplitter - Formen also, die bestenfalls im Aphorismus¹¹⁴ Dauer gewinnen oder in die Richtung des Dramas weisen. Auch Versuche zu religiös inspirierter Gedankenlyrik¹¹⁵ sind zur Zeit der Auseinandersetzung mit Häberlin von dem jungen Guggenheim gemacht worden. Der einzige in der Biographie "Erzählung" genannte Entwurf, "Die Aufzeichnungen des Füsiliers Frank",¹¹⁶ die Geschichte eines Soldaten, der sich umbringt, ist im Militärdienst 1918 entstanden und muss stark dramatischen Zuschnitt gehabt haben.

IV.

Wie lässt sich nun erklären, dass sich Guggenheims frühes Schaffen in die lyrische und gedankliche Komponente spaltet und doch schliesslich zur Epik hinführt? Es bietet sich eine psychologisch einigermaßen fundierte Erklärung an: dem entzweiten, zwei-deutigen Leben, das er in jungen Jahren führt, entspricht offenbar in der schriftstellerischen Arbeit der Zerfall in lyrische und gedankliche Formen, die er beide zu unvollkommen beherrscht, um sich als Schriftsteller auszuweisen. In seinem schuldbe- wussten Doppelleben findet er noch nicht die Ruhe und Distanz gegenüber Menschen und Dingen, die zur Voraussetzung für seine spätere Epik wird. Diese Ruhe stellt sich nur dort ein - "Sandkorn für Sandkorn" bezeugt es - wo es ihm gelingt, sich von den Massstäben der Rang- und Besitzgesellschaft abzusetzen. Auf einem Spaziergang nach dem Adlisberg¹¹⁷ zunächst

ahnt er 1935, noch gebunden ans Geschäft, diese schöne Gelassenheit voraus, und später, bei der Beschäftigung mit Fabres Werk und mit "Riedland", wird sie ihm zuweilen für einige Stunden geschenkt. Der Abstieg in die Armut ist dazu freilich nötig, in die Ungebundenheit, die aus dem zweideutigen, in Schuld verstrickenden Leben befreit; denn es ist dieses Leiden an der Schuld, was den jungen Mann, bevor er das einfache Leben wählt, im überwachen, grüblerischen Bewusstsein bedrängt und seinen Ausdruck in Tagebuchaphorismen sucht, und es ist dasselbe Leiden an der Schuld, welches in der Hingabe an die Natur und ihre lyrische Gestaltung die Selbstvergessenheit erstrebt, die restlose Tilgung des Bewusstseins. "Diese Strandspaziergänge wiederholte ich deshalb so geflissentlich", steht, nebst ähnlichen Zeugnissen, in "Salz des Meeres, Salz der Tränen", "weil das Geräusch der Elemente wohl eine Art vegetative Selbstvergessenheit uns schenkt" (S. 172).

Beide gegenläufigen Strebungen: der Hang zur Reflexion und der zur Selbstvergessenheit haben im jungen Guggenheim dieselbe Wurzel, und sie kehren aufs deutlichste in manchen Hauptgestalten seiner späteren Romane wieder, in den Krisen schuldbeladener Menschen. Im ersten Roman schwankt ein Quirin, im letzten noch ein Theo Dilg zwischen bohrender Selbstdeutung und der schliesslich siegenden Hingabe an das einfache Leben, das den Menschen in der Natur birgt, in der Schöpfung aufhebt.

Erst als Guggenheim selbst in der Armut seine innere Sammlung findet, gelingt ihm auch die grosse epische Form. "Erzählen war mein Talent, nicht die Lyrik", äussert er in "Sandkorn für Sandkorn" (S. 221), und dies schon früh gewusst zu haben, habe ihn vor mancher Enttäuschung bewahrt. Dies heisst nicht, dass ihm schon in jungen Jahren reife Erzählungen gelangen, sondern dass er klug genug war, seine Lyrik nicht zu veröffentlichen. Wenn er aber im Moment, wo das erzählerische Talent durchbricht, unter den epischen Formen dem Roman den Vorzug gibt, so gewiss deshalb, weil dieser als offenste literarische Form zugleich für seine lyrischen und weltkritischen Bedürfnisse, die nie ganz zur Ruhe kommen, Raum hat. - Das Problem bleibt nun aber, einen Gegenstand für solche Romandichtung zu finden, den epischen Vorgang in den Griff zu bekommen, an dem sich lyrischer Stimmungsgehalt und auch Weltbetrachtung niederschlagen könnten. Aehnlich wie Schiller beklagt sich nämlich

der junge Guggenheim, noch in den Fesseln des Geschäfts, wiederholt über einen Mangel an Stoff zur Gestaltung. In Le Havre schon ist er vom Werk grosser Realisten wie Flaubert, Maupassant, Zola beeindruckt. So männlich und massvoll wie sie möchte er schreiben; aber statt anschaulicher Szenen fliessen ihm fast immer nur die altklugen Betrachtungen ins Tagebuch. Nach Zürich heimgelkehrt, im väterlichen Geschäft noch, bekennt er, zeitweise eine unbändige Lust zum Schreiben zu empfinden,¹¹⁸ gar den Rhythmus klingender Sätze in sich zu vernehmen, ohne doch den Stoff zu finden, dessen diese bedürften.

Um diese anfängliche Stoffnot und Guggenheims später gewählte Art der Romangestaltung zu verstehen, müssen wir zunächst versuchen, bestimmende Züge in seinem Verhältnis zur Welt als Stoff, als Rohstoff des Kunstwerks, zu finden. Die Biographie enthält auch darüber wichtige Andeutungen. Vorwiegend sentimentalisch, aus reflektierendem Bewusstsein schreibend, fühlt er sich von der Natur ausgeschlossen und eben deshalb mächtig zu ihr hingezogen: "Mein Verhältnis zur Natur war schon damals (1935) und ist es noch heute, nicht das Verhältnis eines in die Natur eingebetteten Menschen, sondern das eines Fremden, ja Ausgeschlossenen, aber auf Gedeih und Verderb in Liebe ihr Verfallenen. Ich bin kein selig unbewusster Naturmensch, sondern ein mit allen Fasern und Phasen der Bewusstheit sich nach ihr Sehender."¹¹⁹ Dass sich Guggenheim, der so zur Natur steht, immer von Goethes Sehweise, besonders in der "Italienischen Reise",¹²⁰ angezogen fühlt und wie dieser die Dinge naiv betrachten lernen will, kann nicht erstaunen. "Naiv und exakt" betrachtet er denn auch 1935 in Genf die Natur und etwas später das Riedland, das zum Vorwurf seines dritten Romans wird. Er wird aber deshalb kein naiver Mensch; denn das Erleben und Empfinden, aus dem heraus "Riedland" geschrieben ist, bleibt bei aller exakten Beschreibung vorwiegend sentimentalisch - die tiefste Gehaltsschicht des Romans wird, wie wir dargestellt haben, vom Gegensatz zwischen schuldbeerusster menschlicher Kreatur und schuldloser, bewusstloser, reiner Natur getragen. Wo Natur gestaltet wird, setzt sie sich oft auch in Guggenheims späteren Romanen von Menschen, die in ihrer Problematik gefangen sind, ab, sie bleibt das ersehnte Land, in das sie eingehen wollen und in glücklichen Augenblicken auch eintreten können.

Die Welt als Stoff, als konkrete Gegenwartswirklichkeit, die dem Epiker sich anbietet, besteht nun freilich nicht bloss aus Natur. Sie ist die Gesamtheit aller, auch kultureller Lebensvorgänge und ihrer Schauplätze. Aber Guggenheim fühlt sich auch dieser umfassenderen Wirklichkeit offenbar nicht völlig zugehörig, wenn er äussert: "Damals fing es an, mir bewusst zu werden, was für mich galt, das ganze Leben hindurch, . . . : das Unvertrauen, das Misstrauen wider die Wirklichkeit konnte immer wieder durch die Verwandlung der Wirklichkeit in ihre künstlerische Vision beschwichtigt und besiegt werden. Durch diese Vision wurde sie zu einer ewigen, festen Wahrheit."¹²¹ Aus solcher Haltung heraus ist zu verstehen, dass sich Guggenheim nicht als emsig Tätiger in das wogende Leben stürzt wie ein Goethe; er zieht sich daraus zurück, und wie für Fabre ist ihm eine unfriedete Stätte, ein geweihter Raum, um den das Leben branden mag, der gemässe Aufenthalt für die dichterische Arbeit. Aus diesem Verhältnis zur Gegenwartswirklichkeit erklärt sich auch, dass Guggenheim kein Erzähler wird, der vorab Handlung, Spektakel, Abenteuer zum Gegenstand epischer Gestaltung macht. Wie er die geschäftige Alltagswelt, an der er oftmals leidet, als Jüngling in der Lyrik und in der bohrenden Reflexion zu überwinden versucht, so überwindet er sie später auch in der Epik: Er lässt Erlebtes, vor seinen Augen Geschehendes in die Schächte des Halbvergessenen sickern und hebt, oft Jahre später, das Versunkene als Schatz der Erinnerung. Seine Romane, mögen sie geschichtliche oder psychologische heissen, sind im Verhältnis des Dichters zum Stoff wiedererweckte, transformierte, verdichtete Lebenserinnerung.

Auch die Schriftsteller, die ihn am meisten inspiriert haben, Fabre und Marcel Proust, sind, jeder auf seine eigene Weise, solche Gestalter von Erinnerung. Was aber das Verhältnis des Dichters zur Welt als Stoff (Rohstoff) anbetrifft, hat Proust entschieden mehr auf den Zürcher gewirkt als der Südfranzose im "Harmas". Es gibt in "Salz des Mégres, Salz der Tränen" wenige Stellen, welche so eindrücklich beschrieben sind wie die Begegnung mit Proust, das heisst mit seinem Werk: "In Marcel Proust", heisst es da, "begegnete mir zum erstenmal die innige, unlösbare Verstrickung des Schriftstellers mit seinem Werk, in einer Weise, dass man sie nicht mehr voneinander trennen konnte. . . Was er erlebte, sein Leben selbst wurde sogleich Literatur; alles, was er schrieb, war sein Leben".

Und weiter: "In jener Zeit bildete das für mich ein Art Trost. Es gab also keine unwerte Minute mehr. Jeder Blick ward bedeutungsvoll, denn unversehens barst das zarte Häntchen Gegenwart auf dem Rund der Zisterne, und die unendliche Beige der Sekunden vom Beginn des Bewusstseins an wurde frei, und in jeder war ein Bild der Vergangenheit eingegraben. Es waren die Ahnenreihen des Gedächtnisses, die Hierarchien der Erinnerungen, Hauche auf der Substanz der Zeit, die in gravierte Goldplättchen, in gangbare Münze der Sprache zu verwandeln dem Schriftsteller aufgetragen war. Dass es dies gab, dass unter dem unscheinbaren Material einer trostlosen Gegenwart, der traurigen, eintönigen Wanderung durch die Zeit ein Schatz ruhte, den einer heben konnte, einer nur, der Schriftsteller - das offenbar werdende Geheimnis schmerzte vor Lust" (S. 179/180).

Schon bei der Auslegung von "Alles in Allem" haben wir auf die Einheit von Leben und Werk auch bei Guggenheim hingewiesen, soweit sie dessen Spiegelbild Aaron und dessen "Werk" betrifft. Nach Guggenheims Zeugnis enthält der Roman nichts, was nicht von ihm selbst erlebt worden ist,¹²² und wir haben zu zeigen versucht, wie dieses Buch eine gewissermaßen nach rückwärts geschriebene, vom Historisch-Objektiven her konzipierte Biographie romancée ist. Wenn Guggenheim auf andere Weise als Proust seine Problematik in dichterisch frei gewandelten Gestalten auslebt, die einst erlebte Wirklichkeit in romanartigem Geschehen verknüpft, so ist im schöpferischen Akt doch auch bei ihm das Motiv der verlorenen Zeit immer wieder wirksam. In Le Havre schon klingt ihm der Titel von Prousts Werk wie eine "Verheissung" des eigenen einzuschlagenden Weges zur Bewältigung der Wirklichkeit; er schreibt: "In dem nur mir bekannten und wahrnehmbaren Zustande meiner Trostlosigkeit und Einsamkeit erinnerte ich mich des Titels: "A la recherche du temps perdu" wie einer Gedichtstrophe..."¹²³ Selbst erlebte Zeit, selbst erlebter Raum wird auch in Guggenheims Romanen der frühen und späten Periode, nach "Alles in Allem", wiedererweckt. Diese Romane beschwören Orte, Landschaften - Zürich immer wieder varab - , die er selbst in verschiedensten Stimmungen immer wieder durchwandert hat. Selbst von den aufgeführten Gestalten ist anzunehmen, dass die wenigsten von ihnen frei erfunden sind, sondern dass sich ihr Bild, ähnlich wie in "Alles in Allem", vorzüglich an erlebten Gestalten, erfahrenen Begegnungen dichterisch frei auskristal-

listiert hat. Nur die Verbindungsfäden der Fabel, die Gestalten und Handlungsteile äusserlich vereint, scheinen weitgehend "erfunden" zu sein.

Es bleibt zu erörtern, wie denn Guggenheim die an ihm abgleitende, erlebte Gegenwartswirklichkeit, die er zunächst verliert, als subjektive Lebenserfüllung im Werk wiederfindet. Er erlebt, wie er es in "Salz des Meeres, Salz der Tränen" bezeugt, die Wirklichkeit der Gegenwart als zusammenhängende, vom Strom der Zeit getragene Bilderreihe, die ins menschliche Bewusstsein einflieset. Jedes Bild, jede Szene, jedes menschliche Gesicht existiert als äussere Realität nur im Moment, wo es die Netzhaut des Beschauers trifft und sinkt in eine andere, innere Wirklichkeit der Erinnerung. Auch scheinbar vergessene Bilder bleiben in Schichten des Tiefbewusstseins noch lebendig. Sie haben Dauer in dem, der sie flüchtig erlebt hat. Was er als Entzweiter, Unschlüssiger nur oberflächlich registriert hat, kann zu gegebener Stunde, wenn ein ähnlicher Reiz ihn trifft, wieder erwachen und - in der Konfrontation mit der inzwischen veränderten äusseren Realität - nach Gestaltung drängen. In der Gestaltung wird das einst als mehr oder weniger Provisorisches, Bedeutungsloses Erlebte ganz und gültig. Damit wird die verlorene Zeit zur wirklich gelebten Zeit, der verlorene Ort zum wirklichen Ort. Auf diese Weise ist das Buch über Le Havre entstanden, die ausgelöschte Stadt von einst, doch müssen wir annehmen, dass auch Guggenheims übrige Bücher, nicht zuletzt "Alles in Allem", in diesem Gestaltungsprozess entstanden sind.

Da für Guggenheim die eigentliche, tiefere Wirklichkeit, in der der Mensch steht, in der Erinnerung und noch tiefer, im Unerinnerten, Unbewussten sich aufbaut, wird auch die äussere Wirklichkeit, die Aussenwelt ständig von diesen tiefsten Erlebnisschichten her aktiviert, nach Färbung und Intensität gestuft. Sie erscheint im Erleben von Guggenheims Belden transparent, d. h. die Relevanz der Aussenwelt wird vom Innern der Individuen her relativiert. Wo die Ahnung tiefster innerer Wirklichkeit, wie Angst, Tod oder Zerstörung das Bewusstsein der "Helden" verändert, gleiten alle ihre aktuellen Wahrnehmungen in der Aussenwelt ins Provisorische, Transitorische, Bedeutungslose ab. (Beispiel: Rermelinger im "Wilden Urlaub".) Wo aber die Liebe diese Belden ganz ergreift, fällt die Wand zwischen innerer und äusserer Wirklichkeit, indem nun auch die

äussere Landschaft ganz von innen her verwandelt, verinnerlicht, tiefer in Besitz genommen wird (Beispiele: Meidenholz in den "Sieben Tagen" und Marie in "Riedland").

Die Relativität des Wirklichkeitsgrades äusserer Welt in Guggenheims Sehweise ist nun nicht bloss in Bezug auf die Gehalte seines Werke bedeutsam. Sie ist es ebenso sehr in formaler Hinsicht, sofern der Dichter diese relative Gültigkeit der äusseren Bildinhalte nicht durch den Gebrauch abstrakter Begriffe erhellen kann, sondern durch die Mittel des Stils ständig die subjektive Unverlässlichkeit und Beweglichkeit, die Transparenz der Gegenwartswirklichkeit beschwören muss. Und hier liegt, so meinen wir, die eigentliche Leistung von Guggenheims sprachlichem Ausdruck. Es ist diese Transparenz der Wirklichkeit, welche das Erregende schon seiner ersten Bücher ausmacht und uns über die Schwächen der Fabel leicht hinweghilft.

Dieses Durchscheinen erinnelter Realität durch die äusserlich -konkrete hindert uns auch, Kurt Guggenheim ohne Vorbehalt in die Reihe der 'realistischen' Romanautoren des vergangenen Jahrhunderts zu stellen. Fragt man sich nämlich genauer, wie in seinen Schilderungen und Beschreibungen die subtile Gleichstimmung des Erinnerungsraumes der Gestalten mit dem Raum der von ihnen wahrgenommenen Aussenwelt entsteht, so wird man besonders in den Frühromanen impressionistische Gestaltungsmittel: inneren Monolog und erlebte Rede bemerken, die den fortgesetzten Wechsel der Erzählperspektiven bewirken. In Klang und Bedeutung fein abgestufte Verben und Beiwörter, beide aus dem Bereich der Wahrnehmung und der Empfindung, vermögen gleichzeitig die schwankende Beleuchtung des äusseren Ortes und der Erinnerungsfelder einer Figur zu erzeugen, die Veränderung ihres Horizonts nach aussen und innen, gepaart mit wechselseitiger Wachheit des Bewusstseins. Schon in "Entfesselung" werden an Quirin langsam sich aufhellende Dämmerzustände beschrieben, wenn er aus Wachträumen herausfindet. Die vortrefflichste Schilderung dieser Art liefert aber das erste Kapitel der "Sieben Tage", wo der Beimkehrer Meidenholz, halb schlafend auf dem schwach erhellten Schiff, mit den ersten Farben und Klängen der Reimat auch einen ganzen verdrängten Komplex von Erinnerungen in sich aufbrechen fühlt. Die Szene weist hier, durch ihren symbolischen Bezug zur Genesis, in einen transzendenten Hinter-

grund; tatsächlich wächst jedoch die Darstellung gleichsam durchstrahlter Räume, die innere und äussere Realität ineinanderfassen, bei Guggenheim oft auch da aus der Wurzel religiösen Empfindens, wo kein Bezug zum biblischen Mythos angedeutet ist. Sein bestimmendes Früherlebnis, der Anbruch des Tages, den schon der Jüngling als Schöpfungsgeheimnis empfindet und im Buch der Wolken beschreibt, bringt später, in den Romanen, die Gestaltung transparenter Wirklichkeit hervor. Die herrliche Schäferszene am Anfang des dritten Buches von "Alles in Allem" gründet ebenso in diesem Erlebnis wie etwa im "Frieden des Herzens" Heimbergers religiös bedingte Bewusstseinsvertiefung, die mit der Neubelebung äusserer Landschaft als Daseinsgrund einhergeht.

Nicht in "Alles in Allem" und im "Frieden des Herzens", doch vorwiegend im Frühwerk, in "Riedland" besonders, gemahnen die Abstufungen des Lichts im Lebenskreis der Gestalten und im Spiegel ihrer Empfindung zuweilen an das Hell-Dunkel barocker Malerei. Die Hauptgestalten des Frühwerks gleichen aber auch in ihrer inneren Spannung denen des literarischen Barocks! Quirin schon stellt, die Umstände des menschlichen Lebens bedenkend, fest: Einsam alle! Schläfer! Das ist die menschliche Sorge: nicht erwachen aus dem Traum, ihn zu Ende schlafen ...¹²⁴ Guggenheim selbst bemerkt an einer Stelle der Autobiographie: "So kurze Zeit zwischen zwei Aeonen ist es uns vergönnt, für einen Augenblick unseres Daseins im Lichte zu blinzein ..."¹²⁵ Wie ähnlich, wenn auch in ganz anderem Zusammenhang, heisst es in "Sturm": "Wir sind aus solchem Zeug wie das von Träumen, und unser Leben umfängt ein Schlaf."¹²⁶

VI.

Vom Stoff her gesehen besteht die Einheit zwischen Guggenheims Leben und seinem Werk darin, dass dieses letztere aus des Autors gebrochenem Verhältnis zur äusseren Wirklichkeit heraus die erlebte Welt in Verdichtung erinnert und reflektiert. Ebenso wie im Stofflichen besteht nun auch eine weitgehende Koinzidenz in der Thematik, dem Motivzusammenhang und der menschlichen Problematik in Guggenheims Leben einerseits, in dem seiner Romangestalten anderseits. Dem gebrochenen Verhältnis zur Gegenwartswirklichkeit entspricht in der Thematik das Urerlebnis von Ausbruch und Heimkehr, welches Guggenheims Leben durchwaltet und auch

den Lebenslauf seiner Roman-Hauptgestalten schicksalhaft bestimmt. An dieses Hauptthema knüpfen sich in Leben und Werk die anderen Hauptmotive: das Leben in der Armut und der Konflikt zwischen Bürger und Künstler, oder weiter gefasst: zwischen geschäftigem und beschaulichem Leben. Alle drei Motive werden notwendig auf dem Hintergrund einer (oft in Generationen gestaffelten) Gemeinschaft abgewandelt, bleiben in Leben und Werk auf die Gemeinschaft bezogen. So tritt als Kern der Problematik immer wieder das Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft hervor. Diese tritt in den frühen Romanen in Umrissen auf und wird erst im "Roman einer Stadt" zur tragenden Struktur, die an Bedeutung die persönliche Problematik einzelner Gestalten übertagt.

Von der äusseren Situation der "Helden" her gesehen gestaltet sich das Motiv von Ausbruch und Heimkehr in der Folge der Romane und ihrer Gestalten so verschieden, dass man leicht die mehr oder minder deutlichen Parallelen zu des Verfassers eigenem Lebensweg übersehen könnte. Die Ähnlichkeit besteht weniger in Aeusserlichkeiten als in den Stufen der inneren Entwicklung, die wir im folgenden nochmals kurz darstellen: Zunächst wäre festzuhalten, dass Guggenheim wie manche seiner Helden seine Heimat verlässt, auf Reisen geht (Frankreich und England) und in die Schweiz zurückkehrt. Der eigentliche, innere Ausbruch erfolgt nach seiner Rückkehr in Zürich selbst, und daran gemessen erscheinen die früheren Fahrten wie Vorübungen, Prologe zum kühnen Entschluss. Schon darin ergibt sich eine Parallele zu den Roman-Hauptfiguren, die ja - ein Quirin, ein Hermelinger, ein Dilg - auch an ihren Fesseln zerren, bevor sie endgültig ausbrechen. Die Dynamik ist hier wie dort ähnlich. Auch die psychologische Motivation ist ähnlich bei Guggenheim und seinen Helden: Flucht aus erlittener Demütigung, aber oft auch - das vergisst man zu leicht - das jugendliche Verlangen nach Bewegung schlechthin, nach Vielfalt und Gefahr des Lebens.¹²⁷ Diese dunklen, dionysischen Antriebe mischen sich in die Sehnsucht, ins helle, apollinisch-reine Daseinslicht zu kommen, den zu innerst ausgesparten, geweihten Raum. (Deshalb hat Guggenheim mitunter auch die ziellos-dunklen Gestalten geschaffen, die Heimatlosen, nie Ankommenden, einen Dionysius Bieli, einen René Hirzel in "Alles in Allem".)

Woraus bricht nun Guggenheim in Zürich eigentlich aus im Augen-

blick, da er das väterliche Geschäft liquidiert? Er bricht nicht bloss aus der Familientradition aus, aus der vom Vater geplanten geschäftlichen Laufbahn; er verlässt mit dem Entschluss, auf Geld und Gut zu verzichten, die Normen der bürgerlichen Rang- und Besitzgesellschaft als solche. Er stellt sich in ein unmittelbares Verhältnis zu einer als Schöpfung empfundenen, naturnahen Welt, von der die Antriebe zur freien künstlerischen Gestaltung - Gestaltung des Lebens und des Werks - ausgehen. In einem Zustand von "Freiheit, Reinheit und Schuldlosigkeit"¹²⁸ empfindet er in seinen besten Stunden sein Aufgehobensein im Frieden der Schöpfung wie in der eigentlichen und tieferen Heimat.

Wenn dies Sinn und Ziel des Ausbruchs ist, was bedeutet denn, von hier aus gesehen, Heimkehr? Ausbruch und Heimkehr überlagern sich mehrschichtig wie in den Romanfiguren. Das Eingehen in den Frieden der Schöpfung - der eigenen Werkerschöpfung und der Weltschöpfung, deren Abbild sie in ihren reinsten Höhen sein will - bedeutet ja auch schon Heimkehr. Es ist Heimkehr des in die Schuld, die Selbstentfremdung Gestossenen in Gottesnähe, Gottesahnung. Diese Heimkehr aber umschliesst ein Stück weit auch die andere, enger gemeinte, die Rückkehr ins verlassene Bürgertum im Werk und durch das Werk, und dies will in mehrfachem Sinn verstanden sein. Einmal ist Guggenheims schriftstellerische Disziplin, das mehrstündige tägliche Arbeiten vor dem leeren Blatt, "Inspiration hin oder her",¹²⁹ die echt bürgerliche Selbstdisziplin. Hier wäre, wie beim Motiv der "Heimlichen Reise", an Thomas Mann zu erinnern. Zum zweiten wird im Werk, das in des Verfassers zweiter Lebenshälfte entsteht, die Problematik seiner Jugend: das ambivalente Verhältnis zum Bürgertum wieder und wieder entrollt und verarbeitet - der Verfasser muss damit ins reine kommen, wie seine Helden damit ins reine kommen wollen. Endlich aber, und dies ist das wichtigste Merkmal solcher Rückkehr: die verlassene bürgerliche Gesellschaft auf dem Heimatboden Zürichs und der Schweiz wird wieder und wieder mit Liebe im Werk gezeugt, ihr Bild geht, etwa in "Alles in Allem", idealer hervor aus des Verfassers selbst gewählter Abgeschlossenheit.

Gelingt es Guggenheim so, sich in fast eben dem Masse als Bürger zu verwirklichen, wie er sich als Künstler verwirklicht, so bleibt die Frage, wie es den Roman-Hauptgestalten gelingt, die ja meistens Bürger, keine Künstler sind. Sie verwirklichen sich, wie früher gezeigt, in der Rück-

kehr zur Gesellschaft als praktisch Tätige, als Schauende, als Gestaltende. In manchen von ihnen bleibt, wie in Guggenheim selbst, eine tragische Spannung zur bürgerlichen Welt bestehen (Hirzel, Katharina Gebhardt u. a.).

Aus diesen kurz skizzierten Parallelen könnte leicht der Eindruck entstehen, Guggenheim habe in den Romanen immer nur sich selbst gezeichnet. So einfach liegen die Verhältnisse natürlich nicht. Richtig ist, dass Züge seiner eigenen Problematik in immer wieder neue, durchaus eigenständige Romangestalten eingehen. Aber schon die formalen Voraussetzungen, die Erzählperspektiven, in denen sie im Roman stehen, sind verschieden. Man hat darauf hingewiesen, dass der Autor von Romanen ganz allgemein immer in der Rolle eines "Erzählers",¹³⁰ der seine Gestalten kommentiert oder mehr hinter ihnen verschwindet, auftritt. In seinen Er-Romanen ("Entfesselung", "Riedland") tritt Guggenheim als Erzähler stark hinter seinen Hauptgestalten zurück, doch kann er sich eben deshalb weitgehend mit ihnen identifizieren. Auch in der Ich-Erzählung, die Guggenheim meist gewählt hat, kann er in der Rolle des Ich-Erzählers seine eigene Problematik in fremder, veränderter Gestalt ausleben, kommentieren, ironisieren. Wir erinnern uns seiner Bemerkung, erst in seinen Werken habe er selbst seine eigene, tiefere Problematik erkannt.¹³¹

Dabei sind grosse Unterschiede im Grad der Identifizierung des Erzählers mit seinen Hauptgestalten, seinen "Helden" festzustellen. In Aaron etwa, dem Erzähler von "Alles in Allem", erscheint Guggenheims Jugendentwicklung im doppelten Spannungsfeld zwischen Bürgertum und Künstlertum wie zwischen Väter- und Jugendgeneration getreu wiedergegeben, ohne jede Ueberhöhung. Im Frühwerk dagegen gehen die Krisen der Hauptgestalten zwar, wie Guggenheims eigene Krise, aus Demütigung und Schuldgefühl hervor, aber sie erreichen eine Vehemenz und Tiefe, die er für seine Person in keinem autobiographischen Buche bezeugt.

Endlich bleibt zu bedenken, dass Züge von Guggenheims Problematik nicht bloss in die Hauptgestalten der Romane eingegangen sind, sondern dass sich gerade aus dieser Problematik heraus seine Anlagen auf Haupt- und Nebenfiguren verteilen. Schon in "Entfesselung" wird deutlich, dass der freiheitsdurstige Quirin ein potentieller Guggenheim ist, dass aber ebensosehr im schwerblütigen Konsul Kummer und im quecksilbrigen

Charles Ziegler in sich gegensätzliche Anlagen des Verfassers stecken, die man leicht aus seiner Autobiographie erkennt. In verschiedenen anderen Romanen tritt sodann der Krisenfigur eine gefestigte, naivere, realistischere Gegenfigur im Dialog gegenüber, ein psychologisch komplementäres Gegenbild: Der entfesselte Quirin wendet sich an den starken Bauern Bachofen; in der "Heimlichen Reise" bekommt Eigenmann seinen besonnenen Mit- und Gegenspieler Daniel; besonders deutlich steht noch in "Alles in Allem" der tatkräftige, selbstsichere Walter Abt dem suchenden Aaron als Mentor, oft gar als Vorbild zur Seite. Die beiden ich, die in Guggenheims Tagebuch miteinander sprechen zur Zeit, als er Stoff und Form für seinen literarischen Ausdruck noch nicht gefunden, sprechen später in seinen Romanen: oft in der gleichen, zwiespältigen Gestalt, oft ausgeformt zu zwei oder mehreren verschiedenen Gestalten.

Sogar in "Wir waren unser vier", einem Roman, der wenig Introspektion der Personen zeigt, sind in den Hauptgestalten die Bezüge zu den in Guggenheim selbst lebenden potentiellen Daseinsformen nicht zu übersehen.¹³² Im Magaziner Umbrecht lebt Guggenheims Ordnungsliebe. Loriol, der welsche Arzt in der Kriegszeit, blickt in die Wirrnisse des Lebens, wie der Verfasser selbst im erstrebten Arztberuf es getan hätte.¹³³ Dem heilenden Arzt steht der Dichter Anwand an der Seite, der in seinem Testament die geistigen Prämissen einer heilen Schweiz sucht. Auch Guggenheims Sorge ist in diesem Roman und später: das Bestehn der Schweiz. In Glanzmann schliesslich bekundet sich des Verfassers Liebe zur Naturwissenschaft sowie die Problematik des Judentums.

VII.

Aus Guggenheims eigenartiger Stellung innerhalb der Familie erwächst, wie wir nun gezeigt haben, sein eigenes Verhältnis zur Lebenswirklichkeit, sein Urerlebnis von Ausbruch und Heimkehr, sein Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft. Diese aber ist immer die schweizerische. Bleibt sein Verhältnis zum Bürgertum kritisch auch dort, wo er es rühmend ins Werk zeugt, so bleibt die Schweizer Landschaft, die Schweizer Stadt, das schweizerische Wesen das feste Mass, an dem alles Schwankende, Kritikbedürftige unausgesprochen sich selber misst. Durch Hader und Missverständnis gegenüber dem strengen Vater tradiert sich doch die Lie-

be zum Vaterland und tritt verwandelt, strahlend oder verhüllt, ins Werk. Ein Dasein in einer unterworfenen, unfreien Schweiz hätte für ihn keinen Wert mehr gehabt, betont Guggenheim in seiner Autobiographie.¹³⁴

Mit seiner Familie verbindet ihn aber nicht bloss sein Schweizerium, sondern auch sein Judentum. Will man den besonderen Gehalt erfassen, der in seinen Romanen Begriffe wie Heimat und Fremde, Verwurzelung und Entfremdung erfüllt, so darf man auch diese zweite geistige Wurzel seines Schaffens nicht übersehen. Dabei soll in den nachfolgenden Kapiteln der Begriff Judentum nicht bloss im engeren Sinn des religiösen Bekenntnisses verstanden sein, - ein direkter Einfluss jüdischen Schrifttums auf Guggenheim ist, ausser dem Alten Testament, nicht bezeugt; vielmehr wird hier Judentum im weitesten Sinn gemeint, als geschichtliches Erbe und persönliches Schicksal.

Sosehr nun freilich der Dichter in Tagebüchern und autobiographischen Berichten zur Selbsterforschung und Selbstdeutung neigt - sein eigenes Judentum, die Probleme, die es in ihm aufwirft, der Einfluss, den es auf sein Werk hat, wird weder hier noch dort in tiefeschürfender Auseinandersetzung erörtert. Nicht sosehr als Schilderung subjektiver Probleme geht das Judentum in die Biographie ein, vielmehr objektiviert, als Geschichte der Familie, deren Ahnen er in den schweizerischen Judendörfern Lengnau und Endingen nachweist. Aus der Art, wie hier Familiengeschichte geschrieben wird, erweist sich Guggenheims Treue zum Judentum, das Gefühl der Schicksalsverbundenheit mit seinen Vorfahren. Er fühlt sich "mitten unter ihnen", den hausierenden Grossonkeln Guggenheim, von denen Gottfried Keller im "Grünen Heinrich" berichtet.¹³⁵ Er leidet andererseits daran, dass sein Vater zwar die religiösen Bräuche befolgt, aber sein eigenes Judentum im Uebermut einer Sechseläutefeier¹³⁶ verhöhnt hat. Er weiss sich dem Judenfriedhof nah, wo seine Vorfahren ruhen: "Aber, wenn ich heute durch das Surbtal wandere oder fahre, dann erhebe ich jedesmal die Hand und grüsse zu dem kleinen ummauerten Eichenwäldchen hinüber, das nichts anderes ist als der Judenfriedhof von Endingen und Lengnau."¹³⁷ - Aus der Treue zum Judentum seiner Vorfahren in Lengnau sieht Guggenheim in der restlosen bürgerlichen Assimilation späterer Familienglieder in Zürcher Kaufmannskreisen auch die Gefahr einer Verrohung im Geistigen und Sittlichen. Mit ihrer Befreiung, stellt er fest, hätten sie "nicht

nur von der religiösen Inbrunst, sondern an Geistigkeit überhaupt eingebüsst".¹³⁸ Diese Worte drücken in Bezug auf schweizerische Verhältnisse genau das aus, was Edmund Schopen dem wirtschaftlich aufstrebenden Judentum in ganz Europa für die Zeit des Liberalismus, nach der Entlassung aus den Ghettos, insgesamt bezeugt: "Auch das jüdische Individuum hat sich gelöst von den Bindungen seiner religiösen Ueberlieferung und ist vom Liberalismus, der die judenfeindliche Reaktion besiegt hat, nun selbst bestegt. An die Stelle des Talmudjuden ist im Westeuropa der Emanzipation der liberale Jude getreten."¹³⁹ - Guggenheims Verzicht auf Handels- und Erwerbstätigkeit, sein Rückweg ins Schriftstellertum muss innerhalb seiner Familiengeschichte also gewissermassen als restaurative Bewegung, als Reaktion auf Veräusserlichung und Entgeistigung verstanden werden, auch wenn uns seine Religiosität nur durch enge Verbundenheit mit dem Alten Testament bezeugt ist. Der Bruch zwischen ihm und seinem Vater bezeichnet den Beginn einer Wende. Kennt man des Dichters Abstammung aus dem Rabbiner-Geschlecht der Ris, weiss man um seine Sehnsucht nach einem Leben in Schuldlosigkeit und Reinheit, so ist man zu sagen versucht: sein Weg meint ein Zurück zur Hoheit des Priestertums, eine Wendung vom hohen Mut zu weltlichem Erfolg zur Demut des Daseins in der Welt Betrachtung, wobei solches Priestertum sich freilich verallgemeinert in seiner Aussage durch das Medium der Kunst und bewusst jegliches Pathos meidet.

VII.

Nimmt die familiengeschichtliche Darstellung des Judentums naturgemäss schon in der Biographie einigen Raum ein, so spiegelt sich dessen Problematik und Geschichte ausschnittsweise auch in Guggenheims Romanwerk. Im Frühwerk bleibt es bei der Darstellung von Einzelgestalten wie Dr. Kahn in den "Sieben Tagen" und Glanzmann in "Wir waren unser vier". Im letzten Buch, dem "Goldenen Würfel", tauchen alte, seitensame jüdische Figuren auf, Freyberg und Mulstone. Sie sind Randexistenzen der Gesellschaft infolge hohen Alters, aber auch dank materieller und geistiger Macht. Im Hauptwerk "Alles in Allem" stellt sich sodann das Judentum dar als Familienchronik der Reiss und der Gidionovics, und solche Familiengeschichten bleiben hier nicht am Rand des Geschehens. Als zwei wichtige Handlungsstränge führen sie in die zentrale Handlung hinein zur Versöhnung

und Vermählung mit Zürcherfamilien, mit dem Schweizertum als solchem. Es ist, wie wir früher gezeigt haben, die Problematik der Assimilation, das Verhältnis des Einzelnen und der Familien zur Gemeinschaft von Stadt und Land, die hier im Vordergrund steht und an der Generationenfolge abgewandelt wird. Das Leiden unter dem Anderssein und der Generationenkonflikt verdichtet sich deutlich auch in Aaron, des Autors typisiertem Spiegelbild. In ihm wird nun auch, deutlicher als in der Autobiographie, persönliches Problembewusstsein infolge des Judentums sichtbar. Er scheut sich als Schüler, vor Jacqueline sein Judentum zu bekennen.¹⁴⁰ Er mag nicht ein jüdischer Liegenschaftshändler sein, ein Unterton der Verachtung klingt ihm aus diesen Worten entgegen.¹⁴¹ In diesem Beruf will ihm die glückliche Einordnung in die Zürcher Bewohnerschaft auch nicht recht gelingen. Erst in der Besinnung auf sein Schriftstellertum vermag sich mitbürgerliches Bewusstsein voll zu entfalten.

Diese Bestimmung zum Schriftstellerberuf wächst auffallend lang im Verborgenen, als Keim zu einem reineren, sinnvolleren Dasein. Aber da ist nun festzustellen, dass solche Scheidung der äusserlich zu bestehenden von einer reineren, tieferen, im Inneren gehüteten Welt ausserhalb Aarons in anderen jüdischen Gestalten von "Alles in Allem" lebt, und mit Vorzug in ganz alten, besonders charakteristischen. Wie Aarons Grossonkel Rottweiler in der Schreibstube sitzt hinter gezogenen Gardinen,¹⁴² wie sich um seine Gestalt das Licht der Seestadt abblendet stufenweise bis zur innersten, dunklen Schicht schmerzlichen Erinnerens, wie bezeichnend für die Psychologie des innerlich noch nicht freien Juden ist es, und wie ergreifend hat es Guggenheim dargestellt. Die gleiche Abschirmung des innersten, hergebrachten Besitzes nach aussen wird in Rebecka,¹⁴³ der Stammutter der Gidionovics, lassbar. Sie ist Hüterin und Kennerin der biblischen und talmudischen Satzung. Die Treue zum Hergebrachten zeichnet sie aus und zeichnet sie doch bloss im Gastland, dem sie, im Alter erst eingewandert, innerlich fremd bleibt. "Wie zufällig" fällt das Bild der Stadt am See auf ihre Netzjant. "Es waren Nebelschleier und Wind, die über das lebenslang sich gleichbleibende Zelt hinwegstrichen."¹⁴⁴ Nomadentum als Schicksal ist nirgends in "Alles in Allem" trefflicher geschildert. - Zum Schöpfer solcher Gestalten zurückkehrend, stellen wir fest, dass bei aller Verwachsenheit mit der Heimatstadt auch in ihm die zwei

gegenläufigen Strebungen: die Sehnsucht nach der Stille im gehüteten Raum seines Dichtens und wieder die Lust am Aufbruch, am Leben des Genügsamen, welcher der Erde nah und ohne grosse materielle Bedürfnisse haust, die treibenden, für das literarische Werk bestimmenden sind.¹⁴⁵ Die merkwürdige Passivität, mit der etwa Guggenheim in Le Havre zeitweise die äussere Welt der neuen Bilder an sich abgleiten lässt, indes er im Innern den Traum von seinem Dichtertum hütet, scheint von der der alten Judengestalten in "Alles in Allem" nicht so gar verschieden zu sein. In "Salz des Meeres, Salz der Tränen" vergleicht er (S. 119) das Auftauchen von neuen Bekannten in seinem Blickfeld mit dem Hinein- und Hinausschieben von Diapositiven in einem Projektionsapparat. "Die Personen erschienen auf der Netzhaut, verschwanden wieder im Dunkel und machten einem andern Bilde Platz. Diese Laterna magica passte gut zu meinem Zustand der Passivität und Gleichgültigkeit, den ich, unfähig einer Reaktion, erlitt."

IX.

Wie wir wissen, hat Guggenheim diese Passivität in seinen Jugendjahren mehrmals als Flucht bezeichnet, als ein Ausscheren ins Provisorium vor den eigentlichen, ihm gestellten Aufgaben. Nun liegt es aber nah, diese Haltung in Parallele zu den altehrwürdigen Judengestalten in "Alles in Allem" zugleich auch anders, nämlich als unbewussten Selbstschutz zu deuten. Eine Mauer von Indifferenz scheint er um sich zu legen, um die eindringenden Eindrücke der Aussenwelt in Distanz und Gelassenheit zu ertragen, im gleichen aber die Antriebe zur Berufung in sich zu bewahren. Und dies hiesse, ins Religiöse übersetzt: vor der Drangsal der Welt bestehen, sie bestehen in der Ahnung eines Höheren, Reineren, Heiligen. Die Haltung drückt unartikulierte jüdisches Erbe aus; es ist je und je diese Haltung gewesen, in welcher bekenndes Judentum eine oft feindliche, zumindest misstrauische Welt überstanden hat. Wie sehr gerade Guggenheim als Jude die allzeit tiefe Gefährdung des menschlichen Daseins erfahren haben muss, geht hervor aus einer beiläufigen Bemerkung, die ganz ohne Zusammenhang und psychologischen Kommentar in die "Frühen Jahre" eingeflossen ist: In Amsterdam besucht er als junger Mann die Synagoge und fühlt sich vom ungeheuren Dunkel in ihrem Innern bedrückt, das nur von

weit gestreuten, einzelnen Kerzenlichtern erhellt wird. "Aus diesem Raum", schreibt der Biograph (S. 203), "aus diesen wenigen Elementen, dem Dunkel, den Leuchtern, dem Licht und der Stille, rief mich zum erstenmal etwas an, das sich in mir, und nur für mich, zu einem Satz, zum Fragment eines Satzes formte, der später, Jahrzehnte später, immer wieder aus der finsternen Dunkelheit auftauchen sollte, wie die Kerzenlichter auf den Eichenbänken im Dunkel: "Tausend Tigerkatzen umlauern mein Haus, o Herr..."

In einem früheren Kapitel haben wir gezeigt, wie der psychologische Ursprung dieses Verlassenheitsgefühls für Guggenheim in den Familienverhältnissen liegt, in einem eigenartigen Verhältnis zu den Eltern. Auf tiefste hat dies Verhältnis sein ganzes Frühwerk gezeichnet. Hier ist nun der Augenblick, festzustellen, dass die Entwurzelung des Jünglings auch geschichtlich-soziologische Ursprünge hat und vom Judentum als Erbe nicht gänzlich zu trennen ist. Dies scheint nicht ohne weiteres ersichtlich, denn der Ausbruch der Kinder aus den Banden der Familie, ihre Wendung von den Eltern weg und oftmals gegen sie ist an sich nichts Besonderes und Neues. Die Dichtkunst hat lange vor der wissenschaftlichen Tiefenpsychologie darum gewusst, von den Alten bis zu Henrik Ibsen. Aber es bleibt zu beachten, dass sich solche Auseinander-Setzung zwischen den Generationen, solche Trennung in jüdischen Familien wohl oft besonders schmerzlich vollzieht. Der Kampf um Behauptung und wirtschaftlichen Erfolg, der ihrer Entlassung aus dem Ghetto folgt, die freigesetzten, nach Entfaltung drängenden Energien verschärfen naturgemäss auf Jahrzehnte hinaus die Reibungsflächen und Konfliktstoffe innerhalb der Sippen. Auch und gerade Kurt Guggenheims Ahnenreihe ist von solcher Dynamik betroffen. In wenigen Jahrzehnten der steile Aufstieg von hausierenden Händlern zu Hermann Guggenheims Villa am Zürichberg, der Umschwung vom Priestertum der Rits zum Liegenschaftshandel von Kurt Guggenheims Grossvater mütterlicherseits, die Zerstreuung der Sippenglieder, von denen einzelne nach New York und Paris ausreisen - diese ganze Dynamik und Fluktuation im Kalender der Ahnen mutet denn doch an wie ein Nachbeben der Stürme, die schon vor der Ghettozeit durch Jahrhunderte über das Judentum hinweggebraust sind. Erst in dieser Sicht rückt wohl Kurt Guggenheims Kontaktarmut in der Familie ins richtige Licht, und in dieser Sicht auch seine ins

Werk eingegangene Konzeption menschlicher Schuld, eines Schuldbewusstseins, das nicht allein in der jüdischen Religion, sondern ebenso im Schicksal des Judentums, seiner ständigen Unterdrückung begründet liegt.

Man wird, wenn von diesen späten Erschütterungen die Rede ist, auch nicht übersehen, dass Hermann Guggenheims Familie sich offenbar nach seinem Tod gelockert oder zerstreut hat, da die "zusammenhaltende Kraft"¹⁴⁶ aus ihr entwand. An einer einzigen Stelle erwähnt dies der Biograph fast beiläufig, und ohne weiteren Kommentar. Welches die weiteren Wege seiner Mutter; seiner zwei Schwestern sind, aus deren Kindheit wir nichts als ihre Existenz erfahren, bleibt ungesagt. Im Ungesagten, Ungeschriebenen setzt sich vermutlich die Dynamik fort, die durch dieses jüdische Geschlecht geht.

Auch Guggenheims frühe Spaltung der eigenen Gefühlswelt, die seinen inneren Lebensweg in der Jugend kennzeichnet, ist vom Judentum als gelutigem Erbe und Schicksal nicht ohne weiteres zu trennen. Zwischen trotziger Auflehnung gegen die materialistisch gesehene Elterngeneration und der Sehnsucht, sich allliebend, als Märtyrer des Friedens der Menschheit zu opfern, schwankt in den "Frühen Jahren" der junge Soldat. Auch dazu lässt sich zunächst bemerken: In welchem gesunden jungen Menschen, in welcher jungen Generation hat es solchen Widerstreit der Gefühle nicht gegeben? - Goethe schon bezeugt ihn ähnlich für seine Jugend in so gegensätzlichen Gedichten wie "Prometheus" und "Ganymed". Guggenheim aber teilt diese Zerrissenheit mit anderen Jugendlichen seiner Zeit, im besonderen mit der geliebten Esther. Und doch muss man feststellen, dass seine frühen Gefühlsspaltungen durch sein Judentum verschärft werden. Gerade der Umschlag seiner Vaterlandsliebe zur allgemeinen Menschenliebe und dem Entschluss der Dienstverweigerung ist zum Teil aus der Problematik seines Judentums erwachsen, wengleich solche Strömungen damals, 1917, im Geist der Zeit lagen. Aufs deutlichste beleuchtet den Konflikt die damals entstandene, nie veröffentlichte Geschichte des "Füsilier Frank",¹⁴⁷ jenes Soldaten, der von Offizieren seines Judentums wegen gekränkt worden ist. Daraus erkennt dieser - wie der junge Autor es selbst erkannt hat - die Spannung, ja Unvereinbarkeit zwischen schweizerischem Soldatentum und Judentum.¹⁴⁸ Erfüllt von Liebe und Hass gegenüber der Gemeinschaft, der er dienen soll, schwankt er zwischen Aggression und

Selbstaufgabe hin und her. Sein Selbstmord am Ende der Erzählung ist als Opfer zu verstehen, wie denn auch Guggenheims später geplante Dienstverweigerung als Opfer, nun für die ganze Menschheit, verstanden sein wollte.

"Ein Kind Gottes, ein Kunder Gottes"¹⁴⁹ meinte er als Kämpfer für den Weltfrieden zu sein, ein Zeuge einer idealeren Welt. Der alte Biograph berichtet von dieser Einstellung nicht ohne leise Selbstkritik; er sieht im zuweilen erwogenen Selbstmord nach dem Beispiel Francks sowie in der heroischen Gebärde des Dienstverweigerers neben echten, idealistischen Anstößen auch die Symptome der Fluchhaltung, die Undankbarkeit des Jugendlichen gegenüber seiner Heimat. Und doch will uns scheinen, es sei dieser Traum von einer friedlichen Welt ein frühes Zeugnis für seine Sehnsucht, die Welt zu bestehen in Gott, oder differenzierter gesagt: ein Versuch, auf die Gemeinschaft, die ihn geliebt, aber auch verletzt hat, zu wirken durch einen Akt, der Kritik und Opfer zugleich ist. Vom potentiellen Dienstverweigerer führt der Weg der Selbstwerdung zum Beruf des Schriftstellers, der ihm das Leben in Schuldlosigkeit, Würde und Reinheit gewährt, das stundenweise Geborgensein in der Schöpfung, einen Stand also, von dem aus die Würdigung der Gemeinschaft in den Gestaltungen des Künstlers möglich wird. Die hilflose Anklage des Jugendlichen findet viel später im Schriftstellertum des reifen Mannes eine Verwandlung, in der sich kritische Haltung gegenüber dem Land und liebende Bewunderung für seine Lebenskraft in immer erneuter Darstellung seiner Regionen und Bewohner versöhnen.

X.

Unsere Darstellung hat einige charakteristische Züge Aarons und alter Judengestalten in "Alles in Allem" aufgedeckt und von da aus auf ihren Schöpfer Guggenheim zurückgedeutet und soziologische Hintergründe seiner Konstitution, seiner Entwicklung zum Künstler herausgehoben. Hier führt der Exkurs auf die Romangestalten zurück und auf die Frage besonders: ob sich der Gedanke der Gotteskindschaft auch in ihnen kundtut. Er tut es ganz gewiss, und wäre es zunächst nur im weitesten Sinne, in dem oft in diesen Romanen wiederholten Gedanken, dass keiner aus der Welt, aus Gottes Alliebe und Allmacht herausfällt. Aus dieser Vorstellung heraus kann der jüdische Gelehrte Glanzmann in "Wir waren unser vier" nicht

auf den Landesverräter Hämig schiessen, ¹⁵⁰ und Loriol bringt es mit seinem Judentum in Zusammenhang. Dieser Gedanke aber drückt sich auch und vor allem im Verlauf der psychologischen Romane aus, in der Entwicklung der Hauptgestalten. Gemäss dem biblischen Mythos vom Sündenfall werden sie in das Tal der Schuld gestossen und kehren, oft genug gegen ihr bewusstes Trachten und Meinen, unbewusst vom "besseren Ich" geführt, in Gottes Frieden zurück. Im grossen Roman "Alles in Allem" sodann fällt keiner aus der Stadt heraus - die Stadt zieht alle, auch die Wahrsagerin und den Sektenprediger und nicht minder die desperaten Bummler in den mächtigen Wirbel ihrer eigensten geschichtlichen Entwicklung. Hier aber weitet sich, wie wir dargetan, die Stadt zur Welt, das göttliche Gesetz wirkt, alles in allem, in die Einzelnen, in die Stadt als Ganzes hinein, und der teilnehmende Bürger kann in ihr überdauern. Wo er aber aufgerufen ist, in dieser Stadt und für ihre immer reinere Verwirklichung der Gemeinschaft zu wirken, tut sich auch hierin, als Ansatz und Ahnung, ein jüdischer Gedanke kund - dass nämlich der Einzeine Genosse und Teilhaber ist an der Schöpfung.

Solche Worte drücken zu deutlich, zu pathetisch aus, was als religiöser Gehalt im "Roman einer Stadt" nur wie ein Hauch, in der überlegenen Heiterkeit der Sprache oft nur, sich verbreitet. Wie sehr aber der Gedanke an göttliche Kräfte im Leben des Einzelnen Guggenheim beschäftigt haben muss, soll hier kurz noch von anderer Seite her beleuchtet werden. Es geht aus seinen Bemerkungen über die Geschichte des Heiligen Genestus ¹⁵¹ hervor, die ihm in die Autobiographie ("Die frühen Jahre") einfliesst. Der Schauspieler Genestus, ein Heide, spielt auf dem römischen Theater die Rolle des christlichen Märtyrers, und er wandelt sich während des Spiels selbst zum Christen. Die Menschen wollten ganz allgemein mehr und Besseres vorstellen, als sie seien, stellt dann der Biograph fest - sie priesen also, wie Genestus in seiner Rolle, Gott "mit lügnerischem Munde". Es sei ihm jedoch nie gelungen, dies beeindruckende Motiv dichterisch zu gestalten. Das Interesse für dieses Motiv, das ihn durch sein ganzes Leben begleitet, zeigt zunächst, wie sehr der moralische Gehalt einer Entwicklung, der Glaube an die Wendungsfähigkeit des Menschen zum Guten Guggenheim je und je inspiriert hat. Tatsächlich hat er nicht genau das Motiv des Heiligen Genestus, doch das gegenläufige, das Motiv des Ent-

täuschten, Zurückgesetzten, den ein Deus absconditus heimsucht und dann auch heimholt, in mancher Variation gestaltet. Manche seiner verblendeten Hauptgestalten im psychologischen Roman sinnen auf Mord und Vergeltung (Meidenholz!), sie leugnen Gott (Hermelinger!), während er sie doch, am Faden ihres unbewussten besseren Wissens und Gewissens, in ihr Heil führt. Sie sind als Blinde noch Kinder Gottes, wenn auch, wie früher erwähnt, diese Romane nach Form und Gehalt viel mehr ihre Krisis darstellen als ihre Rettung.

Versucht man zusammenzufassen, worin sich der Einfluss des Judentums, insbesondere des alttestamentlich-jüdischen Gedankenguts in Guggenheims Romanen geltend macht, so ergibt sich folgendes: Als Anteil am Stoff sind einzelne jüdische Gestalten und ganze jüdische Familienschicksale (in "Alles in Allem") in das Romanwerk eingegangen. Im Kreis der Motive nimmt dasjenige der Assimilation, verstanden als ein Hereinwachsen in die Gemeinschaft, eine wichtige Stelle ein, indem es dort, wo es sich als Ausbruch und Heimkehr gestaltet, bis in religiöse Tiefen: die Ideen von der Gotteskindschaft und vom aktiven Mitwirken des Einzelnen an der Schöpfung - hineinreicht. - Im Hinblick auf psychologische Gehalte ist bei jüdischen und manchen anderen Gestalten eine besondere Dynamik, Verletzbarkeit und Vielschichtigkeit der seelischen Struktur wahrzunehmen, und oft eine Abschirmung des Bewusstseins im Sinne eines Selbstschutzes. Besonders die Hauptgestalten der frühen Romane und wieder Dilg im "Goldenen Würfel" erscheinen als sich selbst Entfremdete wie irrende Träumer, nicht in der sichtbaren Realität, sondern aus einer tieferen Wirklichkeit heraus handelnd. Auf sie trifft etwas von dem zu, was Kafka über das jüdische Erbteil im Seelischen gesagt hat: "In uns leben noch immer die dunklen Winkel, geheimnisvollen Gänge, blinden Fenster, schmutzigen Höfe, lärmenden Kneipen und verschlossenen Gasthäuser. Wir gehen durch die breiten Strassen der neu erbauten Stadt. Doch unsere Schritte und Blicke sind unsicher. Innerlich zittern wir noch so wie in den alten Gassen des Elends. Wachend gehen wir durch einen Traum: selbst nur ein Spuk vergangener Zeiten."¹⁵²

XI.

Es sind Wesenszüge der Selbstentfremdung, welche begrenzte Vergleiche zwischen Kafkas und Guggenheims Gestalten zulassen. Der Gedanke der Entfremdung des Menschen im hochzivilisierten Bürgertum taucht aber ausser in Kafkas literarischem Werk früh bei jüdischen Wissenschaftern auf, oekonomisch begründet bei Marx, psychologisch bei Freud. Dieser Gedanke scheint gerade im Judentum seiner Vertreter ein günstiges Substrat gefunden zu haben, und er vermag auch mit dem modernen Lebensgefühl des Existentialismus in Verbindung zu treten. Fritz Strich hat in Bezug auf Kafka die rhetorische Frage gestellt: "Ist es vielleicht nicht zufällig, dass es ein Jude war, der schon so früh dem existentialistischen Lebensgefühl Ausdruck gab, ein Jude, fremd, unverwurzelt, unbehäust in einer Welt, die nicht die seine war und in der er doch leben musste?"¹⁵³ Direkte Einflüsse sind indessen von Freud wenig, von Marx oder Kafka gar keine auf Guggenheim und sein Werk ausgegangen. Freuds Entdeckung der Psychoanalyse, in Guggenheims Jugendzeit viel diskutiert, ist ihm vor allem aus populärwissenschaftlichen Schriften vertraut geworden.¹⁵⁴ Die innere Spaltung des menschlichen Bewusstseins in Ich und Es¹⁵⁵ hat zwar sein Werk stark geprägt; aber das Unbewusste verbindet oft seine Gestalten dem Uebersinnlichen, Jenseitigen, reicht also über rein psychologische Abgrenzungen hinaus.

Nicht aus modernem jüdischem Schrifttum ist der Entfremdungsgedanke in Guggenheims Romane eingeflossen, sondern als uraltes eigenes Erbe und aus seiner Verbundenheit mit dem Alten Testament; denn letztlich ist es die Schuld, welche den Menschen in die irdische Entfremdung hineinstösst und die nach jüdischem Glauben mögliche Selbstverwirklichung in der Gotteskindschaft,¹⁵⁶ welche ihn daraus herausführt. Den autochthonen Kräften, die Guggenheim unbewusst zu solcher Gestaltung führen, ist nun aber der bewusste Einfluss christlicher Denker beizufügen, die seine Jugendentwicklung und auch sein späteres Werk mitprägen. Leonhard Ragaz und Paul Häberlin versuchen in den bewegten Jahren des Ersten Weltkrieges und der Nachkriegszeit aus christlicher und idealistischer Tradition heraus Mensch und Gesellschaft des Spätkapitalismus zu erneuern. Ihre Wirkung auf den jungen Guggenheim ist schwer abzugrenzen; da sie aber in den "Frühen Jahren" von ihm selbst bezeugt wird, sollen hier noch eini-

ge Hinweise darauf gegeben werden. Ragazens Konzeption einer unbewaffneten "Neuen Schweiz"¹⁵⁷ mit pazifistischer Mission hat direkt oder indirekt auch den jungen Guggenheim in seinem Entschluss der Dienstverweigerung bestärkt. Ob und wie weit auch des Professors Reich-Gottes-Ideen auf des Schriftstellers Gemeinschaftsgefühl, das franziskanische Armutsideal auf dessen Ideal vom besitzlosen, reinen Leben gewirkt haben, ist nicht auszumachen. Die "Frühen Jahre" erwähnen davon gar nichts. Dagegen wird dort mit Nachdruck vom Einfluss Paul Häberlins auf seine Zeit gesprochen.¹⁵⁸ Guggenheim hat das "Ziel der Erziehung"¹⁵⁹ gelesen, bei dieser Lektüre vom Skeptizismus zum eigenen Gottesglauben hingefunden. Sinn des Lebens ist die Darstellung der göttlichen Idee in der Kultur, dies sagt ihm Häberlins Botschaft, die er 1918 sogar in einem Vortrag darzustellen sucht. Häberlins Philosophie ist ihm jedoch, wie er einschränkend bemerkt, nur eine Brücke zum Glauben, denn: "das eigentliche Gotteserlebnis war von anderer, tieferer und markanterer Art. Es lag in mir bereit, ursprünglich."

In Guggenheims Werk kommt Häberlins Einfluss besonders in "Alles in Allem" zum Ausdruck. Er äussert sich im Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft. Die jungen Menschen streben einer idealen innersten Bestimmung zu, die sie erst in einem Dasein für die Gemeinschaft ganz verwirklichen. Gemäss der Formel "Alles in Allem" sind die kulturellen Leistungen der Stadt (als Gemeinschaft) Ausdruck eines idealen kollektiven Willens, Zeugnis seines Waltens, und auch darin ist eine Aehnlichkeit mit Häberlins Philosophie (in Guggenheims Verständnis) zu erblicken, wenn auch, wie früher erwähnt, bei seiner Konzeption der Gemeinschaft unbewusst noch tiefere, in seinem Judentum begründete Impulse mitwirken.

Mehr als von philosophischen Systemen ist der Dichter Guggenheim ausser von M. Proust von H. -J. Fabres "Souvenirs entomologiques" und vor allem von dessen Lebenshaltung beeinflusst worden. Eine vergleichbare Heiterkeit des Tones und der Weltschau, die dem Franzosen eignet, kommt freilich erst in "Alles in Allem" zum Durchbruch, während "Riedland", im Banne der Fabreschen Prosa geschrieben, die heimlichen und unheimlichen Töne ineinanderfliessen lässt. Auch für Guggenheim gilt, was Werner Günther im Hinblick auf Gottfried Keller bemerkt hat: "Man darf bei der Heiterkeit seiner Kunst ... nie vergessen, aus welchem Ab-

grund des Selbstzweifels und der Ungeborgenheit er sich emporringen musste."160

Im ganzen dürfen die erwähnten Einflüsse nicht überschätzt werden. Die wiederkehrenden Motive im Gesamtwerk und ihre Variation, die Verfestigung der Konzeptionen und Formen in der mittleren Schaffensperiode und ihre erneute Lockerung im späten Roman "Der goldene Würfel" drücken wohl letztlich immer auch einen Grad von Guggenheims eigener Integration in die Gesellschaft aus. Zur Zeit, da seine isolierten Gestalten im Erstling "Entfesselung" entstehen, sieht er sich selbst noch nicht als dienendes Glied, als anerkannten Schriftsteller in dieses Spätbürgertum aufgenommen. "Alles in Allem" drückt im Kern, in Aarons Schicksal, seine Aufnahme und Bestätigung aus. Aus der Schrift "Heimat oder Domizil" wissen wir jedoch andererseits, dass Guggenheim das Verhältnis auch des intergrierten Schriftstellers zur Gesellschaft als problematisches, ja tragisches erlebt.

Dass dies Verhältnis für Guggenheim ein problematisches ist, das ihn bezeichnet und auszeichnet, daran haben sein Judentum und sein Schweizer-tum ebensoviel Anteil wie sein Schriftstellertum. Bedeutsam aber ist, was aus dieser Problematik hervorwächst. Aus den Spannungen einer Frühentwicklung, in der die schweizerischen Familientraditionen ebenso herauszu-spüren sind wie das Erbe jüdischer Leidensgeschichte aus Generationen, bricht im reifen Mann der Impuls zum Schreiben durch - Schreiben als Rückbesinnung und Selbstbestimmung, als Verwirklichung der vertanen Zeit, als Berufung zum bescheidenen, im kleinsten getreuen Mitgestalten an der Schöpfung, Sandkorn für Sandkorn. Versäumnis ist im Schreiben gutzumachen, Schuld zu tilgen, - die eigene, die der Väter, die der Menschen überhaupt? Dies wäre nicht näher auszumachen, doch bleibt festzu-stellen, dass dem Epiker aus solcher Spannung weniger der Anstoss zu spontanem, raschem Erzählen erwächst als der Drang zu vielschichtiger, verweilender Schilderung und Betrachtung. Die tieferen Impulse solcher Epik zielen nicht auf glattes Erzählen von Geschichte (oder Geschichten), sondern auf geistige Auseinandersetzung mit ihr, auf Ueberwindung des Chaotischen und Destruktiven. Dieser Zug drückt sich aus in manchen Ent-wicklungswegen Guggenheimscher Gestalten im Früh- und Spätwerk. Sie streben aus dem stets beengten, belasteten Dasein in der Zeit nach gottna-her Existenz in voller Gegenwart, aus der fragwürdigen Wanderung durch

das Tal der Schuld in ein "fragloses Dasein". In dem Stadtroman "Alles in Allem" aber, der den Höhepunkt von Guggenheims Schaffen bezeichnet, wird die Geschichte einer ganzen Stadt aus den dunklen Ketten historischen Zufalls gelöst und in ihrem Sinn als Entwicklung einer Bestand suchenden Gemeinschaft von Bürgern erhellt. Das Motiv der Befreiung des Einzelnen wird mit tiefstem Gehalt erfüllt, indem er den Sinn seiner persönlichen Freiheit in der Freiheit der ganzen Stadt erkennt.

E. VERWANDELTES ERBE

Wie oft in Guggenheims Romanen eine innere Krisis den Einzelnen von der Gemeinschaft sondert und ihn doch wieder in die Kette der Generationen als Trägerin der Tradition zurückführt, so steht der Dichter selbst mit seinem Werk gegenüber der literarischen Tradition, der überlieferten Romanform des neunzehnten Jahrhunderts, in einem Doppelverhältnis von Annahme und Veränderung. Sein historischer Roman gestaltet in den Formen eines impressionistisch verfeinerten Realismus ein schweizerisches Bürgertum, das in seiner Toleranz die Grenzen engen nationalistischen Denkens sprengt und zu seiner Bestätigung auch der unbürgerlichen Elemente, der Künstler und Bummler bedarf. - Die psychologischen Romane des Früh- und Spätwerks zeigen in Stil und Aufbau modernere Züge. Sie entwickeln wohl noch eine Geschichte, eine Fabel im Zusammenhang mit gestalteten Mächten der Zeit; aber die Technik der Bilderreihung, die weitgehende Ersetzung von Erzählung durch Schilderung und Deskription, mindert im Rahmen einer lockeren Gesamtstruktur die Relevanz der eigentlichen Handlung und lässt die jeweilige Daseinserfahrung der Helden in moderner Umwelt als tiefstes Anliegen erscheinen. Auch in solchen, von ferne auf den neuen, gänzlich handlungslosen Roman vorausweisenden Formen haben nun freilich überlieferte Sinngehalte Platz. Alttestamentliches und christlich-humanistisches Erbe prägen nicht nur die Inhalte von "Alles in Allem", sondern die Thematik von Guggenheims Gesamtwerk. Vergleiche mit Strömungen aus vergangenen literarhistorischen Epochen müssen im Hinblick auf das Früh- und Spätwerk jedoch mit Vorsicht und Vorbehalt gezogen werden. Man erkennt wohl: im Urerlebnis des Ausbruchs schwingt bei gewissen Figuren (Meidenholz, Hermeinger u. a.) etwas wie idealistische Sturm- und Drang-Empörung über Unredlichkeit und Unrecht in der Welt mit, und die Heimkehr mancher "Helden", ihre Suche nach dem wahren Leben eines modernen Simplizissimus erinnert, wie ihr zeitweiliges Verwechseln von Sein und Schein, an das Menschenbild des literarischen Barocks. Aber vermeintlich Bekanntes erscheint hier verwandelt, ins Zwielficht der gesamteuropäischen geistigen Krisen im Gefolge der Weltkriege gestellt. Die Hauptgestalten dieser Romane handeln meist nicht aus freiem Entschluss, sie werden

aus dem Unbewussten heraus, von dunklen Mächten bewegt. Nicht ein einzelner Lebenskonflikt bedrängt sie, wie die Romanhelden aus der Zeit des bürgerlichen Realismus - das Leben selbst, das sie nicht mehr voll ergreifen können, wird ihnen zum Problem. In der impressionistisch schildernden und überwirklich bedrohlichen Welt-Erfahrung mancher Figuren formen sich überlieferte Motive und Gehalte zur eigenständigen modernen Daseinsproblematik aus und wirken doch gleichzeitig als vielfach gebrochener Nachhall aus vergangener Zeit.

Dass Guggenheims Werk in Zürich gewachsen ist, in der kriegsverschonten Stadt, die er in "Alles in Allem" als Insel beschreibt mit Brücken zur Welt, gewinnt in dieser Sicht zeichenhafte Bedeutung. Hier hat er die Verwandlung des Erbes noch einmal versucht, verwirklicht auch zu einer Zeit, da die jüngste schreibende Generation in der Schweiz die literarische Hinterlassenschaft der Zwischenkriegsjahre ausschlug und dem Wort als Träger von Geschichte misstraute. - Ein grosser Teil dieser jüngsten Generation von Schriftstellern will ja den letzten Krieg, den sie nicht bewusst erlebt hat, als Liquidation hergebrachter Werte, als Bruch der geistigen Entwicklung verstanden wissen. Typisch für die Nachkriegsepik erscheint manchen Vertretern der Kahlschlags'-Literatur der Verzicht auf Psychologie und Reflexion,¹⁶¹ eine Reduktion der Aussage auf Stellbares und Feststellbares, mitunter auf die Form allein. Solche Begrenzung entspringt oft dem gleichzeitigen Bemühen, Mensch und Kultur aus transzendentalen Bindungen zu lösen, dafür die "Gesellschaft" als autonome, kulturschöpfende Potenz zu verstehen, die allein den Einzelnen verpflichtet.¹⁶² In der epischen Gestaltung einer so verstandenen Daseinslage des Individuums verlieren freilich sowohl der Mensch wie seine Umwelt ihre Tiefendimension, ihre metaphysische Verwurzelung. Sie werden selbstredend und selbst-verständlich und treten in scharfen Gegensatz zu Guggenheims Darstellungsart; denn in dessen Epik ist es gerade die noch bestehende Verbindung menschlichen Seins mit der Transzendenz, welche die psychologischen Vorgänge in den Gestalten wie auch ihre auf Reflexion gerichteten Monologe und Dialoge hervorbringt und letztlich das Band zur literarischen Ueberlieferung bildet. Guggenheims Gestalten sind nicht bloss Unangepasste oder Unterdrückte einer wie immer gearteten Gesellschaft, sie sind zum Teil Suchende in der Welt, Ge-

schöpfe einer freilich oft verdunkelten Schöpfung. Sie werden von geschichtlicher Kunde berührt durch Generationen hinauf, aber bei Gelegenheit immer auch von der Ur-Kunde, von den biblischen Mythen im Kreis der Genesis. Altes biblisches Wissen und tiefenpsychologische Wissenschaft begegnen sich - besonders deutlich in den "Sieben Tagen" - in der Darstellung modernen Daseinsraums, der gottferne Mensch irrt als ein sich selbst Entfremdeter in der Enge technischer Zivilisation, uralte Werttafeln sind nicht zerbrochen, sondern gleichsam in eine neue Sprache und Zeit übersetzt.

Wiederholt hat sich Guggenheim besonders zur heimischen Ueberlieferung, zur Kontinuität eines schweizerischen Kulturspektrums bekannt,¹⁶³ Ein sprechendes, vielleicht unbewusstes Zeugnis dieser Haltung sind die im Werk gelegentlich auftauchenden getreuen Verwalter, geschickten Handwerker und eifrigen Sammler, welche in städtischer oder ländlicher Kultur die Kraft des Beharrenden artikulieren im Gegensatz zum Ungestüm ausbrechender Rebellien. Als Bewahrern des Hergebrachten oder klugen Vermittlern zwischen Altem und Neuem kommt diesen Erscheinungen immer auch geistige Repräsentanz zu. Anders als Max Frischs Homo faber, der heimatlose Techniker einer vermeintlich machbaren Welt, sind sie in ihren Verrichtungen der Gemeinschaft mit Kopf und Herz verbunden, sind Kulturträger im Kleinen und Kleinsten. Der Materialverwalter Umbrecht wäre hier nochmals zu nennen, der Mechaniker Voubrasse in "Alles in Allem" und nicht zuletzt der Altstoffsammler August Merkli, der nach misslungenen Abenteuern eine Art Genius loci zürcherischer Haushaltungen bei Kriegsbeginn wird.

Der Bestand stiftende Umgang mit greifbarem "Material" der Ueberlieferung ist aber bei Guggenheim nicht gänzlich von geistiger Werkgestaltung zu trennen. Wie das Handwerk geistige Bedeutung gewinnt, so erscheint oft der geistig Schaffende, wo er nach Uebersicht strebt, als Sucher und Ordner greifbarer Kulturzeugnisse. Sein Auftrag ist nicht die Liquidation vorgefundenen Bestandes, sondern dessen geistige Durchdringung. Karl Gebhardt etwa ist, wie übrigens auch Bell, ein ahnungsvoller Sammler kleiner Zeitungsnotizen, bevor er, nach Jahren erst, Geschichte in ihren geistigen Hintergründen und Zusammenhängen untersucht. Der Medizinstudent Bluntschli gar erlebt sich als "Trödler", der die verstreuten

ten Zeichen technischer Zivilisation in seiner Epoche als geschichtlichen Kontext zu deuten versucht. Dieser philosophischen Absicht des politisierenden Arztes aber ist zuletzt auch diejenige des epischen Dichters verwandt. Auch Aaron versteht sich geistig zunächst als "Sammler" von Eindrücken und Bildern, die der unbegrenzte Strom des Geschehens an ihn heranträgt. Indem er, der aus der bürgerlichen Lebensbahn seines Vaters ausbricht, seine subjektive Lebens- und Welterfahrung klärt und in objektiven historischen Sinnzusammenhang stellt, gelingt es ihm, in der Gestaltung des Werkes die gegensätzlichen Strebungen des Ausbrechers und des Sammlers und Bewahrs fortwährend zu vereinen. Dem vom Bild zum Wort gedrängten Gestalter liegt es ob, die erfahrbare Wirklichkeit, die er als latenten Widerstreit zwischen Chaos und Kosmos erlebt, darstellend zu teilen und mit-zuteilen. Wo immer die Teile das von ihm erahnte Ganze durchscheinen lassen im Zauber des Worts, meint die verdichtende Schilderung erfahrener Welt nicht bloss Erhellung des Geschehens, Befreiung des Einzelnen zu sich selbst, sondern immer auch Bindung und Verbindung, Nachbarschaft des Menschentums über Grenzen von Ort und Zeit hinweg: - Mitteilung als Mittlertum.

Anmerkungen

- 1 C. F. -Meyer-Preis, 1943. Literaturpreis der Stadt Zürich, 1958. Preis der schweizerischen Schiller-Stiftung, 1956.
- 2 Zusammengestellt im Juli 1968.
- 3 Auszug und Uebersetzung aus: J. -H. Fabre, Souvenirs entomologiques. Etude sur l'instinct et les moeurs des insectes. Edition définitive, Librairie Delagrave, Paris 1923.
Aus dem Französischen übertragen von Kurt Guggenheim, Anmerkungen des Mitherausgebers Prof. Adolf Portmann.
- 4 Familie Läderach (1949-51), die Geschichte einer Schweizerfamilie unserer Tage.
- 5 Gespräch mit Kurt Guggenheim, 30. März 1968.
- 6 Der Lastwagen. Erzählung. Schweizer Spiegel Nr. 8, März 1958; S. 31 ff.
- 7 Gespräch mit Kurt Guggenheim, 30. März 1968.
- 8 Ebenda.
- 9 W. Weber schreibt in seiner Kritik über "Die frühen Jahre", NZZ Nr. 4045, 20. Okt. 1945: "Der Schweizer Dichter Kurt Guggenheim hat in den meisten seiner erzählenden Werke nichts anderes gesucht als das Nahe, sich selbst."
- 10 Die frühen Jahre, S. 88 ff.
- 11 Zitiert nach Max Wehrli, Allgemeine Literaturwissenschaft (Wissenschaftliche Forschungsberichte Bd. 3), S. 122.
- 12 Die frühen Jahre, S. 85.
- 13 Gespräch mit Kurt Guggenheim, 30. März 1968.
- 14 Ebenda.
- 15 Z. B. betont als "Fülle und Tiefe der Welt" von Wolfgang Kayser, in "Das sprachliche Kunstwerk", S. 179.
- 16 Vordergründiges Geschehen und Weltgehalt, wobei die beiden Schichten sich meistens durchdringen.
- 17 Wolfg. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. S. 359.
- 18 Fritz Martini in der Zeitschrift "Der Deutschunterricht", Heft 3, 1951, S. 89 ff, im Artikel: "Geschichte und Poetik des Romans."

- 19 Werner Welzig: Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. S. 15 ff.
- 20 Eine ausgedehnte Uebersicht über die Rezensionen findet sich im Literaturverzeichnis dieser Arbeit, S. 235 - 238.
- 21 Otto Basler: Der Erzähler Kurt Guggenheim. In Schweizer Annalen Heft 11, 1945; S. 642 ff.
- 22 Charles Clerc: Entre les Alpes et le Rhin. S. 153 - 156.
- 23 Jean Moser, Charles Clerc u. a.: Panorama des littératures contemporaines de Suisse. S. 83, 84.
- 24 Albert Bettex: Die Literatur der deutschen Schweiz von heute. S. 37 ff.
- 25 Guido Calgari: Die vier Literaturen der Schweiz. S. 214, 215.
- 26 Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 196.
- 27 Die frühen Jahre, S. 71: Guggenheim erwähnt, er habe zweimal in seinem Leben einer todgeweihten jungen Frau gegenübergestanden. Eine Beziehung zwischen diesen Situationen und "Entfesselung" ist nicht nachzuweisen, aber auch nicht auszuschliessen.
- 28 In der Unterscheidung zwischen Bericht und szenischer Darstellung stützen wir uns hier und später auf Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. S. 13 ff; in der szenischen Darstellung "wird der Leser zum Augenzeugen des Geschehens, indem er sich... in jene Gestalt versetzt, die... beobachtet".
- 29 Ueber den innern Monolog und die erlebte Rede schreibt Wilh. Duwe in "Ausdrucksformen deutscher Dichtung", S. 35: "Beide Formen sind Erfüllung impressionistischer Bestrebungen, denn der Impressionist will nicht berichten, was er von den Menschen weiss, sondern zeigt, wie sich die Vorgänge in den Menschen der Erzählung spiegeln."
- 30 Man erinnert sich hier an Hermann Hesses 1927 erschienenen "Steppenwolf".
- 31 Wenn J. Moser (in "Panorama des littératures contemporaines de Suisse", S. 83/84) sagt: "Une femme seule le retiendra et non l'amour des choses et des lieux", so ist diese Formulierung ungenau; in der Liebe zu Helen verbindet sich Meidenholz auch der Stadt und findet auch in ihr neuen Halt.
- 32 Erlebte Rede.
- 33 1927; solche Bohrungen wurden tatsächlich in dieser Gegend ausgeführt, blieben aber erfolglos. (S. Sandkorn für Sandkorn, S. 55.)
- 34 Sandkorn für Sandkorn, S. 63.

- 35 Ebenda, S. 18.
- 36 Vgl. Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. S. 14.
- 37 Nicht nur dem Vornamen, sondern eventuell auch dem Geschlechtsnamen kommt symbolische Bedeutung zu, denn schwyzerisch "Bieli" heisst Biene.
- 38 NZZ Nr. 2009, 15. November 1938.
- 39 Zwar ist "Riedland" weder eine Elegie noch eine Idylle im Sinn von Schillers Abhandlung "Ueber naive und sentimentalische Dichtung"; aber Guggenheims Buch bildet nicht bloss Natur ab, es gestaltet in dem Gegensatz zwischen unschuldiger, bewusstloser Natur und leidenden Menschen eine Idee mit, und insofern ist es sentimentalisch. Durchaus trifft auch folgendes zu: "Die sentimentalische Dichtung ist die Geburt der Abgezogenheit und Stille, und dazu ladet sie auch ein."
- 40 Die frühen Jahre, S. 159.
- 41 Dies ist auch Guggenheims Ansicht. (Gespräch vom 30. März 1988.)
- 42 Wolfg. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. S. 380 ff, ferner in "Entstehung und Krisis des modernen Romans"
- 43 NZZ Nr. 2109, 3. Dezember 1935.
- 44 NZZ Nr. 2009, 15. November 1938.
Auch Otto Basler - in Schweizer Annalen Heft 11, 1945, S. 842 ff. - betont in seiner Würdigung vor allem die Verbundenheit zwischen Mensch und Landschaft. - Im Brockhaus (1969) wird im Hinblick auf Guggenheims Gesamtwerk von "heimatlichen Lebens- und Bekenntnisromanen" gesprochen.
- 45 Gespräch mit Kurt Guggenheim, 30. März 1988.
- 46 Guido Calgari: Die vier Literaturen der Schweiz. S. 214, 215; dabei hat der Autor allerdings in erster Linie Guggenheims Hauptwerk, "Alles in Allem", im Auge.
- 47 Albert Bettex: Die Literatur der deutschen Schweiz von heute.
- 48 Ebenda, S. 37.
- 49 Ebenda, S. 38.
- 50 Ernst Alker: Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Bd. 2, S. 223 ff.
- 51 Der Vergleich wird angedeutet in Eduard Korrodiss Würdigung der Heimlichen Reise, NZZ Nr. 626, 14. April 1945: "Tonio Kröger, der in die Kunst verirrte Bürger Thomas Manns, hat in Eigenmann einen späten, hie und da skurrilen Bruder schweizerischen Geblüts gefunden."

- 52 In diesem Dichter erscheinen Züge von Albin Zollinger.
- 53 NZZ Nr. 2081, 13. Oktober 1949.
- 54 Gespräch vom 30. März 1968.
- 55 Ebenda.
- 56 Walter Abt z. B., Aarons Freund, erinnert an den Herausgeber des Schweizer-Spiegels, Adolf Guggenbühl.
- 57 Wolfg. Kayser: Entstehung und Krise des modernen Romans.
- 58 Max Wehrli hat in der Studie "Der historische Roman" (Helicon 3, 1940, S. 108 ff.) eine Typologie dieser Romanart versucht. Er unterscheidet zwischen historischer Belletristik, sittlich-religiöser Geschichtsdichtung und kulturhistorischem Roman. Diesem letzteren Typus steht Guggenheims Buch am nächsten. Er "geht auf eine 'symbolische' Wahrheit, gibt aber in seinem Mythos doch noch individuelle Geschichte, und seine Elemente müssen sich dem atmosphärischen, kulturellen, geistigen Ganzen einfügen." Er wendet sich "an eine Gemeinschaft" und spürt "der heimlichen Mitte von Zeiten und Völkern" nach.
- 59 Guggenheim selbst, der sich in Aaron als Erzähler ausweist, übernahm von seinem Vater eine Kolonialwarenagentur. (Vgl. Abschnitt C dieser Arbeit.)
- 60 Vgl. S. 263: "Man nannte die kleine dreieckige Anlage auf der stadtwärts gekehrten Seite des Hotels Bellevue, vor der Rotonde und dem Wirtschaftsgarten des Cafés Terrasse, gegenüber dem Bauschänzli, die Hungerinsel. Der Name kam daher, weil hier ... die Vaganten und Arbeitslosen aus der Herberge 'Zur Heimat' ... ihre Zeit zu verträdeln pflegten."
- 61 Der Dichter F. Wiegand war wahrscheinlich das Vorbild.
- 62 Leonhard Ragaz: Die neue Schweiz.
- 63 Unverkennbar ist die Monatszeitschrift "Der Schweizer Spiegel" gemeint.
- 64 R. M. Albérès: Histoire du Roman moderne. Editions A. Michel, Paris 1962. In deutscher Uebersetzung erschienen ("Geschichte des modernen Romans") 1964, im Eugen Diederichs Verlag Düsseldorf-Köln. Das Kapitel über den polyphonen Roman beginnt S. 108.
- 65 Unter dem Titel "Die fromme Lüge, die Landi hiess" schrieb z. B. R. Brodmann in der "Zürcher Woche" vom 10. April 1964: "Das war kein Porträt der aktuellen Schweiz, sondern ein historisierendes Wunschbild, in dessen Formen sich der Einfluss des grossdeutschen Nachbarn niederschlug. ... Der Blubo-Mythos hatte, politische Differenzen hin oder her, den ganzen deutschen Kulturkreis ergriffen."

- 66 Vgl. "Die Wahrheit unter dem Fließblatt", S. 57, wo Guggenheim schreibt: "Tout est dans le tout, comme disait en son temps le pédagogue Jacotot." Ich lese diesen Satz bei Fabre, und ich frage mich, ob es nicht dieser Satz gewesen sei, der mir ... den Titel 'Alles in Allem' eingab, um 1950 herum. Genau das bedeutet er nämlich und nicht das 'Summa summarum', wie viele annehmen."
- 67 Jacob Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen. (Band 7 der Gesamtausgabe, S. 208.)
- 68 Gespräch vom 30. März 1968.
- 69 Die Frage, wieweit der Autor diese Struktur bewusst angestrebt und vollzogen hat, ist bloss von sekundärer Bedeutung.
- 70 Der Bund Nr. 50, 31. Jan. 1953.
Nr. 598, 22. Dez. 1955.
NZZ Nr. 2824, 12. Dez. 1952.
Nr. 2955, 6. Dez. 1953.
Nr. 2959, 26. Nov. 1954.
Nr. 3170, 23. Nov. 1955.
Weitere Angaben zu den Rezensionen finden sich im Literaturverzeichnis dieser Arbeit.
- 71 Guido Calgari: Die vier Literaturen der Schweiz. S. 220.
- 72 Ebenda: Mit mehr Recht hat Charlotte von Dach (Der Bund, Nr. 50, 31. Jan. 1953) schon beim Erscheinen des ersten Bandes das Poetische an Guggenheims Diktion hervorgehoben: "Sie (gemeint ist Guggenheims Sprache) hat sich an der besten Prosa der deutschen Realisten des vergangenen Jahrhunderts geschult. Es ist ein reines Vergnügen, sie laut zu lesen und den Verschlingungen ihrer kühlen, gelassenen Klarheit mit den verwehenden poetischen Schleiern nachzulauschen."
- 73 Ein "Spiessbürger", wie die Kritik mancher Zeitungen Heimberger genannt hat, ist er keinesfalls; dazu ist sein Inneres viel zu differenziert.
- 74 Mit Recht hält die Deutsche Presse-Agentur, Hamburg, in ihrer Anzeige des Buches (am 15. Dez. 1956) fest: "Seit Gottfried Keller ist es beste schweizerische Erzähltradition, kleine und im Grunde recht alltägliche Dinge mit dichterischer Prägnanz auszusagen und sie ins Allgemein-Menschliche zu erheben. Auf dieser Tradition fusst auch Guggenheim."
- 75 Gespräch vom 30. März 1968.
- 76 Albert Bettex: Die Literatur der deutschen Schweiz von heute. S. 38; B. sagt nicht, worin die Verfestigung besteht.
- 77 Guido Calgari: Die vier Literaturen der Schweiz. S. 215; schon die Ueberschrift, unter der Guggenheims Romane (mit sehr vielen ande-

ren) behandelt werden, bezeichnet die Abkehr vom Heimatlichen, denn sie heißt: "Los von Seldwyla." (S. 214)

- 78 Heimat oder Domizil? S. 17.
- 79 Gero von Wilpert: Lexikon der Weltliteratur. S. 530.
- 80 Diese Spannung wird auch in der Erzählung "Der Lastwagen" fühlbar (Schweizer Spiegel Nr. 6, 1958): Einem pensionierten, in monotoner Sicherheit lebenden Beamtenehepaar steht eine arme, kinderreiche Familie gegenüber, in der es noch Raum für Hoffnung und unorganisiertes Glück gibt.
- 81 Gespräch mit Kurt Guggenheim, 30. März 1968.
- 82 Die frühen Jahre, S. 212.
- 83 Ebenda, S. 28.
- 84 Ebenda, S. 166.
- 85 Ebenda, S. 138.
- 86 Ebenda, S. 73.
- 87 Ebenda, S. 207.
- 88 Die frühen Jahre, S. 41.
- 89 Ermatinger erwähnt in seiner Keller-Biographie "die beiden Guggenheim". S. "Die frühen Jahre", S. 44 oben.
- 90 Die frühen Jahre, S. 45.
- 91 Diese Stimmung bringt auch der damals von Guggenheim publizierte Aufsatz "Väter und Söhne" zum Ausdruck (in "Wissen und Leben" XII, 1919, S. 611-613).
- 92 Auch Guggenheims neuester, 1969 erschienener, in unserer Arbeit nicht mehr behandelter Roman spielt in Frankreich und erzählt unter dem Titel "Minute des Lebens" die Freundschaft zwischen Zola und Cézanne.
- 93 Die "Comédie de la soif" ist ein Gedicht aus Rimbauds "Derniers vers".
- 94 Die Zeilen stehen in dem Gedicht "Chanson de la plus haute Tour", in den "Derniers vers".
- 95 Nicht die Untreue, doch das Freiheitsgefühl einer Frau während der Abwesenheit des Mannes findet in Katharina Gebhardt-Meng (in "Alles in Allem") seinen Ausdruck.

- 96 In der Gedichtsammlung "Les Chimères" von Gérard de Nerval heisst das erste Gedicht "El Desdichado" und beginnt mit diesen Zeilen.
- 97 Die frühen Jahre, S. 40.
- 96 Charlotte von Dach versieht ihre Kritik von "Salz des Meeres, Salz der Tränen" (Der Bund Nr. 455, 24. Okt. 1964) mit dem etwas irreführenden Titel "Weg und Wandlung".
- 99 Edition définitive, Librairie Delagrave, Paris 1923.
- 100 Riedland, S. 166. Die Bemerkung wird in Sandkorn für Sandkorn, S. 209, wiederholt.
- 101 Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 187. (Das Ibsenwort wird von Guggenheim selbst zitiert.)
- 102 Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 190 und 216.
- 103 Die frühen Jahre, S. 8, 9.
- 104 Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 197.
- 105 Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 198.
- 106 Ebenda, S. 90.
- 107 Die frühen Jahre, S. 64.
- 108 Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 103.
- 109 Sandkorn für Sandkorn, S. 18.
- 110 Die frühen Jahre, S. 56.
- 111 Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 236.
- 112 Die frühen Jahre, S. 59.
- 113 Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 216.
- 114 Guggenheims 1960 (bei Artemis) erschienenes Büchlein "Die Wahrheit unter dem Fliessblatt" ist ein Auszug aus solchen Tagebuchnotizen.
- 115 Die frühen Jahre, S. 141, ferner S. 175.
- 116 Die frühen Jahre, S. 84.
- 117 Beschrieben im ersten Kapitel von "Sandkorn für Sandkorn".
- 118 Sandkorn für Sandkorn, S. 9.

- 119 Sandkorn für Sandkorn, S. 37.
- 120 Die frühen Jahre, S. 170, Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 125.
- 121 Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 146; das "damals" bezieht sich auf das erste in Frankreich verbrachte Jahr.
- 122 Gespräch mit Kurt Guggenheim, 30. März 1968.
- 123 Salz des Meeres, Salz der Tränen, S. 178.
- 124 Entfesselung, S. 196.
- 125 Die frühen Jahre, S. 48.
- 126 Der erste Teil des Shakespeare-Zitats findet sich wieder im Gedicht "Terzinen III" von Hofmannsthal. Beide Richtungen, Barock und Impressionismus, unterscheiden sich vom Realismus unter anderem in dem gemeinsamen Punkt, dass sie nicht eine positivistisch verstandene, äusserlich-konkrete Welt als tiefste Wirklichkeit anerkennen.
- 127 Man vergleiche damit ein Zeugnis aus Guggenheims Kindheit, in "Tagebuch am Schanzengraben", S. 98: Im Alter, da Kinder zum Spielen "auf die Gasse" gehen dürfen, fährt er mit andern Knaben in einem Zug aus zusammengehängten Leiterwagen und bemerkt dazu: "Ein bedeutungsloses kleines Kindererlebnis, das für mich deshalb unvergesslich blieb, weil ich im Sing-sang des Abwärtsfahrens fortwährend nur den einen Gedanken hatte, in unaussprechlichem Glück, ungefähr des inhalts "nun habe ich auch einmal etwas Grosses, Abenteuerliches erlebt, nun kann ich ruhig sterben."
- 128 Sandkorn für Sandkorn, S. 12.
- 129 Ebenda, S. 28.
- 130 Zuerst Käte Friedemann in "Die Rolle des Erzählers in der Epik", 1910; später vor allem Wolfgang Kayser.
- 131 Die frühen Jahre, S. 85.
- 132 Guggenheim hat im Gespräch (30. März 1968) bestätigt, er habe in den vier Gestalten gewissermassen eigene Möglichkeiten der Lebensverwirklichung dargestellt.
- 133 Die frühen Jahre, S. 130.
- 134 Ebenda, S. 29.
- 135 Die frühen Jahre, S. 45.
- 136 Ebenda, S. 48.

- 137 Ebenda, S. 42.
- 138 Ebenda, S. 43.
- 139 Edmund Schopen: Geschichte des Judentums im Abendland. S. 108.
- 140 Alles in Allem, S. 259.
- 141 Ebenda, S. 790.
- 142 Ebenda, S. 19/20.
- 143 Ebenda, S. 184/185.
- 144 Ebenda, S. 185.
- 145 Guggenheim hat Wohnsitz und Wohnung mehrmals gewechselt.
- 146 Die frühen Jahre, S. 84.
- 147 Die frühen Jahre, S. 84.
- 148 Ebenda, S. 85.
- 149 Ebenda, S. 136.
- 150 "Wir waren unser vier", S. 149: Loriol kommentiert Glanzmanns Haltung in Gedanken so: "Sie betrachten das menschliche Leben als geheiligt in jeder Form, ... jenseits jeder Moral und Ethik. Deshalb haben sie sich so lange erhalten. Das unterscheidet sie, die Juden, von uns anderen..."
- 151 Die frühen Jahre, S. 164/165.
- 152 Zitiert nach Fritz Strich: "Franz Kafka und das Judentum". (Im Band "Kunst und Leben", S. 145)
- 153 Ebenda, S. 143.
- 154 Gespräch vom 30. März 1968.
- 155 Soweit mit "Es" das kollektive Unbewusste gemeint ist, machen sich in Guggenheims Werk auch Einflüsse (direkte oder indirekte) von C. G. Jung geltend.
- 156 Vgl. Jüdisches Lexikon, S. 1234.
- 157 Leonhard Ragaz: Die neue Schweiz. W. Frösch, Olten 1918; in den "Frühen Jahren" wird das Buch (S. 106) erwähnt, sein Einfluss S. 166/167.
- 158 Die frühen Jahre, S. 88 ff.

- 158 Paul Häberlin: Das Ziel der Erziehung.
- 160 Werner Günther: Dichter der neueren Schweiz. Bd. II, S. 10.
- 161 So schreibt z. B. Ernst Eggimann, der sich als Vertreter einer desillusionierten schreibenden Nachkriegsgeneration empfindet: "Man spricht von alten und jungen Schriftstellern, wobei das Ende des Zweiten Weltkrieges eine Grenze zu bilden scheint." Eggimann will erkennen, "dass es tatsächlich Vor- und Nachkriegsliteratur gibt", und er sieht in der heutigen Schreibart "in manchem eine Reaktion auf den reflektierenden und psychologisierenden Stil", den noch Robert Musil gepflegt habe.
(Dem Artikel "Igel haben Charakter" entnommen, erschienen im "Bund" vom 7. Juni 1970.)
- 162 Auch die neueste Literaturwissenschaft will nun zu einem beträchtlichen Teil Dichtung (oder auch nur Literatur) in ihren Bezügen zur Gesellschaft erforschen, wobei allerdings der Terminus "Gesellschaft" ebenso leicht in den Bannkreis politischer Ideologien gerät wie seinerzeit der - heute verpönte - Begriff der "Nation".
- 163 Gespräch vom 30. März 1968.

LITERATURVERZEICHNIS

I. Werke von Kurt Guggenheim

Entfesselung. Roman. Schweizer-Spiegel-Verlag, Zürich 1935.

Sieben Tage. Roman. Schweizer-Spiegel-Verlag, Zürich 1936.

Riedland. Roman. Schweizer-Spiegel-Verlag, Zürich 1938.
(Neuaufgabe 1958)

Der heitere Lebensabend. Komödie. Reiss, Basel 1938.

Wilder Urlaub. Roman. Schweizer-Spiegel-Verlag, Zürich 1941.

Der sterbende Schwan. Schauspiel. Reiss, Basel 1943.

Die heimliche Reise. Roman. Artemis, Zürich 1946.

Wir waren unser vier. Roman. Artemis, Zürich 1949.

Alles in Allem. Roman. (4 Bände) Artemis, Zürich 1951-55.
(Gesamtausgabe in einem Band 1957. Neuaufgabe 1961.)

Der Friede des Herzens. Roman. Artemis, Zürich 1956.

Sandkorn für Sandkorn. Artemis, Zürich 1959. (Neuaufgabe 1961)

Die Wahrheit unter dem Fließblatt. Aus dem Tagebuch. Artemis,
Zürich 1960.

Heimat oder Domizil? Artemis, Zürich 1961.

Das offenbare Geheimnis. Aus dem Lebenswerk des Insektenforschers
J. -H. Fabre. (Uebersetzung) Artemis, Zürich 1981.

Die frühen Jahre. Artemis, Zürich 1963.

Tagebuch am Schanzengraben. Artemis, Zürich 1963.

Salz des Meeres, Salz der Tränen. Artemis, Zürich 1964.

Das Ende von Seldwyla. Ein Gottfried-Keller-Buch. Artemis, Zürich 1965.

Der goldene Würfel. Roman. Artemis, Zürich 1967.

II. Literatur über Kurt Guggenheim

Moser J., Clerc Ch. u. a.: Panorama des littératures contemporaines de Suisse. Paris 1938.

Clerc Charly: Entre les Alpes et le Rhin. Paris 1944.

Basler Otto: Der Erzähler Kurt Guggenheim. In "Schweizer Annalen" Heft 11, 1945; S. 642 ff.

Bettex Albert: Die Literatur der deutschen Schweiz von heute. Olten 1949.

Calgari Guido: Die vier Literaturen der Schweiz. Walter, Olten 1966.

III. Zeitungsrezensionen *

Entfesselung

NZZ, 2. Dezember 1934.

Der Bund, 6. Dezember 1934.

NZ, 2. Dezember 1934.

BN, 1. Dezember 1934.

Sieben Tage

NZZ, 3. Dezember 1935.

Der Bund, 7. November 1935.

NZ, 10. November 1935.

BN, 8. Dezember 1935.

Riedland

NZZ, 15. November 1938.

Der Bund, 22. Dezember 1938.

NZ, 20. November 1938.

* Die reichhaltige Sammlung von Rezensionen beim Artemis-Verlag reicht bis 1956 zurück. Wir geben daraus eine Auswahl. Für die von 1935 bis 1955 erschienenen Romane beschränken sich unsere Hinweise auf Rezensionen in der Neuen Zürcher Zeitung (NZZ), im "Bund", in der National-Zeitung (NZ) und in den Basler Nachrichten (BN).

Wilder Urlaub

NZZ, 26. November 1941.
Der Bund, 7. November 1941.

Die heimliche Reise

NZZ, 14. April 1945.
Der Bund, 3. April 1945.

Wir waren unser vier

NZZ, 13. Oktober 1949.
Der Bund, 2. Dezember 1949.
NZ, 31. Dezember 1949.
Berner Tagblatt, 14. Dezember 1949.
Die Weltwoche, 23. Dezember 1949.
Der Tagesspiegel, Berlin, 28. Mai 1950.

Alles in Allem I

NZZ, 12. Dezember 1952.
Der Bund, 31. Januar 1953.
BN, 19. Dezember 1952.

Alles in Allem II

NZZ, 6. Dezember 1953.
BN, 18. Dezember 1953.
NZ, 12. Dezember 1953.

Alles in Allem III

NZZ, 22. November 1954.
BN, 16. Dezember 1954.

Alles in Allem I bis IV

NZZ, 23. November 1955.
Der Bund, 22. Dezember 1955.

Alles in Allem, Gesamtwerk

(zu den späteren Auflagen von 1957 und 1961)

NZZ, 9. Dezember 1957.
NZ, 21. Dezember 1957.
Oesterreichische Nachrichten, Linz, 3. Februar 1962.
Besprechungsbelege des Süddeutschen Rundfunks, Stuttgart,
(bei Artemis), 23. April 1963.

Der Friede des Herzens

NZZ, 16. Dezember 1956.
 Der Bund, 1. Dezember 1956.
 NZ, 22. Dezember 1956.
 Gazette de Lausanne, 29. September 1957.
 Presse Nachrichten Deutschland, 25. November 1956.
 Deutsche Presse Agentur, Hamburg, 15. Dezember 1956.
 Rheinische Post, Düsseldorf, 16. März 1957.
 Kölnische Rundschau, 24. März 1957.

Sandkorn für Sandkorn

NZZ, 11. Dezember 1959.
 Der Bund, 23. Oktober 1959.
 NZ, 26. November 1959.
 Zürichsee-Zeitung, 21. November 1959.
 Tages-Anzeiger, Zürich, 7. Dezember 1959.
 Vaterland, Luzern, 19. Dezember 1959.
 Süddeutsche Zeitung, München, 5. März 1960.
 Kölnische Rundschau, 12. Juni 1960.
 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3. September 1960.
 Salzburger Volkszeitung, 20. März 1962.

Die frühen Jahre

NZZ, 20. Oktober 1962.
 BN, 23. November 1962.
 Tages-Anzeiger, Zürich, 23. November 1962.
 Zürichsee-Zeitung, 6. Dezember 1962.
 Die Furche, Wien, 4. Mai 1963.
 Frankfurter Presse, 23. Juli 1963.
 Zeitwende, Hamburg, 5. April 1964.

Salz des Meeres, Salz der Tränen

NZZ, 16. Dezember 1964.
 Der Bund, 24. Oktober 1964.
 NZ, 14. November 1964.
 BN, 25. November 1964.
 Zürichsee-Zeitung, 28. November 1964.
 Die Barke, Frankfurt, (Heft 3), 27. November 1964.
 Stuttgarter Zeitung, 16. Juli 1966.

Der goldene Würfel

NZZ, 20. November 1967.
 NZ, 14. Mai 1968.
 BN, 24. Oktober 1967.
 Tages-Anzeiger, Zürich, 14. November 1967.
 Die Tat, 27. November 1967.

Zürichsee-Zeitung, 18. November 1967.
Die Furche, Wien, 15. Juli 1968.

IV. Werke über Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft

Friedmann Käte: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Bonn 1910.

Ermatinger Emil: Das sprachliche Kunstwerk. Teubner, Berlin 1921.

Strich Fritz: Der Dichter und die Zeit. Francke, Bern 1947.

Kohler Pierre: Histoire de la littérature française. Payot, Lausanne 1949.

Alker Ernst: Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Cotta, Stuttgart 1950. (2 Bände)

Zäch Alfred: Die Dichtung der deutschen Schweiz. Speer, Zürich 1951.

Martini Fritz: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kröner, Stuttgart 1951.

Böckmann Paul: Die Interpretation der literarischen Formensprache. DVJ 7, 1954.

Wehrli Max: Allgemeine Literaturwissenschaft. Francke, Bern 1955.

Friedmann Herm. und Mann Otto: Herausgeber von: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Wolfgang Rothe, Heidelberg 1961.

Boesch Bruno u. a.: Herausgeber von: Deutsche Literatur in Grundzügen. 2. Auflage, Bern 1961.

Strich Fritz: Kunst und Leben. Francke, Bern 1960.

Beiss A.: Nexus und Motive. DVJ 36, 1963.

Duwe Wilhelm: Ausdrucksformen deutscher Dichtung. Erich Schmidt, Berlin 1965.

Kayser Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. 11. Auflage. Francke, Bern 1965.

Günther Werner: Dichter der neueren Schweiz. Francke, Bern; Bd. I 1963, Bd. II 1968.

Hamburger Käte: Die Logik der Dichtung. 2. Auflage. Klett,
Stuttgart 1968.

Adam A., Lerminier G., Morot-Sir Ed.: Littérature française.
La Rousse, Paris 1966.

V. Werke über den Roman

Lukacs Georg: Die Theorie des Romans. Paul Cassirer, Berlin 1920.

Forster J.M.: Ansichten des Romans. Suhrkamp, Frankfurt 1949.
(englisch: Aspects of the novel, 1927.)

Martini Fritz: Geschichte und Poetik des Romans. (In "Zeitschrift für
den Deutschunterricht" Nr. 3, 1951.)

Kayser Wolfgang: Entstehung und Krise des modernen Romans. Klett,
Stuttgart 1955.

Lämmert J.E.: Bauformen des Erzählens. Metzler, Stuttgart 1955.

Arntzen Helmut: Der moderne deutsche Roman. Rothe, Heidelberg 1962.

Jens Walter: Die Perspektive im Roman. Jahresring 61/62, 1962.

Albérès R.M.: Histoire du Roman moderne. Paris 1962;
deutsch 1964 bei Eugen Diederich, Düsseldorf.

von Wiese Benno u.a.: Herausgeber von: Der deutsche Roman vom
Barock zur Gegenwart. A. Bagel, Düsseldorf 1963. (2 Bände)

Stanzel Franz K.: Typische Formen des Romans. Vandenhoeck und
Ruprecht, Göttingen 1964.

Welzig Werner: Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Kröner,
Stuttgart 1967.

VI. Abhandlungen über Formprobleme

Thon Luise: Die Sprache des deutschen Impressionismus.

(Wortkunst, Neue Folge I, 1928)

Walzel Oskar: Wesenszüge des deutschen Impressionismus.

(Zeitschrift für deutsche Bildung 6, 1930)

Milch W.: Ströme, Formeln, Manifeste. Simons, Marburg a/L 1949.

Bowra C.M.: Das Erbe des Symbolismus; deutsch bei Toth, Hamburg 1948.

Forster S. L.: Ueber den magischen Realismus. Neophilologus 34, 1950.

Paffrath Gertrud: Surrealismus im deutschen Sprachgebiet. Diss. phil., Bonn 1953.

Sommerhalder Hugo: Zum Begriff des literarischen Impressionismus.

Polygraphischer Verlag, Zürich 1961.

VII. Abhandlungen über den historischen Roman

von Grolmann A.: Ueber das Wesen des historischen Romans.

DVJ 7, 1929.

Wehrli Max: Der historische Roman. Helikon III, 1948.

Peters H.G.: Geschichte als Dichtung. Neue deutsche Hefte 91, 1963.

VIII. Ueber die Autobiographie

Pascal Roy: Design and truth in autobiography; deutsch: Die Autobiographie, Gehalt und Gestalt; Kohlhammer, Stuttgart 1965.

IX. Nachschlagewerke

Kosch Wilhelm: Deutsches Literatur-Lexikon. Francke 1949.

Kürschners deutscher Literatur-Kalender. Berlin 1968.

Fischer-Lexikon für Literatur. 3 Bände, 1964.

Wilpert Gero von: Lexikon der Weltliteratur. Kröner, Stuttgart 1963.

Wilpert Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Kröner, 1964.

Kluge Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.
20. Auflage, Berlin 1967.

Jüdisches Lexikon. Jüdischer Verlag, Berlin 1968.

X. Vermischtes

Fabre J. -H.: Souvenirs entomologiques. Etude sur l'instinct et les
moeurs des insectes. Edition définitive, Librairie
Delagrave, Paris 1923.

Proust Marcel: A la recherche du temps perdu. Paris 1919-27;
deutsch: Auf der Suche der verlorenen Zeit. Suhrkamp,
Frankfurt 1967.

Rimbaud Arthur: Poésies. (In: Oeuvres complètes, La Pléiade,
Paris 1946)

Ragaz Leonhard: Die neue Schweiz. W. Frösch, Olten 1918.

Ragaz Leonhard: Die pädagogische Revolution. W. Frösch, Olten 1920.

Häberlin Paul: Das Ziel der Erziehung. Kober, Basel 1917.

Häberlin Paul: Das Geheimnis der Wirklichkeit. Kober, Basel 1927.

Häberlin Paul: Wege und Irrwege der Erziehung. 3. Auflage.
Kober, Basel 1931.

Freud Sigmund: Ueber Psychoanalyse. 6. Auflage. Deuticke,
Leipzig 1922.

Freud Sigmund: Das Ich und das Es. Internationaler psychoanalytischer
Verlag, Leipzig 1923.

Jung C.G.: Bewusstes und Unbewusstes. 3. Auflage. Fischer,
Frankfurt 1957.

Jung C.G.: Psychologische Typen. 9. Auflage. Rascher, Zürich 1960.

Jung C.G.: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten.
7. Auflage. Rascher, Zürich 1966.

Jacobi Jolande: Die Psychologie von C.G. Jung. 4. Auflage.
Rascher, Zürich 1959.

Pulver Max: Person, Charakter, Schicksal. Füssli, Zürich 1944.

Burckhardt Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Band 7 der Gesamt-
ausgabe von A. Oeri und E. Dürr. Deutsche Verlags-
Anstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig 1929.

Schoeps H.J.: Das Judentum. (Im Band: "Die grossen nichtchristlichen
Religionen unserer Zeit.") Kröner, Stuttgart 1954.

Schopen Edmund: Geschichte des Judentums im Abendland.
Francke, Bern 1961.

Lüthi Walter: Der Prediger Salomo lebt das Leben.
F. Reinhardt, Basel 1950.

Bildungsgang

Der Verfasser ist 1924 in Saanen geboren. Von 1945 bis 1950 studierte er in Genf (ein Semester) und Bern deutsche Sprache und Literatur (bei Professor Fritz Strich), Geschichte, Philosophie und französische Literatur (als Nebenfach) und erwarb das Diplom für das Höhere Lehramt. Heute ist er hauptamtlicher Deutschlehrer an der Ecole normale in Delémont.

Die Dissertation über Kurt Guggenheim begann der Schreibende 1967 unter der Leitung Herrn Professor W. Günthers in Neuchâtel. 1970 wurde das Manuskript von diesem sowie von Herrn Professor R. Zellweger begutachtet und nach kleineren Ergänzungen der Fakultät zur Annahme empfohlen.

Basel, den 2. Dezember 1970

A. Hauswirth