**(45) Texte 22: Sprachspiele, Phantastik und Allegorie – Der Blick eines literarischen Virtuosen auf den Nationalsozialismus: Alexander M. Freys Roman *Hölle und Himmel***

Alexander Moritz Frey ist einer der Außenseiter, die auf dem literarischen Markt des Exils keine Chancen besaßen, obwohl er vor seiner Emigration rund 20 Bücher veröffentlicht hatte, dazu Hunderte von Erzählungen in deutschen, österreichischen und Schweizer Zeitschriften. Er passte nicht in das Schema, da er ein Autor phantastischer Literatur war, dazu ein Pazifist, der, anders als die Mehrzahl der politischen Pazifisten, davon überzeugt war, dass Verbrechen und Brutalität durchaus zu den Möglichkeiten des menschlichen Handelns gehören, und, nicht zuletzt, weil er ein eher konservativer Autor war, der den Parteien und ihrer Politik mit deutlich kritischer Distanz gegenüber stand.

Frey verließ Deutschland am 15. März 1933.[[1]](#footnote-1) Mit der Flucht reagierte er auf die Nachricht, dass ein Trupp von SA-Leuten versucht habe, sich Zutritt zu seiner Münchener Wohnung zu verschaffen. Frey befand sich zu diesem Zeitpunkt nicht in München. Ohne noch einmal in seine Wohnung zurückzukehren, entschloss er sich zur Emigration. Bei einem nochmaligen Überfall zerstörte die SA die Wohnungseinrichtung.[[2]](#footnote-2) Frey verbrachte zunächst einige Wochen in Innsbruck und ließ sich dann in Salzburg nieder. Innsbruck erschien ihm als „Nazihochburg“.[[3]](#footnote-3) Exakt fünf Jahre später, am 15. März 1938, nach dem „Anschluss“ Österreichs an das „Reich“, flüchtete Frey aus Österreich. Sein zweites Asylland war die Schweiz.

Er machte sich keine Illusionen über sein Gastland. In einem Brief vom 5. Mai 1933 an Thomas Mann schreibt er über Österreich:

„Mir scheint, die Regierung – in einer verhängnisvollen Parallele zu unserer einstigen – tut nur oder kann nur tun, was für sie zu nichts Gutem führt. Ihre Verschätzungen und Halbheiten, ihr Gerede ohne durchgreifende Tat bieten dem primitiven Aktivismus des Gegners, seiner so glänzend organisierten Brutalität, eine Schattenstirn. Der österreichische Nationalsozialismus scheint mir bestimmt zu kommen, auch ohne Vereinigung mit Deutschland, eine brüderliche Fratze des unseren. Vielleicht führt er zu einer Art Personalunion, denn schon hört man hier überall, daß Hitler Österreichs Führer ist und kein anderer.“[[4]](#footnote-4)

Frey wurde nicht sofort ausgebürgert; 1934 gelang es ihm sogar, seinen Pass noch einmal zu verlängern, und zwar mit der Eintragung Salzburgs als Wohnsitz.[[5]](#footnote-5) Das verschaffte ihm eine gewisse Reisefreiheit. Von der österreichischen Polizei wurde er immer wieder schikaniert.[[6]](#footnote-6) Er bestritt seinen Lebensunterhalt mit Einkünften aus gelegentlichen Veröffentlichungen in der Exilpresse und Zuschüssen seitens seiner Freunde.[[7]](#footnote-7) Ihm glückte keine Neuauflage seiner früheren Bücher oder eine Publikation der im Exil entstandenen Romane.[[8]](#footnote-8) Die erste Buchveröffentlichung nach 1933 war *Hölle und Himmel* 1945 im Zürcher Steinberg Verlag – ein Roman, der in Salzburg spielt, im Wesentlichen die Phase *vor* dem „Anschluss“ darstellt und in dem ein Emigrant: Alexander Funk, eine der Zentralgestalten ist: ein „literarischer Doppelgänger“[[9]](#footnote-9) Freys. Funk ist jedoch zehn Jahre jünger als Frey und kein Schriftsteller, sondern ein ehemaliger Amtsgerichtsrat.

 Funk wird in *Hölle und Himmel* als „ein aus bisherigem Lebensgang Verdrängter“[[10]](#footnote-10) beschrieben. Über die Gründe, weshalb er Deutschland verlassen hatte, wird Folgendes gesagt:

„Er hatte das Reich verlassen aus innerem Drang. Nicht wegen der äußeren neuen Aufmachung, der nagelneuen Ausstattung des politischen Ladens und des kulturellen Kaufhauses, wobei die bösesten Ladenhüter als letzter Schrei einer unerhört schöpferischen Mode herausstaffiert wurden. Er war politisch wenig und rassisch gar nicht belastet. Er hätte bleiben können. Wäre er dabei in den ersten Monaten der Umkrempelung nicht wüsten Übergriffen, die freilich an der Tagesordnung und von oben her gewollt waren und gleichzeitig geleugnet wurden, – wäre er ihnen nicht zum Opfer gefallen, so hätte es in der Folgezeit nur seines Ruhigverhaltens – einer tödlich-sanften Selbstknebelung – bedurft, um ‚frei‘ weiter zu leben. Vielleicht hätte man ihn eine Zeitlang eingesperrt und innerlich hergerichtet, ohne die Abrichtung mit einer körperlichen Hinrichtung zu beschließen.

Aber er fühlte sich den Anforderungen solch frischaufgebügelten Daseins nicht gewachsen. Er war zu sehr durchtränkt und infiziert von Vorstellungen einer bestimmten menschlichen Würde, einer Zusammengehörigkeit mit allen Geschöpfen dieser Erde, mit ihrer Hilflosigkeit und Ratlosigkeit […]. Ihm war der Gedanke unerträglich, sich mit dem willkürlichen Haufen sogenannter Volksgenossen abzukapseln – und dann erst recht gepanzert auszubrechen, in eine Welt hinein, die nicht der Feindschaft bedarf, sondern einer strengen Freundesneigung.“[[11]](#footnote-11)

Dies ist ein subtiles Selbstporträt Alexander Moritz Freys. – Frey war im Ersten Weltkrieg ein Regimentskamerad Hitlers gewesen,[[12]](#footnote-12) und ebenso verhält es sich mit Freys Figur Alexander Funk. Nur: Der Name „Hitler“ taucht in dem Roman nicht auf; die Gestalt ist dem Leser jedoch in nahezu jedem Moment präsent. Der ehemalige Regimentskamerad, mit dem sich Funk in z.T. stundenlangen halluzinatorischen Dialogen auseinandersetzt, heißt im Roman „Severin“.

 *Hölle und Himmel* entstand – von den letzten sechs Kapiteln abgesehen, die fortlaufend vom 22. bis 28. Juli 1944 datiert sind – vermutlich 1937,[[13]](#footnote-13) in Teilen möglicherweise auch bereits früher. Darauf deuten nachträgliche Änderungen im Manuskript hin.[[14]](#footnote-14) Die erzählte Zeit umfasst ein knappes halbes Jahr, offensichtlich die Zeitspanne 1937/1938, da der Roman mit Funks Flucht nach dem „Anschluss“ endet. Die Ereignisse, die im Roman Erwähnung finden, erstrecken jedoch über einen erheblich längeren Zeitraum.[[15]](#footnote-15) – *Hölle und Himmel* ist keineswegs ein realistischer Roman, sondern ein Text, der politische Aussagen mit Phantastik und Allegorese verbindet. Diese künstlerische Form ist für das Gesamtwerk von Alexander Moritz Frey charakteristisch.[[16]](#footnote-16) Der Blick auf Phantastik, Groteske und Allegorese verdeckt allerdings ein Faktum, das für das Verständnis des Autors von mindestens ebensolcher Bedeutung ist: das artistisch-kunstfertige Spiel mit der Sprache und einer entsprechenden kompositorischen Gliederung. Bereits der Titel *Hölle und Himmel* ist hierfür ein Beispiel.[[17]](#footnote-17) Frey operiert mit Wortfeldern und Wortfamilien, mit Assonanzen und Alliterationen. Diese Sprach- und Stilsysteme bilden komplexe Ordnungen mit entsprechender kompositorischer Funktion. Der Leser sieht zunächst auf das System suggestiver Bilder und Bildkonfigurationen. Das komplexe sprachliche Bezugssystem ist jedoch von gleicher Wichtigkeit.

Der Roman beginnt mit einem solchen Wortspiel: einem emphatischen, für den Leser jedoch zunächst nahezu unverständlichen Aufschrei, der durch kunstfertige Alliterationen markant akzentuiert ist: „Wüste Welt und Narrentum! Hilfe, Torald!“[[18]](#footnote-18)

Es werden anschließend zwei Panoramen evoziert und miteinander verbunden: die Topografie einer Ortschaft – in der empirische Wirklichkeit die Topografie Salzburgs[[19]](#footnote-19) – und – ohne dass das Faktum dem Leser an dieser Stelle bereits bewusst wird – die eines in der Bosch-Nachfolge stehenden Gemäldes, einer „Versuchung des heiligen Antonius“.[[20]](#footnote-20) Basis ist die räumliche Distanz der Erzählerfigur gegenüber den beiden Gegenständen: der Blick herab auf die Stadt aus erhöhter Perspektive bzw. der Blick des Betrachters auf Gemälde. Mit klassifikatorischen Begriffen – „Berg ein, Berg zwei“ – bzw. mit Angaben zur topografischen Lage der Stadt und zu den damit verbundenen charakteristischen klimatischen Eigentümlichkeiten, die zugleich auch auf entsprechende Merkmale des Bildes anspielen, werden die Objekte in Verbindung gebracht:

„Berg eins, Berg zwei, dazwischen lag die Stadt. Zwischen zwei Buckeln.

In ihr Leben einbezogen waren die beiden felsigen Hügel, diese beiden begrünten Steinblöcke. In gemessener Entfernung aber war die Stadt umstellt von Gebirgen. Die rückten bei Föhn verwirrend und bedrohlich nah; bei ruhigem Klarwetter ragten sie in heroischem Dunst; bei Regen und im Gebräu der dampfenden Trübung waren sie weggewischt.“[[21]](#footnote-21)

Der Leser hat eine Konfiguration von begrünten Felsen im Blick. Die felsigen Hügel beherrschen die Stadt; die Stadt ist – bei Föhnlagen – „verwirrend und bedrohlich“ vom Gebirge umgeben.

Den beiden Bergen wird im folgenden Textabschnitt ein dritter Berg[[22]](#footnote-22) an die Seite gestellt, wobei das Motiv „Berg eins, Berg zwei“ kunstvoll neu aufgenommen wird. Zugleich wird durch das einleitende „aber“ erneut Abstand gegenüber dem beschriebenen Objekt hergestellt:

„Berg eins, Berg zwei …

Aber da war noch eine dritte begraste und bebaute Höhe. Die lag einigermaßen weit weg von den beiden andern […] und hinter dieser Anhöhe wuchtete Gestein empor, nackter Fels mit fahlen geisterhaften Flächen und mit blauen Schatten in den Abgründen, im Sturz der Schluchten …“[[23]](#footnote-23)

Die Landschaft ist gespenstisch und öde. Nicht die Stadt und das städtische Leben dominieren in der Beschreibung, sondern die bedrohliche, geisterhafte Formgestalt: „nature morte“, eine tote Welt.

 Der Eindruck der toten, von Menschen nicht belebten Welt wird durch sich anschließende Beschreibung des ominösen „Berg drei“ noch unterstrichen:

„Lag sie weit weg, diese Höhe? Mit einem guten Glas konnte man sie von Hügel zwei aus heranholen, und wirklich war dort ein Fernrohr aufgestellt. Es griff ohne große Mühe über das Dutzend Kilometer hinüber und trug ein grelles dreistöckiges Landhaus herbei, mit langgestreckten Nebengebäuden. Waren es Gebäude, waren es Mauern? Ebenmäßig geschnittene Löcher in ihnen sahen aus wie Schießscharten …“[[24]](#footnote-24)

Handelt es sich bei den Gebäuden auf „Berg drei“ um eine Festung, die die Stadt, die sich zwischen „Berg eins“ und „Berg zwei“ erstreckt, beherrscht, bedroht? Der Hinweis auf die möglichen „Schießscharten“ legt diesen Verdacht nahe. Der Blick auf „Berg drei“ lockt im Übrigen Neugierige an, die dann – „auf einer Art Feldherrenhügel“ „zum heimlich angebeteten Feind [!] ihres Landes“ hinüber „glotzen“.[[25]](#footnote-25) Die Wortwahl deutet auf eine militärische Bedrohung hin.[[26]](#footnote-26)

 „Berg eins“ und „Berg zwei“ erhalten anschließend Namen: „Jesuitenberg“ und „Spiegelberg“.[[27]](#footnote-27) Zu gleicher Zeit verändert sich der Erzählstil. Die Wortwahl wird subtiler, der Satzbau komplexer, die Perspektive stärker individualisiert. Die tote, menschenleere Welt wird damit in eine „natürliche“, belebte Welt verwandelt. Die anonymen „Neugierigen“ bekommen konkrete, ‚zivile‘ Gestalt; es handelt sich um Ehepaare, die mit ihren Kindern hierhin einen Ausflüge unternommen haben. Wiederum wird mit Sprachspielen operiert: Es werden „schmale Gassen“ erwähnt, dazu „breite Brücken“, die das Wasser des Bergflusses „überspringen“, dazu „die Herde der Häuser“, die „wie gut kletterndes Bergvieh“ im Lauf der Jahrhunderte langsam die steilen Hänge hinauf gestiegen sind.

Damit verbunden ist die Einführung einer der Hauptpersonen des Romans: des Kaufmanns Willwalt Wegwart.[[28]](#footnote-28) Der Erzählstil, der jetzt an den Sprachduktus von Märchen erinnert, evoziert einen – im Gesamtzusammenhang der Exposition – täuschenden Eindruck von Idyllik. Es wird von einer „umbuschten Felsplatte“ und einer „begrünten Wand“ gesprochen. Diese Idyllik steht in Kontrast zu der fast manischen Unrast, die den Kaufmann Wegwart beherrscht. Ihn beunruhigt ein Bild, auf das er auf einer Geschäftsreise mehr oder weniger aus Zufall gestoßen ist und das er erworben hat:

„An der Südflanke des Jesuitenbergleins, über dem flachen Kloster und abseits auf umbuschter Felsenplatte, an begrünter Wand, wohnte ein wohlhabender Kaufmann in einem weißen Häuschen. Aber nun ist er selber ganz aus dem Häuschen, seit er auf einer seiner vielen Geschäftsreisen das alte Bild im besseren Trödelladen einer Kleinstadt erspäht und umkreist und schließlich gekauft hat.

Alt ist es ohne Zweifel. Was ist es noch? Qualität hat es, das dürfte jeder sehen, der halbwegs Bescheid weiß. Präsentiert es sich erstklassig? Ist es ein Original? Oder eine Kopie? Eine Nachahmung vielleicht großen Vorbilds. Oder gar ein allergrößtes Vorbild selber?“[[29]](#footnote-29)

Bei dem Bild handelt es sich um eine im Stil von Hieronymus Bosch gemalte „Versuchung des heiligen Antonius“. Dieses Bild: die Motivik, der Versuch einer Restaurierung, der Streit, ob es sich um ein Original handelt oder um eine Kopie, die Wirkung des Bildes auf die Personen des Romans und schließlich das Verschwinden des Bildes, bildet das Zentrum des Romans. Dass das Bild im „Trödelladen einer Kleinstadt“ erworben wurde, ist eine beziehungsreiche Anspielung auf die Welt der phantastischen Märchen und Erzählungen. [[30]](#footnote-30)

 Das Gemälde befindet sich heute im Dommuseum in Salzburg. Michael Philipp beschreibt es im Katalog der Ausstellung *„Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst“*, die 2008 in Hamburg stattfand, in folgender Form:

„Die Aufnahme, Anverwandlung und Weiterentwicklung der Motive Hieronymus Boschs bei der Darstellung der Antonius-Versuchung zeigt dieses Leinwandbild […]. Die apokalyptische Szenerie ist ebenso enthalten wie das Getümmel der Versuchung, während manche Momente eine Bosch fremde Derbheit zeigen.

Antonius kniet in seiner Hütte, die durch ein schütteres Strohdach angedeutet ist. Von dem Gesicht des Herrn, das hinter seinem Rücken aufscheint, nimmt er ebenso wenig Notiz wie von der Vielfalt des Getriebes um ihn her. […] Zwei weitere Male ist Antonius repräsentiert: in der sonst nur auf dem linken Seitenflügel des Lissabonner Altars wiedergegebenen Transport-Szene […]. Hier allerdings ist es, getreu der Schilderung von Athanasius, nur der eine Bekannte aus dem Dorf, der den Halbtoten zurückträgt. Ein drittes Mal ist Antonius beim Luftkampf mit den Dämonen dargestellt – hier macht sich ein halbes Dutzend von Schreckwesen an dem Heiligen zu schaffen. Ein Monster mit Libellenflügeln greift mit beiden Armen an sein Gesicht.

Rund um die dürftige Behausung des Eremiten, auf der durch einen Wassergraben definierten unteren Hälfte des Bildes, tummelt sich das zweifelhafte Gelichter. Links steht eine nackte Frau bis zu den Knien im Sumpf, um sie die zerbrochene Schale einer riesenhaften blassen Frucht, die an die phantastische Erdbeere von der Mitteltafel des Lissabonner Altars denken lässt. Daneben findet sich ein buhlendes Paar von einem Mönch mit Tonsur und einer großen Frau, unter deren weißem Gewand der Krallenfuß und ein Eidechsenschwanz herausragen. […] Rechts von der Klause vergnügt sich ein zwergenhaftes Paar auf einem liegenden Krug: Henkelring und Auslass markieren assoziationsreiche Öffnungen. Die beiden sind nicht minder derb als die Szene rechts daneben. Ein Mann kriecht in die Spalte eines gesprungenen Eies, eine Frau traktiert seinen nackten Hintern mit einem breiten Stielbrett. Zu dem turbulenten Treiben gehört auch der vergnügliche Reigentanz kostümierter Phantasiewesen um den Baum, zum dem ein nackter Arsch aus der Baumhöhle mit einer Fanfare den Marsch bläst.

Die ungewöhnliche Breite des Gemäldes wird vertikal in drei Bereiche gegliedert. Links der Luftkampf; in der Mitte sehr breit und ausführlich geschildert eine Brandszene, die realistisch wiedergegebene niederländische Bürgerhäuser mit phantastischen Ruinen und Bosch‘scher Kürbisarchitektur paart. Die Silhouette einer brennenden Burg steht schwarz vor dem flammroten Himmel. Riesenhafte Insekten schwirren um die Baulichkeiten. Auf der rechten Seite prangt eine phantastische Szenerie, diedas Gemälde dominiert: Ein riesiger dicker Fisch mit Vogelfüßen und den Flügeln eines Eichelhähers sitzt auf dem Stamm eines abgebrochenen Baues. In seinem gewaltigen Maul steckt ein brennendes Segelschiff, das er gleich zermalmen und schlucken wird, als wollte er die Welt verschlingen – die Absurdität der Gier ist auf den Punkt gebracht. Den Fisch überragt noch ein gebogener Ast mit einer Glaskugel, in der ein Vogel sitzt. Diese Arabeske wendet das Absurd-Schreckliche des Motivs ins Kuriose, aber die Verblüffung über diese Bildfindung bleibt.“[[31]](#footnote-31)

Der heilige Antonius tritt an drei Stellen in Erscheinung, und zwar in differenten situativen Kontexten: einmal in seiner Hütte versunken im Gebet, dann in der Luft von Dämonen und Fabelwesen attackiert und zuletzt – wie ein Sack auf dem Rücken – von einer Frau, so interpretiert Frey die Szene, aus dem Getümmel fortgetragen. Es ist eine Welt des Schreckens und der Phantastik, die dem Betrachter gegenübertritt.

Charles de Tolnay vertritt die These, dass Hieronymus Bosch seine Darstellungen der Versuchung des heiligen Antonius als „Spiegel der Welt“ konzipiert habe.[[32]](#footnote-32) Tolnay spricht davon, dass Bosch als erster mit der Konvention, die vom Meister von Flémalle und Jan von Eyck geschaffen worden war, gebrochen habe, die Gläubigen durch die Darstellung von Heiligen zu „demütiger Andacht“ zu verlassen, und dass Boschs Bilder „sich unmittelbar an das Denken [wenden] und […] dem Betrachter [somit helfen], sich ein selbständiges Urteil über den Menschen und die Wirklichkeit der Dinge zu bilden. Mit ihm [Bosch] verläßt die Kunst die Bevormundung durch die Kirche.“ [[33]](#footnote-33) Die Veränderung bei der Präsentation speziell der Antonius-Thematik führt de Tolnay auf das Erscheinen des *Malleus Maleficarum*, des „Hexenhammers“, zurück, der lehrt, „Gott habe in seinem Zorn über die Verderbtheit der Menschen dem Teufel erlaubt, auf der Erde die Sekte der Zauberer und Hexen zu gründen.“[[34]](#footnote-34)

Genau diese Welt der „Zauberer und Hexen“ wird auf Boschs Bildern gezeigt. Charles de Tolnay zieht aus seinen Analysen von Boschs Bildlichkeit folgendes Fazit:

„Bosch ersetzt das Paradies und die Hölle des Mittelalters, die objektive Bilder der himmlischen und der höllischen Hierarchien waren, durch subjektive Visionen, die den Auffassungen der großen Mystiker entsprechen und nur in der Innenwelt der Seele existieren.“[[35]](#footnote-35)

Die Sachgerechtigkeit dieser Subjektivität von künstlerischen Visionen, die sich auf den „Zustand der Welt“ beziehen, ist das zentrale Thema von Freys Roman.[[36]](#footnote-36) Um diese Subjektivität sind die Themen und die Handlung des Romans gruppiert.

Vieles spricht dafür, dass Frey die Bosch-Studie von de Tolnay gekannt hat, denn im dritten Kapitel, also nach Vorstellung der Stadt und der sie umgebenden Berge sowie nach Schilderung der Umstände, unter denen Wegwart das Gemälde erworben hat, werden das Bild und seine Motivik ganz im Sinne von de Tolnays Interpretation geschildert. Der Einstieg ist eine psychologisierende Interpretation, die den Blick auf die „Welt“ und ihren Zustand eröffnet. Der Erzähler scheint sich in die Wahrnehmung der auf dem Bild dargestellten Personen in subtiler Form einzufühlen:

„Hier im Bilde lag Antonius auf den Knien im flehenden Gebet – nicht allzu nah umdrängt von der lockenden Sünde und ihren lieblichen Scheußlichkeiten. Jedoch umdünstet, umpoltert, umflügelt von der Wüstheit der Welt, von den Ausscheidungen ihrer Geschöpfe, vom heimlichen Geschmatze, vom tobenden Gekrächz.“[[37]](#footnote-37)

Unklar ist, ob hier der Autor spricht oder ob das Bild aus der Perspektive des Emigranten Alexander Funk beschrieben wird. Funk ist in mancher Hinsicht ein säkularer Verwandter des Antonius. Da Funk der Doppelgänger des Autors ist, erübrigt sich jedoch eine genaue Klärung.

 Spezielle Aufmerksamkeit wird den unterschiedlichen Erscheinungen der Sexualität gewidmet. Der Blick ist auf den „geilen Mönch“ und die „lüsterne Edelfrau“ gerichtet, dann aber auch auf die „Jungfrau“. Frey deutet diese Konfiguration als Opposition:

„Der nächste Raum um den Angefochtenen [Antonius] war friedlich und leer, aber unfern standen der geile Mönch und die gelassen lüsterne Edelfrau, – und der Heilige hatte sich dagegen zu wehren, in die Gestalt des Mönches zu kriechen und er zu sein. Ein wenig weiter hin, desto besser ganz zu umfangen mit zitterndem Blick, bot die Hölle die stillste und stärkste von ihren Künsten: aus gärendem Teich aufgetaucht das Ei, dessen zerborstene Schale die Jungfrau freigibt. Da war sie, die sanfte, schuldlos-schuldvolle Versucherin, da dufteten und blühten die sanften Fleischlichkeiten die den Geist tyrannisieren bis zum Verlöschen. Tu‘ dich zu ihr, nimm diese Brust in die Hand, füll‘ die behutsame Faust mit dem schmiegsamen Hügel, dräng‘ dich enger an sie!“[[38]](#footnote-38)

Die Szenerie hat an dieser Stelle direkten Bezug zur Gliederung des Romans bzw. zur Handlungsentwicklung. Freys Roman besteht aus zwei miteinander verschränkten, durch den jeweiligen thematischen Schwerpunkt jedoch zugleich deutlich voneinander separierten Teilen. Diese Teile bilden eine Sinnopposition, die bereits im Titel formuliert ist: *Hölle und Himmel*. In Bezug auf die personalen Aspekte der Handlung handelt es sich dabei um die Spannung zwischen sexuellem Trieb: „Geilheit“, und tatsächlicher „Liebe“.

 Der rechte Rand des Bildes wird von einem Tier beherrscht, das Fisch, Vogel und Schlange zugleich ist. Das Monster ist im Begriff, ein großes Segelschiff in seinem aufgerissenen Maul zu verschlingen. – An dieser Stelle vermischen sich wiederum die Perspektivik des Erzählers und die des Emigranten Alexander Funk. Das Moment, das die Erzähl- bzw. die Wahrnehmungsperspektive miteinander verknüpft, ist das Bild des Heiligen:

„Für den gequälten Antonius – er sieht das Ungeheuer, auch wenn’s in seinem Rücken agiert, er sieht es mit dem übersichtigen Auge des Wahnvollen – für ihn droht das Monstrum die Welt zu verschlingen. Vorerst verschlingt es mit gelassenem Appetit, ein zufriedenes Leuchten im bleiernen Blick, den brennenden Dreimaster, der den Ozean der Lüfte befährt. Woher ist der Segler in Flammen? Vom heißen Atem der kalten Bestie. Nun fährt er hinab in den Schlund, zermalmt und verkohlt.“[[39]](#footnote-39)

Das „übersichtige Auge des Wahnvollen“ – der „Wahnvolle“ kann sowohl der Erzähler sein als auch Funk, die Figur des Erzählers – erkennt angesichts des Vorgangs, der sich hier vollzieht, dass die Apokalypse unmittelbar bevor steht.

In der Szenerie des Bildes dominieren Dunkelheit und Nebel. Im Zentrum steht eine brennende Burg. Unterhalb der Burg befindet sich eine eingestürzte Brücke:

„Die Brücke ist eingestürzt, ihre Trümmer liegen und ruhen. Sie sind stumm – aber sie schreien. Sie brüllen in ihrer Stummheit: die Verbindung ist dahin, alle gute Verbindung von Mensch zu Mensch ist zunichte! Keine Gemeinsamkeit mehr, kein Glück, kein Frieden. Unsinn, Verwirrung, Wüstheit und Wahn! Schlagt euch und paart euch, zum Chor der Dämonen!“[[40]](#footnote-40)

Mit der Brücke ist die Verbindung „von Mensch zu Mensch“ eingestürzt. Damit ist der Zivilisation die Basis entzogen. – Ein zweites Mal richtet sich der Blick jetzt auf die Gestalt des Antonius. Aktuell ist er der „Unterlegene“, eine „dickliche Gestalt“ in den Klauen von vogelähnlichen Dämonen. Aber selbst in diesem Zustand überlässt er dem „Bösen“ noch nicht den Sieg. Die Perspektive ist vielmehr auf die Zukunft gerichtet. Es gibt auch jetzt noch eine „Rettung“ auf der Erde. Der „durchschaute Feind“ wird nie siegen:

„Rechts geht der Silberfisch daran, die Welt Stück für Stück zu verschlingen, – und links hat das Böse über den Heiligen den Sieg davongetragen. Wenigstens für diesen tödlichen Augenblick, der in all seiner heulenden Scheußlichkeit gezeigt sein will. Es sieht schlimm aus – obendrein hoch in den Lüften, wo’s doch dem Himmel zu gehen sollte. Es geht aber, bloß auf kleinem Umweg, in den Untergang, in die Vernichtung, in die Hölle. Die Fratzen, die kreischend aufgeputzten Verführer, die zu siegreichen Entführern werden – sie tragen zwischen sich, sie zerren höhenwärts mit vielen Fingern und Klauen des Unterlegenen dickliche Gestalt. Sie schleppen ihn fort, in einem tobenden Gewimmel, er ist schwach, er läßt die Übergriffe willenlos geschehen. Dennoch entgeht selbst seinem Zustand der Schwäche nicht, daß es das Böse ist, dem er sich überläßt. […] Der durchschaute Feind wird nie siegen, – und so müssen sie denn ihn fahren lassen. Schon wird er, durch das Pure seiner Lauterkeit, durch das Gewicht der Glaubenskraft, ihren windigen Händen zu schwer, sie lassen ihn gellend, jammernd, flatterflügelschlagend entgleiten – und er stürzt hinunter auf die Erde, die gewiß sein Reich und Ziel nicht ist, aber doch in solch bedrohter Lage die Rettung.“[[41]](#footnote-41)

Das Kapitel endet mit einem Blick auf die dritte Darstellung des Heiligen. Er wird durch eine „derbe Bäuerin“, eine mitfühlende „Samariterin“, aus dem Getümmel hinausgetragen:

„Unterhalb des himmelhin auf den Höllenweg Verschleppten zieht ein weiterer Antonius – der gleiche, der vom Drang Gesäuberte – durch die Landschaft. So erschöpft freilich ist er vom bestandenen Seelenkampf, daß er auf dem Rücken einer derben Bäuerin geschleppt werden muß, wie ein brauner Sack – wobei er selber sich gar nicht rührt. Er wird bewegt durch die bewegte Samariterin.“[[42]](#footnote-42)

Auch hier liegt die Allegorie, auf die Frey Bezug nimmt, auf der Hand: Um aus der Apokalypse gerettet zu werden, bedarf auch der Heilige selbstloser Hilfe – durch eine Frau.

 Die eindrucksvolle Thematisierung des Bildes und seiner Bedeutungsebenen geht nahtlos über in das Bemühen, dem Bild Gerechtigkeit zu erweisen: seine Herkunft zu eruieren, ihm einen angemessenen Platz in Wegwarts Haus zu verschaffen, es zu restaurieren. Quer dazu stehen die im privaten, persönlichen Bereich angesiedelten Interessen der unterschiedlichen Beteiligten, sich in diesen Prozess einzumischen bzw. an den Erwägungen und Erörterungen, die mit dem Auftauchen des Bildes verknüpft sind, beteiligt zu sein. Dabei spielen individuelle Dispositionen eine beträchtliche Rolle. Wegwart, der Eigenbrötler und Sonderling – von Beruf ein „Lederhändler“[[43]](#footnote-43) –, ist von dem Bild psychisch besessen. Der bloße Erwerb des Bildes genügt ihm nicht. Er will sich des Bildes mit aller Gewalt „bemächtigen“. Hinter diesem Drang verbirgt sich sexuelles Begehren, erkennbar an Wegwarts Faszination durch ein spezielles thematisches Detail: die in einem Teich, im „Sumpf“, stehende „Jungfrau“. Wegwarts Fixierung auf dieses Motiv veranlasst Melanie Haider, eine attraktive Vierzigjährige, von Beruf „Restauratorin“, Wegwarts sexuelles Begehren ihrerseits ebenso ironisch wie verführerisch zu provozieren, indem sie in einer spielerischen Aktion die „Jungfrau im Sumpf“ in Wegwarts Garten nachstellt. Die Unbeholfenheit, mit der Wegwart auf die erotische Herausforderung reagiert, vor allem seine deplatzierten wie ignoranten Kommentare, verwandeln den Vorgang zu einem Spaß von grotesker Komik.

Die Szene löst sich am Ende auf anrührende Weise auf: Zwischen den beiden sehr unterschiedlichen Personen entwickelt sich eine zarte, anrührende Liebe. Diese Liebe löst Wegwarts Fixierung auf den Besitz des Bildes. Im selben Moment ist das Bild unverhofft verschwunden: Es ist von einem Einbrecher aus dem Rahmen herausgeschnitten worden. Kenntnis von dem Bild kann eigentlich nur einer von Wegwarts Bekannten, also an dem Geschehen Beteiligten, haben. Wegwart bemerkt das Verschwinden jedoch nicht. Er nimmt den Vorgang nicht zur Kenntnis – offensichtlich weil von jetzt an Melanie, nicht das Bild, für ihn von zentraler Bedeutung ist.

Um den Diebstahl zu verdecken, von dem zunächst nur Melanie Kenntnis hat und an dem sie sich – grundlos – Schuld gibt, zündet Melanie Wegwarts Haus an. Der Brand rekapituliert den Brand der Burg auf dem Antonius-Gemälde. Er entwickelt sich jedoch nicht zur Katastrophe, sondern bestätigt die beiderseitige Zuneigung: die Liebe. „Hölle“ und „Himmel“ sind also im Sinne Freys komplementäre Elemente: Möglichkeiten totaler Vernichtung wie unendlichen Glücks. Freys Roman *Hölle und Himmel* kreist also nicht nur um ein Bild in der Nachfolge von Hieronymus Bosch und den Bezug seiner Thematik auf den aktuellen, politischen Zustand dieser Welt, sondern auch um den „Himmel“: um die Möglichkeit von beglückender Liebe unter Bedingungen, die eigentlich solchem Glück entgegenstehen. – Zeitlich parallel zu dem Handlungsstrang, der den zweiten Teil des Romans bestimmt, führt Funk lange, halluzinatorische Gespräche mit „Severin“, dem „Kriegskameraden“. Die Themen sind Severins Hass auf Offiziere, der Ursprung von Severins Antisemitismus, die Wirkungsweisen chemischer und bakterieller Vernichtungswaffen sowie Severins Germanenkult. Dieser zweite Teil des Romans endet damit, dass Funk mit Wegwarts Hilfe über die österreichische Grenze in die Tschechoslowakei flieht.

1. Es ist nicht ganz sicher, ob Frey tatsächlich an diesem Tag Deutschland verließ oder ob es sich hier um eine Stilisierung handelt. Am 15. Mai legte der bayrische Ministerpräsident Held offiziell sein Amt nieder. Er machte damit Platz für den von den Nationalsozialisten benannten Reichskommissar von Epp. Der Rücktritt erfolgte nicht freiwillig; Held reagierte vielmehr auf den Druck, den die Münchener SA und der Gauleiter der NSDAP Wagner nach dem Sieg der NSDAP bei den Reichstagswahlen vom März 1933 auf ihn ausgeübt hatten. [↑](#footnote-ref-1)
2. Vgl. hierzu Katrin Hoffmann-Walbeck: *Alexander M. Frey.* (Allegorische) Phantastik und Groteske als Mittel zur Zeitkritik. Frankfurt a.M., Bern, New York, Nancy 1984 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 801), S. 330, ebenso Hans-Albert Walter: *„Der Meisterzeichner von Nachtstücken und Traumgesichten“.* Alexander Moritz Frey – wiederzuentdecken. Frankfurt a.M. 1988, S. 22 f. [↑](#footnote-ref-2)
3. Hoffmann-Walbeck: *Frey,* S. 331. [↑](#footnote-ref-3)
4. Zitiert bei Hoffmann-Walbeck: *Frey,* S. 331. [↑](#footnote-ref-4)
5. Hoffmann-Walbeck, S. 332. [↑](#footnote-ref-5)
6. Walter: *Meisterzeichner*, S. 34. – Im Roman wird eine Haussuchung (S. 83 ff.) und ein Zusammenstoß mit dem zuständigen Polizeirat (S. 87 – 91) geschildert. Alexander Funk, im Roman das Alter Ego des Autors, verlässt 1938 Salzburg, weil er fürchtet dass dieser Polizeirat ihn angesichts der veränderten politischen Situation „nicht ungeschoren“ lassen wird (S. 411). [↑](#footnote-ref-6)
7. Hoffmann-Walbeck, S. 332 ff.; Walter: *Meisterzeichner*, S. 30 ff. [↑](#footnote-ref-7)
8. Walter: *Meisterzeichner*, S. 36 ff. [↑](#footnote-ref-8)
9. Hoffmann-Walbeck, S. 356. [↑](#footnote-ref-9)
10. Alexander M. Frey: *Hölle und Himmel.* Zürich: Steinberg Verlag 1945, S. 44. – Alle Textzitate beziehen sich auf diese Ausgabe. [↑](#footnote-ref-10)
11. Frey: *Hölle,* S. 45. [↑](#footnote-ref-11)
12. Vgl. hierzu Walter: *Meisterzeichner,* S. 245 – 254. [↑](#footnote-ref-12)
13. Diese Datumsangabe erfolgt im Roman. Vgl. Frey: *Hölle*, S. 29. [↑](#footnote-ref-13)
14. Hoffmann-Walbeck: *Frey*, S. 350 wie S. 369, Anm. 56. [↑](#footnote-ref-14)
15. Ebd. – Z.B. wird auf einen Brief Heinrich Manns an Frey aus dem Jahr 1933 Bezug genommen, der wiederum zu Max Reinhardt und den Salzburger Festspielen (Werner Krauss als Mephisto unter der Regie von Reinhardt) in Beziehung gesetzt wird: einem Faktum aus dem Jahr 1937. [↑](#footnote-ref-15)
16. Vgl. hierzu Hoffmann-Walbeck: *Frey,* S. 6 – 76. [↑](#footnote-ref-16)
17. „Hölle und Himmel“ ist keineswegs nur eine geprägte sprachliche Wendung. Der Roman besteht vielmehr aus zwei annähernd gleichen Teilen, von denen der erste durchaus unter dem Leitgedanken der „Hölle“, der zweite unter dem des „Himmels“ steht. [↑](#footnote-ref-17)
18. Alexander Moritz Frey: *Hölle und Himmel,* S. 7. „Wüste“ ebenso wie „Narrentum“ sind Elemente, die der Vita des Heiligen Antonius entstammen bzw. Teil der Versuchungen des Heiligen sind. [↑](#footnote-ref-18)
19. Es handelt sich um Kapuzinerberg und den Mönchsberg. – Frey wendet das Verfahren, ein scheinbar imaginäres, phantastisches Ambiente mit einer „realen“ Örtlichkeit zu verbinden, in seinen Romanen mehrfach an. Auch *Solneman,* vermutlich Freys bekanntester Roman, spielt in einer identifizierbaren Stadt: in München. Hierauf weist Katrin Hoffmann-Walbeck hin „Schauplatz ist der Englische Garten, das Rathaus, die Oktober-Festwiese, der Viktualienmarkt und die ganze Stadt“ (a.a.O., S. 150). [↑](#footnote-ref-19)
20. Das Gemälde, Freys Vorlage, das sich heute im Salzburger Dommuseum befindet, ist im gleichnamigen Katalog der von Michael Philipp kuratierten Ausstellung im Bucerius-Kunst Forum Hamburg *„Schrecken und Lust. Die Versuchung des heilige Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst“* abgebildet (München 2008, S. 119). Das Bild misst 90 x 150 cm. [↑](#footnote-ref-20)
21. Frey: *Hölle*, S. 7. [↑](#footnote-ref-21)
22. Auch das Gemälde weist im Hintergrund drei Berge auf. Im Zentrum der oberen Hälfte des Bildes ist ein gewaltiger Brand abgebildet. [↑](#footnote-ref-22)
23. Ebd. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ebd. [↑](#footnote-ref-24)
25. S. 8. [↑](#footnote-ref-25)
26. Es wird gesagt, dass „die Linse des Rohres“ freigegeben werde, „damit ein neues Auge hinüberschießen könne“ (ebd.). [↑](#footnote-ref-26)
27. „Berg drei“ ist der Obersalzberg mit Hitlers Berghof. Obersalzberg, Mönchsberg und Kapuzinerberg werden also als eine einheitliche Konfiguration begriffen. [↑](#footnote-ref-27)
28. Das Spiel mit Alliterationen: „Wüste Welt“ und „Willwalt Wegwart“, evoziert die Assoziation der Kontrafaktur einer Wagner-Oper. Die Verdacht ist keineswegs unbegründet: Frey spielt tatsächlich mit dieser Assoziation. Willwalts Mutter ist eine ehemalige Wagnersängerin (S. 198). [↑](#footnote-ref-28)
29. S. 8. [↑](#footnote-ref-29)
30. Ebd. – Das Motiv des „zufälligen“ Erwerbs eines Objekts, das unmittelbar danach von großer Bedeutung wird, ist ein Motiv, das in den Hauffschen Märchen oder den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns immer wieder auftaucht. [↑](#footnote-ref-30)
31. Vgl. Anm. 19, S. 118. [↑](#footnote-ref-31)
32. Charles de Tolnay: *Hieronymus Bosch*. Basel: Holbein-Verlag 1937. Zitiert nach der Neuauflage: Baden-Baden: Holle Verlag 1973, hier S. 12. – Charles de Tolnay war vor 1933 Privatdozent an der Universität Hamburg. 1933, nach der „Machtübernahme“, ging er in die Emigration, zuerst nach Frankreich und dann mit einer Empfehlung Erwin Panofskys nach Princeton. [↑](#footnote-ref-32)
33. de Tolnay: *Bosch,* S. 10. [↑](#footnote-ref-33)
34. S. 27. [↑](#footnote-ref-34)
35. S. 30. [↑](#footnote-ref-35)
36. Wegwart, der Besitzer des Bildes, sagt im Gespräch mit Promesser, dem Kunsthistoriker, der er zur Beratung herangezogen hat: „[E]inmal neigt man dieser Auslegung zu, einmal jener. Daß sie das erlauben, dran erweist sich die ungeheure Potenz solcher Kunstwerke. Welche Auslegung lockt – das hängt mit dem ganzen Zustand der Welt zusammen, in die man gerade gestellt ist.“ Promesser ist von dieser Bemerkung angetan und ergänzt: „Und wie sehr ‚paßt‘ Bosch auf die heutigen Tage […]“ (Frey: *Hölle*, S. 79). [↑](#footnote-ref-36)
37. Frey: *Hölle*, S. 19. [↑](#footnote-ref-37)
38. S. 19. [↑](#footnote-ref-38)
39. S. 20. [↑](#footnote-ref-39)
40. S. 21. [↑](#footnote-ref-40)
41. S. 23. [↑](#footnote-ref-41)
42. S. 24. [↑](#footnote-ref-42)
43. Durch diesen Beruf wird Wegwart ebenso spöttisch wie liebevoll porträtiert. [↑](#footnote-ref-43)