Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1926)
Heft: 9

Artikel: Literarische Bemerkungen
Autor: Rychner, Max
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-760031

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

Literarische Bemerkungen

Von Max Rychner

Kritik am Drama

Welches Gewicht wird ein Kulturhistoriker in hundert Jahren dem Theater zumessen, wenn er die innere Bilanz unserer Zeit ziehen wird? Was für Wesenszüge der Gegenwart prägen sich einzig im Drama aus? Inwieweit ist das Lebensgefühl unserer Tage für eine historisch interessierte Nachwelt im Drama konserviert, welche Anreize, welche Neubelebungen kamen über die Bretter in die wirkliche Welt? Diese Fragen verkappen im Grunde nur den Zweifel, ob das Theater denn eigentlich am geistigen Antlitz dieser Zeit einen unentbehrlichen Bestandteil ausmache. Vielleicht ist das heutige Theater soziologisch interessanter als dichterisch; nie wurden soviele Stücke gespielt, nie war die geschäftliche Aktivität im Bühnenbetrieb so rege, nie errangen sich Regisseure so dicke Lorbeerkränze. Und nie lebten so viele Berufsschauspieler, – ein Stand, der allein in Deutschland eine kleinere Stadt zu bevölkern vermöchte. Während acht Monaten sitzen allabendlich Zehntausende von Menschen vor der Rampe, und dennoch ist die Situation des Dramas von bedenklicher Fragwürdigkeit. Die alle Zeitalter übertrumpfende Massenhaftigkeit der Produktion wirkt steigernd auf eine Nachfrage, die parallel die Geschmacksverpöbelung mit sich zieht. Erwägt man die Leistungen auf anderen Gebieten unseres Schrifttums, an jenen Bemühungen, in denen sich das Tiefste an Gedanken und Sehnsucht verwoben hat, dem unsere Zeitverwandten Stimme gaben, und in denen eine spätere Epoche die unsere erkennen wird, vergleicht man damit das Drama, so ergibt sich wohl Verwunderung über den derzeitigen Zustand desselben. Aber vielleicht ist ein solcher Vergleich ungerecht. Es geht ja zwar nicht um die Kunstgattung, nur um ihre heutige Bedeutung. Wen aber das geistige Klima von Simmel, Dilthey, Troeltsch, Scheler irgendwie heimatlich anmutet, wer vor Gedichten Georges der reinen Beglückung fähig ist und durch Hofmannsthal jemals verzaubert wurde, wer seine dichterischen Rangbegriffe sich durch Gedichte Rilkes, Schröders, Borchardts, des jüngeren Werfel durch die aufgetürmten Epen der Mann, Wassermann bestätigen ließ und um den Willen weiß nach Festsetzung menschlicher Wertordnungen in den Darstellungen großer Gestalten bei Gundolf, Curtius, Bertram, von kulturhistorischen Beziehungen bei Spengler oder Nadler – der hat sich wohl so viele Ansprüche erworben, dass er im

gegenwärtigen Theater kaum Ranggleiches anerkennen wird, wenn er nach den dramatischen Ergänzungen sucht, um sich eine totale Anschauung der heutigen schöpferischen Bestrebungen zu gewinnen. Über den Niedergang des Dramas zu klagen, hilft nicht viel; das produktive Nachlassen einer Gattung wird meistens ja aufgewogen durch die reichere Entfaltung einer anderen.

Es hat den Anschein, dass in der deutschen Literatur die Lessinge immer dann hervortreten, wenn es um das Drama nicht besonders vorteilhaft steht. Alfred Kerr hat sich wenigstens noch mit der ganzen Nachdrücklichkeit seiner Verehrung für Ibsen, den früheren Hauptmann, für vieles von Schnitzler und Wedekind einsetzen können. Er hat konsequent nur über das Theater kritisch geschrieben, doch sein Gesamtwerk ist nach Höhe und Tiefe gegliedert und bringt die Wertskala eines Geistes zum Ausdruck, der für die uns vorangegangene Literaturepoche so repräsentativ ist wie deren Dichter. Ein Kritiker, dessen Jugend in die Zeit kurz vor dem Krieg fiel, hat es schwerer. (Das Buch *Anarchie im Drama*[1]) von Bernhard Diebold ist Zeugnis dafür.) Er darf und kann nicht mehr von den Voraussetzungen des psychologisierenden oder sozial doktrinären Naturalismus und ästhetischen Symbolismus ausgehen, wie die impressionistische Kritik, deren höchste Figur Kerr bleibt. Kerrs Nachprüfungen der psychologischen Motivierung im Drama sind für seine Epoche, ihren Wahrheitsbegriff und ihre Freude an der Kausalität bezeichnend. Er studiert das Individuelle, den Autor, die Personen des Stückes, ihren Anteil an der psychologischen Verflechtung, das Stück als Organismus. Für Diebold liegt die Sache anders. Auch er verfolgt zwar die Kategorie des Dramas gesondert, innerhalb des geistigen Organismus unserer Tage. Sein Buch ist ein geschlossener Bau auf Grund einer Idee. Er begegnet dem Drama nicht allein mit analytischer Begabung, sondern mit forderndem Willen; er ist nicht allein Kunstrichter, sondern ethischer Richter am Menschlichen, der von sich selber mehr verlangt als das psychologische und formale Verstehen der gegebenen Einzelstücke. « Die Kritik am modernen Drama setzt ein am Verhältnis der fühlenden Seele zum wollenden Geist. » Diebold geht vom Missverhältnis Seele – Geist im neueren Drama aus; er erkennt den Bruch zwischen der einseitigen Verseelung, die zu den lyrisch-ekstatischen Stücken führte, in denen etwa ein Monologist sich unverpflichtend seinen unordentlichen Offenbarungen anheimgibt (Kornfeld), anderseits die einseitige Vergeistigung, als welche fast ausschließlich die Intellektualisierung galt,

[1]) Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt a. M. Vierte, erweiterte Auflage.

deren Niederschläge die Schauspiele des «Denkspielers» Georg Kaiser[1]) sind, oder in satirischer Zubereitung die Sternheims. Während Kerr ein Drama in den Bezügen zum Autor und darüber zu denen seines eigenen Lebensgefühls überprüft, was ihn zu den köstlichsten Subjektivismen verleitet und ihm das Recht einräumt, andauernd von sich selber zu sprechen und im Meerbad an die Belanglosigkeit der Kunst ebenso herzhaft zu glauben wie im Parkettsessel jeweilen an ihre Belangfülle, erschaut Diebold das einzelne Stück in der Projektion auf seine Idee des Dramas. Hier hören alle Relativismen auf. Denn diese Idee des Dramas begreift in sich die menschliche Seele im tragischen Austrag mit den Erdenmächten, um der ewigen Wesenheiten willen, Wahrheit, Gerechtigkeit, Liebe, Glaube. «In solcher Gesamtschau werden die Maßstäbe des Kritikers strenger als vor dem Einzelwerk mit seinen dichterischen und artistischen Besonderheiten und Talentversprechungen. Dieses Buch spricht von der formalen und ethischen Anarchie im Drama. Es will der Zeit dienen. Wir wollen über alle Krisen der Relativität und falschen Romantik hinweg zum tätigen Leben. Sehen wir zu, dass die vom errechneten Charakter befreite Seele im Drama wieder die ethische Verantwortung und damit die dramatische Form aus eigenem Gesetz finde. Denn sonst ist das Drama als Kampfplatz des mythischen Kämpfers auf Erden verloren, und alles wird Spiel, Tanz, Panorama, Pantomime, oder bestenfalls noch duldende «Passion» – ein Schau-Spiel der getriebenen Seele. Die Tragödie aber gilt als die «Aktion» eines Dichterwillens.» Wer so wie Diebold überzeugt ist, dass das Drama «der Symbolspiegel unserer ethischen Kraft» sei, darf mit solcher Entschiedenheit von der reinen Betrachtung zur Forderung sich erheben. Es wäre Schwäche, sich damit abzufinden, wenn der Spiegel blind ist. –

Wesentlich anders liegt der Fall bei Alfred Polgar, von dem drei Bände Theaterkritiken vorliegen[2]). Einmal gehört Polgar seinem geistigen Habitus nach zu der Generation Kerr; sodann ist er Wiener. Man hat es also mit einem sorgfältigen Analytiker fein registrierter Eindrücke zu tun, dem alles Dogmatische überaus gleichgültig bleibt. Polgar ist geradezu das Muster eines schriftstellernden Privatmannes; er gesteht selber, der Bühne

---

[1]) Der Ausdruck ist von Diebold. Vergleiche seine Monographie *Der Denkspieler Georg Kaiser* (Frankfurter Verlagsanstalt), geschrieben mit jener Bewunderung, die nie die Linie überschreitet, nie durch aufgepulvertes Gebaren sich selber zu einer reinen Privatangelegenheit entwertet. Kaiser wird als intellektueller und technischer Ausnahmefall genommen; die menschlichen Kategorien, die bei ihm außer Betracht fallen, tun dies nicht bei dem Kritiker, der von einer lebendigen Idee der menschlichen Totalität an deren Brechungen bei Kaiser herantritt.

[2]) Verlag Ernst Rowohlt, Berlin Unter dem Titel *Ja und Nein*. Bd. I: Kritisches Lesebuch. Bd. II: Stücke und Spieler. Bd. III: Noch allerlei Theater.

gegenüber « chronischer Laie » geblieben zu sein. Sein Verantwortungsgefühl erstreckt sich einzig auf die künstlerische Formulierung seiner Zergliederungen, wogegen Diebold vom Besonderen zum allgemein Gesetzmäßigen gelangen will. Das hinlänglich bestaunte sogenannte Künstlerethos, das einzig in der sich selbst auferlegten Verpflichtung besteht, die Linie des eigenen Talents innezuhalten, scheint uns ein wenig dürftig als menschlicher Untergrund eines Lebenswerkes. Ein Ethos, das sich darin aufbraucht, die Satzfeile zu handhaben, ist ein Artistenethos. So wohltuend gutsitzende Beiwörter sind, so nebensächlich wirken die Versicherungen der Autoren, das sei die Folge der Aufbietung ihres gesamten Ethos. Es sollte wieder selbstverständlicher werden, dass auch die Schriftsteller ohne lauten Klimbim ihr Bestes leisten, wie jeder Schuster, denn es ist nötig, dass ihr Ethos für andere als stilistische Angelegenheiten frei werde.

In Polgar triumphiert das verbindliche Wesen des Österreichers; er ist zwar von äußerster Scharfsichtigkeit für Mängel und brüchige Stellen eines Stückes und hält sich kein Blatt vor den Mund, jedoch im Unterton klingt es immer mit: ich empfinde das so, will mich aber im entferntesten nicht aufdrängen; das ist nur so meine Ansicht, die Euch im Grund nichts anzugehen braucht. Und vor allem: nur nicht generalisieren! Kerrs Wahlspruch lautete: « In Schönheit nützen »; Polgar ist ebensosehr der Schönheit zugetan, aber ob er nütze, und wem, das lässt ihn kühl. Seine Liebe zum Theater sucht er nicht zu rechtfertigen, er leitet daraus keine Philosopheme über die Schaubühne als moralische Anstalt oder als sonstwas ab, er gibt ihr schlicht nach. Während sich Diebold eine ideelle Anschauung des Dramas erwarb, mit welcher er das einzelne Theatererlebnis vergleicht, erlebt Polgar jeden Abend vor den Kulissen wie den Augenblick der Urschöpfung, von der er nachher aufrichtig meldet, ob er sie gut oder schlecht gefunden habe. Den Prüfstein vergisst er nie, es ist seine kritische Intelligenz. Was ihm fehlt, ist die kritische Phantasie. Er kennt alle Gründe, weshalb ein Stück schlecht wirkt; Diebold kennt sie auch, aber er forscht noch nach den Untergründen, weshalb das Stück schlecht sein musste. Das führt wieder über den Einzelfall hinaus. Polgars pointillistische Begabung scheint wie geschaffen für das zierliche Bruchstück. Er hält sich an das einzelne Drama, ohne sich zu einer Gesamtkonzeption des Dichters vorzuwagen. Im ersten Band heißt ein Kapitel « Kleist »; Polgar schreibt da über die *Hermannsschlacht* und *Penthesilea*. Warum gerade über diese beiden? Von Shakespeare nimmt er acht Stücke vor, darunter den *Perikles von Tyrus;* kein Wort über *Julius Cäsar, Romeo und Julia, Hamlet,*

Othello, Macbeth und noch vieles vom Grössten. Warum? Damit Karl Schönherr anderthalb mal mehr Seiten bekomme als Shakespeare, auf denen Polgar seinem tötenden Witz die Zügel bis zur Zügellosigkeit schießen lässt? Bei Hauptmann wurden u. a. übergangen *Hanneles Himmelfahrt, Die versunkene Glocke, Rose Bernd, Der Biberpelz*, immerhin, halten zu Gnaden, ziemlich wesentliche Werke, wenn man schon mal daran ist, sich einige Zeit mit Hauptmann abzugeben. Und so fort. Zwischen Betrachtungen über Verneuil und Grabbe stehen klein und bescheiden wie Nippesgegenstände ein paar über Sophokles, Goethe, Schiller. Es ist schulmeisterlich, ich weiß, den Finger auf derlei zu legen. Gleichviel. Die inneren Proportionen eines Werkes sind nicht Nebensache. Die Lebenskraft eines kritischen Buches hängt, von der Mächtigkeit des Autors abgesehen, davon ab, dass der Stoff, von dem es handelt, vollständig bewältigt ist. Oder, wenn man sich auf Teile beschränken will, müssten es eher die wichtigsten Teile sein, nicht zufällig erschnappte. Wer sich über das Drama 1880–1910 unterrichten will, muss, ob er will oder nicht, seinen Kerr wälzen, der Weg zum Expressionismus führt durch 450 Seiten Dieboldscher Prosa; es ist billig, über den lexikalischen Wert solcher Schriftstellerleistung zu lächeln, er besteht und hat Dauer. 900 Seiten Polgars haben die Götter vor das Ziel gesetzt, das Alfred Polgar heißt. Doch man gerät nicht in Schweiß.

Denn Polgars Begabung, die nicht auf große Gestaltung hin zugeschnitten ist, zaubert und hext mit ihrem Charme. Jede Seite ist ein aufs minutiöseste mit den feinsten Pinzetten arrangiertes Präparat. Jeder Satz ein Treffer ins Schwarze, auch wenn das Schwarze nicht das Herzstück des Getroffenen bedeutet. Sinn für Humor und Komik, Ironie und gefährlicher Witz – wer vermöchte sich diesen wohldosierten Wirkungsdrückern zu entziehen! Diese wache Intelligenz, immer leicht spielerisch aufgelegt, hat etwas außergewöhnlich Urbanes, Wohlerzogenes, Sympathisches. Sie sagt zum Dasein *Ja und Nein*, wie zum Theater, weil sie den Grenzlinien dieser beiden Institutionen gegenüber ihre Skepsis wahrt. Man spürt in diesen Büchern am stärksten die Zuschauerstimmung, die pfiffige Geborgenheit des Beobachters, für den nicht der mindeste Anreiz noch Anlass zu bestehen scheint, nur irgendwie mitzutun an dem, was die auf der Bühne treiben; – oder dann klüger, einfacher, mit weniger Dampf. Kerr und Diebold nehmen als Kläger die Autoren vor Gericht; Polgar schickt eine schriftliche Zeugenaussage und lässt es damit sein Bewenden haben. Seine Vitalität ist heftigen Prozessen nicht gewachsen.

Neue Werttafeln werden in diesen Kritiken nicht aufgestellt, und

dennoch sind sie wertvoll. Die Einschätzung Ibsens, Strindbergs, Hauptmanns, Wedekinds, Schnitzlers, Hofmannsthals ist im ganzen fixiert, daran wird eine Kritik mit den Methoden Polgars nichts mehr ändern. Man kann diese Phänomene nicht mehr in ihre einzelnen Leistungen aufteilen und diese dann gesondert auf die voraussetzungslose Eindrucksfähigkeit wirken lassen; wir verlangen gleichsam die Urpflanze kennen zu lernen, aus welcher sich jene Erscheinungen nach ihren Gesetzen entwickelten. Polgar bringt nichts vor, was im Endurteil von Kerr wesentlich verschieden wäre; er ist ein Renner, der oft genug am selben Ziel anlangt, an welchem Kerr schon eine halbe Stunde sitzt und längst sich verschnauft hat. Sein Lauf ist dennoch eigentümlich und spannend. Man schaut zu und schwankt zwischen Ja und Nein; schließlich bekennt man sich mutig zu beidem.

Polgars Schriften seien denen empfohlen, die für die gescheite Anmut kritischer Prosa ein Organ haben. Es sind wenige, aber sie sind eingerechnet, wenn vom Salz der Erde die Rede ist.

Die österreichische Dichtung[1])

Einen tüchtigen Band von mehr als dreihundert Seiten widmet Geneviève Bianquis der österreichischen Dichtung unseres Zeitalters. Die Magie der beiden Statthalter poetischen Geistes, Hofmannsthal und Rilke, wird es gewesen sein, die die Verfasserin zur Bewältigung ihrer großen Aufgabe verlockte; die beiden sorgfältigen und als Einführung in das Werk der zwei Meister trefflich orientierenden Analysen sind das eigentliche Mark des Buches. Die französischen Leser dürfen sich beglückwünschen, an der Hand einer so kundigen Führerin « in Dichters Lande » folgen zu können; die Tat einer solchen Leistung ist als Förderung des Verständnisses einer fremden Literatur und Geistesart allein schon hoch zu veranschlagen.

Rilke und Hofmannsthal sind für die Franzosen ohnehin die repräsentativen Gestalten der zeitgenössischen deutschen Dichtung; sie sind es viel mehr als etwa Gerhart Hauptmann, dem in Deutschland begeistert eine Art pensionierter olympischer Stellung eingeräumt wurde. Georges Name wird mit der gebührenden Ehrfurcht vor unbekanntem Großem genannt. Thomas und Heinrich Mann genießen Wertschätzung als écrivains europäischen Zuschnitts; als eigentliche poètes haben indessen Hofmannsthal und Rilke die weitest reichende Geltung.

---

[1]) Geneviève Bianquis, *La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*. Im Verlag der Presses Universitaires de France, Paris 1926

Dabei ist bezeichnend, dass ihr Österreichertum immer wieder mit eifriger Nachdrücklichkeit betont wird, dass man darauf bedacht ist, österreichische Dichter in ihnen zu feiern. Es besteht in Frankreich die Neigung, von der Sonderart des österreichischen Volkstums auf eine emanzipierte Stellung des österreichischen Geisteslebens mit der zufälligen Teilhaberschaft an der deutschen Sprache zu schließen. Man liebt es, den Österreicher auf die lateinischen Brechungen seines Deutschtums festzulegen, um Verwandtschaft zum lateinischen und Wesensverschiedenheit zum deutschen Geist herauszubringen.

Doch wird man nie eine österreichische Literatur proklamieren können, so wenig wie eine schweizerische. Die österreichische Provinz der deutschen Literatur kann auf vielerlei Besonderheiten hin untersucht werden; auf Grund derselben eine österreichische Literatur sich zu imaginieren, wäre indessen ein liebhaberischer Zeitvertreib ohne alle geistigen Konsequenzen. Die Perspektiven, unter denen ein Teilgebiet deutscher Literatur betrachtet wird, müssen von der Anschauung der ganzen deutschen Geisteskultur gewonnen werden. Die lokale Abgrenzung von Literaturdistrikten hat immer etwas Willkürliches. Die gesonderte Erforschung der Stämme und Landschaften in ihrem Anteil an der Literaturgeschichte gewinnt bei Josef Nadler deshalb erhöhten Sinn, weil er auf die Gesamtkonzeption der deutschen Dichtung hinarbeitet, weil er die Teile in ihrer dem Ganzen verpflichteten und das Ganze verpflichtenden Funktion meisterlich darzustellen weiß. Wenn man schon von der Idee des Organismus an die Literatur eines Landstriches herantritt, müssen die Bezüge darüber hinaus den Gesamtorganismus der betreffenden Sprachkultur umfassen. Auch bei dieser hört es ja nicht auf, auch sie ist eine freigewählte Begrenzung. Die deutsche Literatur wird nie im Tiefsten begreifen, wer nur sie kennt, wer nicht die Wechselwirkungen zwischen ihr und fremden Literaturen oder verwichenen Zeitaltern versteht. Das Reich des Geistes ist den Nationalkulturen übergeordnet; die Auflösung von diesen in autonome Gebiete ist unfruchtbar. Mit fortschreitender Zeit erschlaffen die Einwände gegen den einen Programmsatz der *Blätter für die Kunst:* « Eine österreichische Literatur gibt es so wenig als eine preußische oder bayrische. Ein Dichter aus dem Österreichischen hat entweder eine Bedeutung als deutscher Dichter oder keine. » Geneviève Bianquis ist gegenteiliger Ansicht; sie verneint diesen Satz, und sie betont « qu'il y a, dans la littérature allemande, des provinces intellectuelles définies ». Es kommt auf den Standpunkt an. Bei der Aufteilung der deutschen Literatureinheit in Provinzen geht die Rangordnung nach geistigen Werten kaputt. Dann

erklärt eines Tages Mecklenburg seine kulturelle Selbständigkeit und inthroniert einen Dichterfürsten. Und die Schweiz folgt nach und will ihren eigenen Literaturpräsidenten. Das führte geradenwegs zur Anarchie. Das unleugbare Faktum restlos zugegeben, dass Hofmannsthal Österreicher ist, – als geistige Erscheinung wird er von dieser Tatsache aus nicht zu erreichen sein. Seine Größe als deutscher Dichter ist zu offenbar, als dass er erst unter dem Gesichtswinkel der österreichischen Literaturprovinz hochgewachsen erschiene. Dass aber ein Staat, weil er eine politische Idee verkörpert, sich eine eigene Kulturideologie abquälen müsste, um sich durchaus innerhalb der großen Sprachgemeinschaft, an der er teilhat, abzugrenzen und einzukapseln, will mir nicht einleuchten. Das ist Geistespolitik des toten Geleises.

Die Struktur der zeitgenössischen deutschen Literatur zu erkennen, diese als Einheit zu schauen, innerhalb deren die größte Mannigfaltigkeit herrscht, ist nicht leicht. Die Dezentralisation des geistigen Lebens ist ein erschwerender Umstand, der den Betrachter verleiten mag, von sich aus eine Kapitale zu bestimmen, sei es Wien, München, Berlin. Aber das ist nicht mehr als eine mathematische Annahme, begründet auf eine willkürliche Voraussetzung. Die französische Literatur bleibt immer mit Paris verknüpft, alle Kräfte streben diesem Schwerpunkt zu, bekämpfen sich dort, vereinigen sich, und kommen endlich zur Ruhe. Sie sind leichter überschaubar und vergleichbar. In Deutschland wechselte dieser Hauptort oft. Die Rokoko-Dichtung hatte in Leipzig ein Zentrum, der Sturm und Drang in Göttingen, die Aufklärung in Berlin, die Klassik in Weimar, die Romantik erst in Jena, dann Heidelberg, dann Berlin, der Naturalismus in Berlin, die Dichtung der Dekadenz – um mit den literaturgeschichtlichen Etiketten fortzufahren – in Wien. Das ist in groben Zügen literaturgeographisch gezeichnet, nach den geistigen Bewegungen, die von Gruppen oder Bünden ausgingen. Wo will man heute das produktive Zentrum lokalisieren? Vergebliches Bemühen. Es gibt heute in der deutschen Literatur keine so starke geistige Verbundenheit zwischen bedeutenden Autoren, dass eine gesellschaftliche Konzentration sich in natürlicher Notwendigkeit ergäbe. Der George-Kreis war ein letzter Versuch zur Sammlung. In den Publikationen der *Bremer-Presse* erkennen wir einen individuell modifizierten einheitlichen Willen; von den Beiträgern lebt R. A. Schröder in Bremen, Hofmannsthal in Wien, Rudolf Borchardt in Italien. Und weiter: Hauptmann lebt an der Ostsee, Stefan George am Rhein, Rilke in der Schweiz und in Paris, Gundolf in Heidelberg, Werfel in Österreich, die Brüder Mann und Ricarda Huch in München, Jakob Wassermann, der

auch immer wieder als Stütze der österreichischen Literatur bemüht wird, obschon er Bayer ist und in die große Linie des deutschen Romans gehört, in der Steiermark, und so fort. Die deutsche Literatur wird also nicht finden, wer einen Landesteil absteckt und zu durchforschen anhebt. Er ist angewiesen auf einen ideellen Ort, an welchem sich die Geister begegnen. Er wird geistige Wahlverwandtschaften höher in Anschlag zu bringen wissen als Geburt und Lebensaufenthalt von Dichtern im selben Landschaftsraum. Denn durch alle stamm- oder volksbedingten Zuschüsse und Färbungen in einem Dichterwerk hindurch wollen wir erkennen, wieweit der Dichter auf dem ewigen Weg zu den Müttern vordrang.

Um zu dem Buch von Geneviève Bianquis zurückzukehren, so mag uns ihre Fassung des Begriffs « österreichische Literatur », wie er aus der Auswahl der dargestellten Dichter hervorgeht, noch interessieren. Ein Kapitel ist Felix Dörmann und Leopold Andrian gewidmet. Jedoch Bahr und Schnitzler werden nur im Vorübergehen zuweilen mit Seitenblicken bedacht. Karl Kraus wird einigemale genannt. Peter Altenberg und Richard Beer-Hofmann erhalten gesonderte kleine Studien. Der Tscheche Rilke wird in die österreichische Dichtung einbezogen; der Tscheche Werfel nicht, obschon seine wichtigsten Gedichtbände, Zeugnisse eines neuen Lebensgefühls, *Der Weltfreund* und *Wir sind*, 1911–13 erschienen, also nicht aus der Umwälzung infolge des Krieges, wie Mme. Bianquis annimmt. – Dörmann und Andrian sind stille Museumsgegenstände; Bahr und Schnitzler immerhin lebendige und formende Wesen, an innerem Ausmaß jenen weit überlegen. Die Gründe der Exklusivität werden nicht recht ersichtlich.

Nun, es sei wiederholt, dass die feinen, mit ausführlichem Verweilen geschriebenen Zergliederungen von Hofmannsthals und Rilkes Werk dem Buch Sympathie und dankbares Interesse gewinnen müssen. Es steckt darin die traditionelle Gründlichkeit und saubere Arbeit der französischen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen, jene Methode, wie man sie dort seit Jahrzehnten kennt und übt: gesonderte Erforschung der einzelnen Gattungen, zuletzt eine Stilanalyse. Oder das Vorgehen nach chronologischen Gesichtspunkten, Entwicklungsgeschichte eines poetischen Oeuvres. Indessen, diese Bemerkungen führen schon zu anderem über.

Franziska Reventlow

In einem Band gesammelt liegen Tagebücher, Romane und Novellen der Gräfin Reventlow vor.[1]) Um ihren Rang in der Literaturgeschichte

[1]) Franziska Gräfin zu Reventlow, *Gesammelte Werke* in einem Band. Herausgegeben und eingeleitet von Elsa Reventlow. Verlag Albert Langen, München. 1227 Seiten auf Dünndruckpapier.

brauchen wir noch nicht besorgt zu sein; Oswald Spengler ist der Überzeugung, dass der Briefroman *Von Paul zu Pedro* an Anatole France heranreiche. Wie es sich damit verhalte, auf jeden Fall steht man vor einer « Natur ». In ihren munter-witzigen Romanspielen hat sich ein Stück des Münchner Künstlergetümmels um die Jahrhundertwende bewahrt, das Leben jener Bohème, die vor lauter künstlerischer Lebenshaltung nicht zum Werk kam. In diesen heute schon anonym anmutenden Strudel – abgesehen von einigen Köpfen von Format, die nur eine Zeitlang mittaten – floh die Reventlow von zuhause. Ausgestattet mit einem unerschöpflichen Temperament, hat sie sich in einem Wirbel von Liebesabenteuerlichkeit und Kunstbestrebungen treiben lassen. Mit welch naiver Begeisterung konnte sie an den Maskenfesten die Rolle einer Bacchantin agieren! Dann kommen wieder herabgestimmte Wochen, ewige Verwicklungen mit den vielfältigen Freundeskreisen, Krankheiten, Geldsorgen, Plackereien mit dem Pinsel, denn sie malt wie ganz Schwabing. Auch der deutsche Montmartre hatte seine Märtyrer. Aber « ich stehe wieder auf, wenn der liebe Gott mich tausendmal in die Kniekehlen schlägt. » Dieses Dasein geht völlig in Unruhe auf, es ist der Zickzackflug einer Motte. Das einzige Beständige ist die in den Tagebüchern immer wieder gleich stürmisch eingetragene Liebe zu dem Söhnchen Maus. Aus einer Charakteristik dieser auf vielen Gebieten dilettierenden Frau sei eine Stelle hergesetzt; sie stammt aus dem zweiten Band der Lebenserinnerungen von Oskar A. H. Schmitz, *Dämon Welt*[1]: « Es steckte in ihr zugleich tatsächlich die geistreiche, blendende, frivole Hetäre, wie sie sich bisweilen ja aus der großen Dame entwickelt, aber da schon diese in ihr durch die Erziehung zerdrückt war, hat sie den Schritt zur wirklich freien Hetäre nie ganz entschlossen gemacht. In ihrem Urteil war sie so weltüberlegen, wie kindisch unentwickelt in ihrem Gefühlsleben. Sie konnte gleichzeitig einem albernen Mann sentimental erliegen und sich bei mir mit tödlicher Ironie über ihn lustig machen. »

In den Erzählungen hat sie die Sentimentalität abgedrosselt und jenen damit die natürliche Grazie und lebendige Sprunghaftigkeit vor Verplumpung bewahrt. Es geht darin nicht um Sein oder Nichtsein, ebensowenig um die vierfache Wurzel des zureichenden Grundes, aber es sind witzige, lustige Dinge, in der deutschen Literatur durch ihre selbstverständliche Unbürgerlichkeit immerhin auffallend, wie auch durch ihre leichte Stofflichkeit und ihre liebenswürdig hingeplauderte Carpe-diem-Philosophie.

[1]) Verlag Georg Müller, München. Der erste Band *Die Geister des Hauses* ist ebenda herausgekommen.

Sternheim verramscht seine geistigen Restbestände. Es ist nicht mehr viel. In dem Büchlein *Lutetia*[1]) hat bequem alles Platz, was dem Autor an Schnickschnack eben noch einfiel. Sternheim scheint vom Ehrgeiz befallen, selber als Lustspielfigur aufzutreten. Aber es reicht auch da kaum mehr ganz. Denn dass Herr Sternheim, von dem die Legende seiner Intelligenz immer noch von Kritikern, die er Esel schilt, weitergeboten wird, in Paris auf die luzide Idee kommt, man sollte den Louvre verbrennen, « zum Besten der Menschheit », ist ja auch nur die Kolportage eines alten Ladenhüters, den er sich von den munteren jungen Surréalistes borgte. Hören wir zu, welch ein Gedanke dem Propheten auf der Place du Carrousel über die Großhirnrinde glitschte: « Auf der Place Caroussel wusste ich entscheidend: der Feind des Menschen, der ihn am ursprünglichen Leben jedesmal, nie wie am heutigen Tag, gehindert hatte, gegen den rotestes Blut der Lebendigen sich jetzt empört, hieß „Kultur"! » Ach ja. Es ist jetzt soweit, dass erwachsene Männer solche Kindereien verzapfen und sich Gott weiß wie wichtig vorkommen. Die Kultur ist Herrn Sternheim, soweit er sich je mit ihr einließ, langweilig geworden; da hat er einen Ausweg entdeckt: wenn ich, C.St., Zahnweh habe, ist es klar, dass sich meine Mitmenschen die Zähne ziehen lassen müssen.

Der Kritiker des Bürgertums, der in Deutschland nicht viel Nennenswertes findet außer Pfemferts *Aktion*, die Speisehäuser Aschingers und den Zeitungsbetrieb Ullsteins, verfasst in seiner verknorxten Prosa ein paar Seiten hoher Anerkennung über seinen Wohnort im Thurgau und die Schweiz im allgemeinen. Das bürgerlich-bäuerlich Gefestigte hat es ihm drolligerweise angetan. Hätte Sternheim früher deutsch geschrieben, so müsste die Schweiz schuldbewusst fürchten, im Kontakt mit uns habe er es verlernt. Denn seine vorzeitig aus orthopädischen Instituten entwischten Satzkrüppel schleppen sich etwa so daher: « Tut nichts, rief sie *deutsch*, man ist es, Männer denken, spazierengehend, Problemen nach, wieder gewöhnt. » Wir sollten, Männer dächten, spazierengehend, Kaspar Schnorfs Grammatik nach, wieder wünschen; es täte nichts. Den Vorteil hätten überdies noch die Probleme.

Das Hauptproblem in Sternheims Buch, das vorgibt, « Berichte über europäische Politik, Kunst und Volksleben » zu enthalten, ist das Verhältnis gigantischer Literateneitelkeit zu seelischer Leere. Ein entseeltes Buch. Sinnlos, die Grabrede noch weiterzuführen. Die Toten reiten schnell; halten wir sie nicht auf!

---

[1]) Verlag Paul Zsolnay, Wien, Leipzig, Berlin. Diesem vorzüglichen Verlag wäre die Blamage eines derart insipiden Werkes besser erspart geblieben.