Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 21 (1953-1954)

Rubrik: Kleine Rundschau

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: 10.01.2026

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

KLEINE RUNDSCHAU

THOMAS MANN: «DIE BETROGENE»

(S. Fischer Verlag)

Diese im Tonfall da und dort leise an die Stilperiode des «Krull» erinnernde, von psychoanalytischen Erkenntnissen geistreich durchzogene Geschichte wiederholt, auf modern-bürgerlicher Ebene, gewissermaßen das mythische Schicksal Mut-em-enets und ihres «späten Schreies aus letzter Seelen- und Fleischesnot... Es ist die Idee der Heimsuchung, des Einbruchs trunken zerstörender und vernichtender Mächte in ein Gefaßtes und mit allen seinen Hoffnungen auf Würde und ein bedingtes Glück der Fassung verschworenes Leben.» Eine ergreifende und tragische Geschichte und eine trotz der mit naturalistischer Exaktheit erzählten unheimlichen Todeskrankheit einer liebenswerten Frau von etwa fünfzig Jahren versöhnlichen Geschichte. Der ungemilderte Naturalismus am Schluß hat etwas von jenem christlichen Mut, mit dem mittelalterliche Maler das unendliche Leid des gemarterten und gekreuzigten Christus malten, etwas auch von dem Willen, zum Aeußersten zu gehen, wie er sich in Holbeins Baseler Leichnam Christi kundtut.

Was am meisten bewundernswert ist in dieser Erzählung, ist die wieder einmal sich großartig bewährende Kunst, mit der der extreme Stoff durch die Form verzehrt wird. Die Form — sie ist wieder der «Strenge Satz», den Thomas Mann, in größeren Ausmaßen, im «Doktor Faustus» und dann wieder im «Erwählten» gemeistert hat. Alles ist aus einem einzigen Motivkern entwickelt, dem Motiv «Natur», auf das alles gestellt ist von dem ersten tonlosen «Frau von Tümmler war eine große Naturfreundin» bis zu den letzten, den Leser zu Tränen rührenden Worten der Sterbenden: «Sprich nicht von Betrug und höhnischer Grausamkeit der Natur... Wie wäre denn Frühling ohne den Tod? Ist ja der Tod ein großes Mittel des Lebens, und wenn er für mich die Gestalt lieh von Auferstehung und Liebeslust, so war das nicht Trug, sondern Güte und Gnade... Die Natur — ich habe sie immer geliebt, und Liebe — hat sie ihrem Kinde erwiesen.» Auf wie viele Arten wird das «Natur»-Motiv variiert, während die Geschehnisse rasch ablaufen! Man kann nicht alle Variationen hier aufzählen wollen, man müßte denn die ganze Novelle abschreiben. Aber einige der schönsten seien hier dem Leser in Erinnerung gebracht. Frau von Tümmler liebt den Frühling, «ihre Jahreszeit, die ihr, so behauptete sie, von jeher ganz persönlich geheime Ströme von Gesundheit und Lebenslust zugeführt habe» — mit tiefer Ergriffenheit erinnert man sich dieser Worte, als ihre Todeskrankheit gerade im Frühling zum Ausbruch kommt. Innig bewegt erschaut sie im alten Eichbaum ihr eigenes Wesen und ihre nächste Zukunft: «Mancher Ast war abgestorben und brachte kein Leben mehr zustande, sondern griff kahl und verkrümmt in die Luft; andere dagegen, einzelne nur, aber bis hoch hinauf, begrünten im Frühling sich noch mit den immer heilig gehaltenen, zackig gebuchteten Blättern.» Ganz großartig sind einige andere Variationen des Motivs miteinander verknüpft: drei-, viermal kehrt in den Worten Frau von Tümmlers das «Fruchtbarkeitswunder» wieder, das der biblischen Sara widerfährt — und da es ihr selbst widerfährt, ist es die sich ankündigende Todeskrankheit: «Ich glaube an das Wunder meiner Seele und Sinne, will das Naturwunder

verehren meines schmerz- und schamhaften Seelenfrühlings»; «Wundermacht der großen und guten Natur», «Die Natur hat sich zu meinem Gefühl bekannt.» Eng damit hängen die mehrfach variierten Worte «Körper und Seele sind ja eins; das Physische ist nicht weniger Natur als das Psychische» zusammen. Wie erschütternd malt sich ihr Schicksal auch in dem Frühlings-«Krokus», der «der Herbstzeitlose gleicht. Er ist ja so gut wie dieselbe Blume! Ende und Anfang — man könnte sie verwechseln, so ähneln sie einander.» Und die Tochter dazu: «Mutter Natur hat wohl überhaupt eine anmutige Neigung zur Zweideutigkeit», eine Variation, die vorgeformt erklingt in dem «Moschusduft», der von «zweideutiger Uebergänglichkeit und Ambivalenz» ist (man erinnert sich da des Zweideutigkeitsmotivs im «Doktor Faustus»). Vor der späten Leidenschaft davonlaufen — «welche Treulosigkeit gegen sie, die Natur»; aber die unfühlende Natur hat nicht solche Bedenken, sie ist gründlich treulos gegen das Menschenkind! Und gar gegen eines, von dem es heißt: «Ihre Frömmigkeit galt der Natur», und da wir davon lesen, können wir nicht umhin, uns an den naturfrommen Goethe in «Lotte in Weimar» und Thomas Manns Goethe-Aufsätze zu erinnern, in denen Goethes Wort zitiert wird, daß geniale Naturen mehr als *eine* Jugend erleben.

Auch innerhalb der immer anders erklingenden Variationen des Naturmotivs sind eine ganze Anzahl von knappen Phrasen vielfältig variiert, am vielfältigsten die mit dem Grundmotiv aufs innigste zusammenhängende Wendung «organisch-kritische Vorgänge ihrer Jahre»; vielfältig aber auch die Charakterisierung des künstlerischen Stils, dem Anna huldigt: «Ins streng Gedankliche, abstrakt Symbolische, ins kubisch Mathematische transfigurierend» kehrt später als «ihr abgezogenes Tun», «ihr abstraktes Handwerk», «Gedankenthema» und «ins Geistige übertragen» wieder. «Krankheiten, die für den Doktor zu gut sind», kehren als «Krankheiten, die für den Doktor zu schade seien» wieder. Anna hat einst «in einer Anwandlung hemmungsloser Ergießung an ihrem (der Mutter) Busen über das, was sie ihre Schmach nannte, bittere Tränen vergossen» — das kehrt als dasselbe und doch gar nicht dasselbe in den Eröffnungen der Mutter gegenüber der Tochter wieder; Frau von Tümmler spricht von «einer Stunde, nicht unähnlich dieser». Damals lebte die Tochter «in Disharmonie zwischen Wünschen und Urteil»; jetzt aber fühlt die naturfromme Frau von Tümmler «Ehrfurcht vor der Natur», nicht ohne hinzuzufügen: «Vor der Vernunft hält mein Gefühl so wenig stand wie einst das deine.» —

Wie in allen Büchern Thomas Manns seit 1933, findet sich auch hier ein gewisser englischer Einschlag, etwa in dem Satz «Wenn es Unsinn ist, so verbessere mich», der wie eine Uebersetzung des englischen «If I am wrong, you will correct me» klingt — solche Dinge erinnern uns daran, daß und warum Thomas Mann im Exil weilte. Der Satz von dem «großen demokratischen Geist seines weiten Heimatlandes» gehört auch hierher, doch gilt er mehr dem Amerika Roosevelts als dem McCarthys. Aber um die nationalsozialistischen Verleumder Lügen zu strafen, die immer wieder verbreiten, daß er Deutschland hasse (während er doch nur die Verderber Deutschlands verflucht hat), spricht er auf eine mittelbare, humoristisch-verschämte Weise von seiner Liebe zu seinem Heimatlande durch den Mund des amerikaflüchtigen jungen Keaton: zu der alten, leiderfahrenen und ehrwürdigen Geschichte Europas und Deutschlands, mit der verglichen die Amerikas «eine kurze, platte success story» ist. «Man solle nur versuchen, eine amerikanische Stadt ‚heilig' zu nennen — Holy Kansas City, gehütet von den Nixen des Missouri River, hahaha.»

J. Lesser

Im Jahre 1954 werden die letzten vier Bände von Toynbees «Study of History» erscheinen. Als ihn B. B. C. im vorigen Jahre aufforderte, die Reith Lectures zu geben, wählte er ein Thema, das in den noch nicht veröffentlichten Teilen seines großen Geschichtswerks behandelt ist: «Die Welt und der Westen.»

Die sechs Vorträge, die er am Radio hielt, wurden so stark diskutiert und kritisiert, daß er sich vor der Presse verantwortete. Er ging in seiner Verteidigung so weit, daß er ein zu schönes Bild von der Zukunft malte. Als man ihn drängte, zu prophezeien, prophezeite er sehr freundlich: der Westen werde vor der Anwendung der äußersten Zerstörungsmittel zurückschrecken, weil er noch immer den Wert des Menschenlebens als oberstes Gesetz anerkenne; der Osten hingegen brauche die Bomben gar nicht, weil er an den automatischen Sieg der sozialistischen Ordnung glaube. So schlug er den Angriff auf seinen vermeintlichen Pessimismus ab mit einer Ueberdosis von Vertrauen.

Inzwischen sind nun die Vorträge in London und New York als Buch herausgekommen (Oxford University Press 1953) und zeigen, was an den Gerüchten wahr ist und was nicht. Wahr ist zum Beispiel: daß er die letzten 450 westlichen Jahre nach Strich und Faden verurteilt. Der Westen sei der «Erzangreifer» gewesen; sei heute aber nur noch ein armes, sehr gefährdetes, in die Defensive gedrängtes Hascherl. Damit kränkte er natürlich die Westler sehr; zwiefach: man ist nicht gern ein (fast ein halbes Jahrtausend alter) Störenfried; und man ist ebenso ungern eine abtretende Macht. Und sollte selbst beides stimmen — hätte Toynbee nicht wenigstens hinzufügen können, daß der Angegriffene noch nicht dadurch gut wird, daß er angegriffen wurde? Und daß man doch nicht gleich an den Untergang des Abendlandes zu denken brauche — nur an eine jener Tragödien, bei denen der untergehende Held im Fall erhoben wird?

Mehr noch nahmen die Zeitgenossen dem bisher so beliebten Historiker übel, daß er unsere Gesellschaft partout «nach-christlich» (ex-Christian) nennt. Wir sollten das aber nicht zu schwer nehmen, wo doch auch die Gesellschaft Leos X. schon «nach-christlich» war — und sind nicht alle christlichen Gesellschaften nach den Ur-Christen «nach-christlich» gewesen? Aber es wird immer schlimmer. Sagte er nicht vom Kommunismus: er habe «eine Anziehung für alle Menschen»? Er sagt aber auch: er sei «eine westliche Waffe», «eine Kombination von westlicher Technik und einer westlich-religiösen Ketzerei» — und das ist bestimmt nicht freundlich gemeint. Kurz: er kann sich nicht mit sich einigen: ist der Kommunismus gut oder schlecht? eine Idee und ein Wille, die nicht lokal begrenzt sind, oder schrecklich «westlich»? Er definiert ihn als eine «Kritik am Versagen des Westens, das christliche Prinzip durchzuführen». Das klingt wiederum freundlich. Aber ist diese «Kritik» nicht — «westlich» gewesen?

Es ist schade, daß die Diskussionen eines solchen Buches sich entzünden an den herrschenden Vokabeln, die hier ebenso leichtsinnig verwendet werden wie bei Straßenaufläufen. Es lohnt sich also nicht, viel Worte zu verlieren über den «Christen» und «Kommunisten» Toynbee — obwohl sein Mut, sich unpopulär zu machen, gepriesen sei. Es ist nicht der Theologe und nicht der Philosoph und nicht der Politiker, der Nennenswertes aussagt, sondern der Historiker. Der schildert in vier Kapiteln vier Zusammenstöße des Westens mit der Welt: der russischen, islamischen, indischen und fernöstlichen. In einem Resümee «Die Psychologie des Zusammenpralls» faßt er zusammen,

was diesen Zusammenstößen gemeinsam ist — und kommt da zu einem Gesetz (dies Wort wird in Anführungsstriche der Vorsicht gesetzt). Das Toynbeesche Gesetz, auf die kürzeste Formel gebracht, lautet:

1. Wird ein Element der aggressiven Kultur abgesplittert, so wird der Splitter weniger Widerstand finden und schneller eindringen als die gesamte Kultur, deren Splitter er ist.

2. Ein fremdes Kulturelement dringt um so leichter ein, je niedriger es ist in der kulturellen Rangordnung.

3. Eine fremde Technik ist nicht so schwierig anzunehmen wie eine fremde Religion.

Unsere vom Allgemeineren zum Spezielleren gehende Formulierung seines Gesetzes zeigt, daß hier nur ganz allgemein von Kulturen, die zusammenprallen, gesprochen wird — unabhängig von dem Zustand, in dem sie sich befinden. Es spielt also offenbar keine Rolle, wie weit die (materielle und spirituelle) Ordnung sowohl bei dem Angreifer als auch bei dem Angegriffenen intakt ist. Es spielt auch offenbar keine Rolle, wie genehm den Herren der Angegriffenen das ist, was die Angreifer anbieten: von der Technik bis zur Religion. Toynbee stellt ein Gesetz auf — unabhängig von dem besonderen Inhalt des Worts Technik und Religion bei den tausend verschiedenen Zusammenstößen, von denen er hier vier Beispiele gibt. Er ist verlockt worden von der Vereinfachung der Naturwissenschaftler — und versucht nun dasselbe auf historischem Gebiet. Nicht als erster: vor den Biologen unter den Historikern haben Aehnliches die Psychologen (Lamprecht) versucht und vor ihnen die Statistiker (Buckle).

Auch wenn Toynbee sein Gesetz in noch so vorsichtige Anführungsstriche setzt — was kann man damit anfangen? Man kann errechnen, was geschieht, wenn zwei Kugeln von gleichem Metall und verschiedenem Gewicht auf einer bekannten Ebene aufeinandertreffen. Aber der Zusammenstoß von Kulturen kann nicht durch Toynbeesche Allgemeinheiten erhellt werden, weil ihre «Elemente», so wie sie Toynbee bestimmt, nur Sprachwolken sind. Elemente wie Wasserstoff und Sauerstoff lassen sich in Rechnungen einsetzen, Elemente wie Religion und Technik nicht. Wo zum Beispiel hört die Technik auf — und wo fängt die Religion an? Im New York von 1953 kann man (auch wenn man noch so urchristlich gesinnt ist) nicht in Katakomben zum Beten zusammenkommen; und im ersten christlichen Jahrhundert konnte man (auch wenn man noch so technisch gesinnt war) nicht übers Radio zu Gott gebracht werden. Auch ist diese starre Werthierarchie — ganz unten die Technik, ganz oben die Religion — nichts als ein Vorurteil. Es könnte auch geschehen, daß in der Technik einer bestimmten Zeit ihr Geist steckt, in der Religion nur ihr Ungeist.

Toynbee fügt seinem Gesetz noch ein Korollarium an: in dem ursprünglichen Kulturganzen mag ein Element kein Unheil anrichten, wohl aber abgesplittert — in einer fremden Welt. Als Beispiel gibt er den Nationalismus, der außerhalb verheerend gewirkt habe — «verhältnismäßig harmlos» hingegen in Westeuropa. Wenn man natürlich den Nationalismus, wie er sich manifestierte im Frankreich der Revanche, in den Nachfolgestaaten Oesterreich-Ungarns, in Hitler-Deutschland, in Rußland seit 1936 «verhältnismäßig harmlos» nennt, kann man alles beweisen.

An der Wurzel einer solchen Geschichtsbetrachtung liegt immer ein pragmatisches Motiv: der Historiker will dem Politiker dienen. Um dies zu können, muß die geschichtliche Erfahrung auf eine einfache Formel gebracht werden. Die von Toynbee lautet: «Die Offensive ist militärisch, politisch und ökonomisch gewesen. Die Gegenoffensive ist religiös.» Das ist seine Formel für Griechen-

land und Rom — das ist seine (mit Vorsicht angedeutete) Prognose für uns. Stimmt das für damals? Haben Griechenland und Rom nur mit dem Schwert überwunden? Hat das Christentum nur mit den Evangelien erobert? (Wie war es zum Beispiel, als Karl der Große den Sachsen und Kaiser Karl V. den Spaniern die Evangelien brachte?) Und weiter: erlöste damals «das» Christentum (das jerusalemische? das byzantinische? das römische? das fränkische?) den Westen und Nicht-Westen? Und weshalb hat heute der Rest der Welt größere Chancen, die kommende Religion zu gebären, als der Westen, wo doch fast jeder bessere westliche Naturwissenschaftler und Historiker sich anbietet, bei der Geburt einer Religion Hebammendienste zu leisten?

Ist das der historischen Weisheit letzter Schluß: die Antike endete, indem Caesars Waffen zunichte wurden vor Jesus Christus — und den armen Westlern unseres Aeons wird dasselbe geschehen mit Evangelien aus Tibet oder Ceylon oder Aserbeidschan?

Warten wir Toynbees letzte Bände ab, wo ganz gewiß der kenntnisreiche Historiker mehr zu Worte kommen wird, als es ihm vergönnt war in diesem Traktat.

Ludwig Marcuse

NEUE MUSIKLITERATUR

Richard-Wagner-Reliquien

Die amerikanische Ausgabe der wichtigsten Stücke der berühmten «Burell Collection» hat Thomas Mann an dieser Stelle schon vor zwei Jahren («Neue Schweizer Rundschau» 1951, Nr. 9) ausführlich charakterisiert. Die eben vor kurzem im S.-Fischer-Verlag, Frankfurt am Main, erschienene deutsche Ausgabe *(«Richard Wagner: Briefe 1835—1863»)* verdient aber eine neuerliche Anzeige; denn erst durch die Vorlage in der Originalgestalt sind die kostbaren Dokumente der Wagner-Gemeinde voll erschlossen worden. Karl und Irene Geiringer haben die Einleitung, den Kommentar und die in drei Anhängen gegebenen Texte des amerikanischen Herausgebers John N. Burk sorgfältig ins Deutsche übertragen; in einigen Anmerkungen hätte allerdings durch ausführlichere Textierung auf die Bedürfnisse des neuen Leserkreises mehr Rücksicht genommen werden sollen. Wichtig ist die Feststellung, daß die von Mrs. Burrell einst der Bayreuther Familienpolitik zu Trotz angelegte Sammlung nunmehr mit ausdrücklicher Zustimmung der Erben Richard Wagners veröffentlicht werden konnte.

Der Hauptteil des Buches gibt in 27 Kapiteln auf fast 600 Seiten die Ergänzungen zur Wagner-Biographie wieder, die Mrs. Burrell auf Grund des von ihr gesammelten Materials zu veröffentlichen in der Lage gewesen wäre. Der 1898, kurz nach ihrem Tode, von ihrem Gatten herausgegebene Band reichte nur bis zu Wagners 21. Lebensjahr. In der kompendiösen Darstellung von Burk werden nun die wichtigsten Dokumente im Originaltext abgedruckt und die übrigen in einen sehr geschickt abgefaßten Zwischentext eingearbeitet. Die Lektüre wird nur dadurch etwas erschwert, daß sich manche Kapitel infolge des Wechsels der Adressaten zeitlich überschneiden; doch hat es Burk verstanden, die große Linie der psychologischen und biographischen Entwicklung im wesentlichen einzuhalten. — Ueber die Gesamtheit der Sammlung gibt der Anhang A genaue Auskunft, der den 518 Nummern enthaltenden, 1929 in London erschienenen Katalog reproduziert und, soweit noch notwendig, sehr

zweckmäßig kommentiert. — Anhang B bringt Ergänzungen zu den 1888 von Cosima erheblich gekürzt publizierten Briefen Wagners an seinen Dresdner Freund Theodor Uhlig. — Anhang C enthält schließlich 25 Briefe Wagners an verschiedene Adressaten, die erst von der späteren Besitzerin der Burrell Collection Mrs. Mary Curtis Zimbalist, erworben wurden.

Als allgemeine Würdigung der Sammlung, deren reiche Bestände aus Wagners Zürcher Zeit sie gerade für die Schweizer Leser besonders interessant macht, mögen hier die Worte stehen, mit denen Thomas Mann seine oben erwähnte Besprechung der amerikanischen Ausgabe eröffnete: «Diese wohlorganisierte Sammlung von größtenteils bisher unbekannt gebliebenen Briefen des Tristan-Schöpfers aus verschiedenen Perioden seines Lebens ist nicht nur ein wahres Gottesgeschenk für die Wagner-Philologie, es wird oder sollte auch jeder dazu greifen, der je die Verzauberung durch Wagners Werk erfahren hat, und dadurch auch zur Beschäftigung mit einem der faszinierendsten, menschlich intrikatesten und künstlerisch sieghaftesten Persönlichkeitsphänomene aller Zeiten angehalten worden ist.»

Das musikliterarische Vermächtnis von Alfred Einstein

Für die zweckmäßige und pietätvolle Art, in der der Zürcher Pan-Verlag die literarische Spätlese des im Frühjahr 1952 in Kalifornien verstorbenen großen deutschen Musikologen und Musikschriftstellers Alfred Einstein betreut, legt die stattliche «*Geschichte der Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*» ein neues schönes Zeugnis ab. Der Band vereinigt zwei 1917 für eine Reihe populärer Schriften verfaßte und seither immer wieder neu aufgelegte und in alle Kultursprachen übersetzte opera, an deren Vervollkommnung Einstein bis zu seinem Tode arbeitete: den kurzgefaßten Ueberblick über die gesamte Geschichte der abendländischen Musik und die dazugehörige, bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts reichende Sammlung musikalischer Beispiele. Die Abmessung der den einzelnen Epochen zugeordneten Räume, die präzise Formulierung des gesicherten historischen Wissens, die wahrhaft instruktive Auswahl der zum großen Teil sehr aparten Beispiele, die elegante und zugleich wissenschaftlich gründlich fundierte Gestaltung des Haupttextes und des Kommentars zu den Beispielen dokumentieren eine geistige Ueberlegenheit und schriftstellerische Meisterschaft, die in der gesamten Musikliteratur wohl nicht ihresgleichen haben.

Für die Weite des in dem einzigartigen Werke gewahrten Gesichtskreises möge hier der letzte Absatz aus dem der Neuen Musik gewidmeten Schlußkapitel zeugen, das Einstein noch an seinem letzten Lebenstage diktierte: «Daß man Neue Musik machen kann ohne Negation, ohne Programm oder Kompromiß, Musik, in der die Krise des von Krieg und Nachkrieg zerrissenen 19. Jahrhunderts wesenlos ist, zeigt das Werk des Ungarn Béla Bartók (1881 bis 1945). Es wurzelt im echten — nicht etwa zigeunerischen — Folklore seiner Heimat, und ist doch persönlich; es bringt die Elemente der Musik wieder ins Gleichgewicht; es ist weder romantisch noch antiromantisch; es zeigt, daß die Zukunft der Musik nicht liegt in der Imitation, Parodie der Vergangenheit oder der vergeblichen Rückkehr zu ihr, nicht in der Gruppe oder Schule, nicht im System, sondern in der großen und schöpferischen Persönlichkeit, das heißt im Humanen.»

Musik verstehen

Matteo Marangoni hat seinen weitverbreiteten Anleitungen zum Betrachten von Werken der bildenden Kunst («Saper vedere» und «Come si guarda un

quadro») nunmehr unter dem Titel «*Capire la musica*» (Editore Aldo Garzanti, Milano) ein Parallelwerk im Bereiche der Tonkunst folgen lassen. Obwohl Marangonis Darstellungskunst in dem neuen Buch sich gleich triumphal manifestiert wie in den früheren Schriften, so spürt man doch auf fast jeder Seite die besonderen Schwierigkeiten, die der ganz abstrakte Bereich der Musik einer Parallelisierung mit den «gegenständlichen» Künsten entgegensetzt. Marangoni hat daher, um mit einigermaßen gesicherten Analogien operieren zu können, das Formale in der Musik in den Vordergrund gestellt. Er bekennt sich gleich eingangs zu der Auffassung Eduard Hanslicks, der 1854 in seiner Schrift «Vom musikalisch Schönen» die Musik als ein «Spiel tönend bewegter Formen» definierte, und sieht sein Hauptanliegen in der Enträtselung dieses Formenspiels. Dieser Standpunkt vermeidet zwar alle Spekulationen um die vagen Begriffe «musikalischer Inhalte», er setzt aber schon so viel Wissen um die musikalische Technik voraus, daß Marangonis Darlegungen, so brillant und sinnreich sie auch sind, wohl kaum zur ersten Einführung in die Probleme des musikalischen Hörers geeignet sein können. Dem schon Vorgebildeten werden sie aber hohen Genuß und echte Belehrung vermitteln; denn der Autor versteht es ganz ausgezeichnet, die wirklich wichtigen Fragestellungen, wie zum Beispiel Sprache und Musik, musikalischer Rhythmus und Wortakzent, Rhetorik und Antirhetorik usw. scharf herauszuarbeiten und an Hand von vorzüglich ausgewählten Notenbeispielen geistvoll zu diskutieren. Als anregendes «Repetitorium» der Grundbegriffe der Musik kann das Buch Marangonis hohen Nutzen stiften.

Willi Reich

ROLF STENERSEN: EDVARD MUNCH

(Frankfurter Verlagsanstalt)

Dieses Buch fasziniert von der ersten Zeile an. «Edvard Munch im Nahbild» ist der norwegische Titel, und in der Tat findet man hier ein sehr unmittelbares Porträt der Persönlichkeit Edvard Munchs, begleitet von makellosen Wiedergaben seiner herrlichen Bilder und Lithographien, die das Gesicht des Menschen zum Gesicht einer Welt ausweiten.

Rolf Stenersen schöpft aus der Erfahrung jahrzehntelangen Umganges mit Munch. Dies ist die Konstellation ihrer Beziehung: auf der einen Seite ein großer Künstler, ein schwieriger Mensch mit stark psychopathischen Zügen, der wie sein Freund Strindberg mit den Jahren immer menschenscheuer und einsamer wird und den Triumph seines Werkes mit einer Art Lebensbankrott bezahlt. «Was ich zu geben habe, sind meine Bilder, ohne sie bin ich nichts.» Auf der anderen Seite ein Zwanzigjähriger, der, gegen Ende des Ersten Weltkrieges durch Aktienspekulationen reich geworden, sein Geld in Bildern anzulegen beginnt. «Bald wandte sich sein Interesse ausschließlich Munch-Bildern zu, die er immer wieder betrachten konnte, ohne ihrer überdrüssig zu werden. Es war schwierig, Bilder anderer Künstler neben eines von Munch zu hängen, sie vermochten den Blick einfach nicht mehr zu fesseln.»

Als Käufer verschaffte sich der junge Börsenmakler Zutritt zu Munch. Sein Eifer weckte Wohlwollen, er kam mit Munch ins Gespräch und konnte diesem nützliche Winke hinsichtlich seiner Bankeinlagen geben. Mit der Zeit kam es dahin, daß er für Munch korrespondierte, Ausstellungen ordnete, Wirtschafterinnen engagierte und entließ, verlorene Schlüssel suchte und fand — kurz: ihm in den praktischen Angelegenheiten des Alltags unentbehrlich

wurde. «Der Makler war sich bewußt, daß er sich nicht als Freund Munchs betrachten durfte. Er mußte seine Ehre dareinsetzen, ihm als Laufbursche und Ratgeber zu dienen. Gegen kleine Gefälligkeiten durfte er Munch besuchen, seine Bilder sehen und ihn sprechen hören. Er mußte die Bilder kaufen, die ihm Munch verkaufen wollte, und diejenigen als Geschenk annehmen, die ihm Munch gab. Das Gespräch wollte Munch leiten. Der Makler durfte von nichts anderem reden, als was Munch zu hören wünschte.»

Aber im Gefolge dieses unsentimentalen Pagendienstes vollzieht sich noch etwas anderes: ein junger Mensch, ein «unbeschriebenes Blatt», erfährt im täglichen Umgang die sublime Kompliziertheit des Genies, seine Licht- und Schattenseiten, sein Menschlich-Allzumenschliches. Und indem er ihm dient, wird er von diesem Dienst erzogen, geformt, das unbeschriebene Blatt erhält seine Schraffierung. Die Wahlverwandtschaft einer jungen, gesunden, zugleich sensiblen und bis in die Tiefe des Unbewußten angerührten Natur macht ihn hellsichtig für das Wesen Edvard Munchs und seiner Bilder.

Jedes Wort seiner Darstellung ist langsam gereifte Frucht. Wenn Munch sagt: «Ich male nicht, was ich sehe, sondern was ich sah», so tut Stenersen das gleiche. Er beschwört sein Gegenüber aus einer inneren Gegenwart, die das Vergangene zusammenfaßt. Stenersen spricht weniger «über» Munch, als daß er ihn selbst sprechen läßt; er zeigt ihn in seinem Milieu, die ihm eigene Art, sich zu bewegen, auf Menschen, Landschaften und Dinge zu reagieren — er schildert ihn in den Anekdoten, die er von Munch und dessen Freunden gehört hat. Wenn Stenersen bekennt, daß Munchs Bilder ihn zum Schreiben anregen, so beweist die treffende Anschauungskraft seiner Gleichnisse, daß er schreiben kann: «Wie die Katzen ihre scharfen Krallen schonen, so schonte Munch das Auge.» «Die Figuren seiner Bilder stehen, als hätten sie Wurzeln im Boden.» «Ein in sich gekehrter Typus wie Munch erträgt vitale Menschen nicht; für ihn sind sie Löwenzahn, der die zarten Blumen erdrückt.»

Edvard Munchs Leben zeigt die seltsame Ausweglosigkeit früher seelischer Belastung, die in der «vierten Dimension» der Kunst das einzige Ventil findet, sich widerstandslos zu entfalten. Früh verlor er die Mutter, eine Schwester starb jung an Tuberkulose, der Vater war eigensinnig und streng, «ein finsterer Christ». Von dem Druck seiner Kindheit suchte Munch sich zu befreien, indem er malte. Zu der Verschlossenheit, der Angst und Scheu des Menschen steht die Ausdruckskraft der Bilder in einem geradezu wilden Gegensatz. In ihnen gibt Munch die Tiefen seiner Seele preis. Darum bekennt er: «Malen ist für mich eine Krankheit, ein Rausch. Eine Krankheit, die ich nicht loswerden will, ein Rausch, den ich brauche.» Eine Anekdote illustriert die Selbstvergessenheit des Malers, wenn der «Rausch» über ihn kam: und sie gibt darüber hinaus ein Paradigma des echten Künstlers, des «travailleur» im Sinne van Goghs: «Einmal im Sommer brach in der Nachbarschaft von Ekely eine große Feuersbrunst aus. Munch kam mit Leinwand und Farbe gelaufen und fing an zu malen. Er hatte sich so nahe placiert, daß die Feuerwehrleute ihn auffordern mußten, sich zu entfernen.

«Sehen Sie nicht, daß ich arbeite? Bitte, warten Sie doch einen Augenblick mit dem Schlauch dort, es gibt ja nur Rauch.»

Für die psychischen Ursachen, die Munch so ganz aus dem Felde des Menschlichen in die Passion des Malens drängten, hat Stenersen eine überzeugende Erklärung: «Der Geschlechtstrieb des gesunden Menschen verlangt einen Mitmenschen, um seine Lust mit ihm zu teilen. Neben dem Geschlechtstrieb gibt es den Gesellschaftstrieb. Den Einzelgängern fehlt meistens nicht der Geschlechtstrieb, sondern der Gesellschaftstrieb; ihre Fähigkeit, mit Menschen zu verkehren, ist gelähmt. Edvard Munch war ein Einzelgänger; er

wich dem Leben und den Menschen aus, indem er sich mit seiner Arbeit, der Kunst, einsperrte.»

Munch liebte unter den Dichtern Ibsen, Dostojewskij, Zola und Strindberg — unter den Philosophen Kierkegaard, Schopenhauer und Nietzsche. Was er mit ihnen — von denen die meisten noch seine Zeitgenossen waren — gemeinsam hat, ist die neue rücksichtslose Psychologie, in der — wie Nietzsche über Wagner sagte — die Modernität ihre intimste Sprache redet.

Vielleicht ist das Mißtrauen, die ängstliche Verschlossenheit und Scheu des Menschen Edvard Munch nur die Kehrseite eines maßlosen Liebesverlangens, das sein Uebermaß selbst als unstillbar empfand und sich darum jederzeit schon zum voraus von dem menschlichen Partner abwandte. Munch hat ein Märchen geschrieben von einem Menschenpaar auf einer Insel, das sich liebt, bis der Mann die Frau dabei überrascht, daß sie die Tiere der Insel liebkost und mit ihnen Kinder zeugt. Sie flieht auf dem Rücken eines Rehs, sie kehrt zurück, der Mann erschlägt sie und wird seinerseits von den Tieren der Insel zerrissen. Dieses Märchen, das in seiner Liebeseifersucht alles Lebendige bis zum Haß beargwöhnt, könnte Strindberg geschrieben haben.

Munch hinterließ ein Schauspiel «Aus der freien Stadt der Liebe» und umfangreiche Aufzeichnungen aus seinem Leben, an denen er jahrelang geschrieben hat. Sie und eine Auswahl aus Munchs Briefen harren noch der Veröffentlichung, der man mit Spannung entgegensieht.

Man fühlt sich durch dieses Bild Edvard Munchs auf eine seltene Art beschenkt. Einer Lebensverarmung, wie sie am düstersten in den Selbstbildnissen der letzten Jahre sich offenbart, steht eine Wesenheit gegenüber, die durch die Kraft der Gestaltung Sieger bleibt über Alter, Vereinsamung, Tod.

Zu spüren, welche Trostlosigkeit diese Kraft unter sich zurückläßt, erhebt und beglückt. Sie mahnt uns an die Möglichkeiten des Menschseins, die in uns allen auf Entfaltung warten. *Anni Carlsson*

IN ITALIENISCHEN ZEITSCHRIFTEN BLÄTTERND

Palinurus Der zu Lande nach Sizilien Reisende gewahrt nahe bei der Grenze zwischen Kampanien und Kalabrien vom Orte Pisciotta aus die schönen Umrisse des unsere klassischen Gefühle ergreifenden Vorgebirges Palinuro. Die Gegend ist bis zu diesem Tage wegen unheimlicher Dämonen des Unglücks verrufen, wie es heißt. Vergil läßt dort den Palinurus, des frommen Aeneas Steuermann, nach drei Nächten Schwimmens im Meer umkommen:

> «Da denn ein töricht Volk mich, der durchnäßten Gewandes,
> Hangend den Uferfels mit verschlungenen Händen umfaßt hielt,
> Grausam entleibt . . .»

Diese überaus merkwürdige Gestalt geriet neuerdings in die Netze der Tiefenpsychologie. Herbert Frenzel hat die italienischen Intellektuellen («Der Standpunkt», 8/5) auf diesen von Cyril Connolly («The Unquiet Grave», auf Deutsch unlängst bei Suhrkamp in Frankfurt erschienen) entdeckten «Palinurus-Komplex» aufmerksam gemacht. In Gestalt des Freundes Phorbas sucht der Dämon des Schlafes, in welchem man unschwer den listigen Merkur erkennt, den braven Steuermann von seiner Pflicht abzulenken. Es ist eine stille, südliche Nacht. Palinurus läßt sich nicht beirren und das Ruder «nicht aus

den Armen und hält den Blick in die Sterne gerichtet». Da befeuchtet ihm der Gott die Schläfen mit «stygischer Täubung und lethëischem Tau». Der Wächter schlummert ein und wird von dem bösen Geist ins Meer gestoßen, wobei das Ruder und das zertrümmerte Schiffsheck auch noch mitgehen. Connolly faßt die Entlastungsrede des Palinurus in der Unterwelt als Ausdruck eines schlechten Gewissens auf. Der Mann hielt nichts von den Unternehmungen des Aeneas und wollte (im Unterbewußtsein, versteht sich) das Mißlingen, selbst um den Preis des eigenen Lebens. Ob Vergil so gedacht oder geahnt hat, als er jene gewaltigen Seiten schrieb, weiß ich nicht. Daß aber in der melancholischen Abneigung geistiger Menschen gegen das tief fragwürdige Gelingen spiritueller Unternehmungen auf Erden ein bedeutsames psychologisches Problem enthalten ist, steht außer Frage, und es stellt recht eigentlich einen Fund dar, sozusagen den Fund einer «heiligen Krankheit». Und man kann es sich gefallen lassen, daß sie mit dem Namen jenes doch trotz allen Bedenken so vortrefflichen Palinurus verbunden wird. Die hier von dem Engländer aufgedeckte Angst ist jedem geistig Bemühten und Arbeitenden nur zu sehr bekannt. Connolly glaubt die Heilungsmöglichkeit dieses intellektuellen Weltschmerzes im gründlichsten Ueben des Denkens zu erblicken. Aber jeder tiefer Denkende weiß nur zu gut, daß das Denken nur immer den geistigen Erlebnissen nachhinken und sie im Grunde nie ganz ergründen und aufhellen kann. Vielleicht ist die eigentliche Kraft zur Ueberwindung dieser quälenden Seelennot primär im schöpferischen Arbeiten zu finden, das natürlich gründlichste Denkprozesse voraussetzt. Gerade im geistigen Schaffen der Italiener, die ja keineswegs so munter und ungehemmt sind und waren, wie sich der flüchtige Tourist das vorstellt, spielt der «Palinurus-Komplex» eine gewaltige Rolle. Muß man erst an Gestalten wie Leonardo und Michelangelo, wie Tasso und Leopardi erinnern? Wird man nicht vor allem an Vergil selber denken, der schließlich ein Italiener gewesen ist? Gerade er hatte es darauf angelegt, den Erfolg seines wesentlichsten Werkes zu vereiteln, indem er es vernichtet wissen wollte. Es schien ihm fragwürdig, es befriedigte ihn nicht. Daß das Werk erhalten blieb, als Vergil-Palinurus zu Brundisium im Sterben lag, verdanken wir Augustus-Aeneas. Aeneas und seine Mutter Venus waren die Ahnen des Julisch-Claudischen Hauses. So wollte es der Glaube der großen Menschen aus jenem Hause; ihr Glaube war Wille, war Gottbezogenheit. Keine melancholische Grille eines Palinurus durfte diese Schicksalsgestaltungen vereiteln. Und der Tatmensch rettet das Werk des widerspenstigen Künstlermenschen. Es ist ja eigentümlich, daß Palinurus, als er ins Meer fiel, das halbe Schiff kaputtgemacht hat; denn es wird nichts davon gesagt, daß der schlaue Hermes, das hinterhältige Unterbewußtsein, auch das angerichtet habe. Sollte Vergil doch etwas vom Palinurus-Komplex gewußt haben?

Substanzverlust Hand in Hand mit der furchtbaren Erosion, die an dem wirtschaftlichen und Bewohnbarkeitswert Italiens zehrt, wirkt ein Raubbau an der italienischen Landschaft um höchst fragwürdiger aktueller Interessen willen. Wenn die mit jeder neuen Nummer mehr rühmenswerte Zeitschrift «sele arte» (9) einen gewichtigen Aufsatz geradezu «Italien zerstört sich selbst» überschreibt, so ist damit nicht zu viel gesagt, und diese Selbstzerstörung geht nicht nur Italien, sondern Europa und den Teil der Menschheit an, welchem noch an höheren menschlichen Werten gelegen ist. Dieser Vorgang, der das Freudige und Erhabene, das Wegweisende und Schöpferische zugunsten meist recht jämmerlicher und speku-

lativer Hervorbringungen und Entstellungen aufgibt und sich seit Jahrzehnten gespenstisch vollzieht, fast wie ein von Kafka geschilderter «Prozeß», ist gerade deswegen um so ungeheuerlicher, weil die Allgemeinheit ihm fast teilnahmslos zuschaut. Eine der edelsten und erhabensten Landschaften unserer abendländischen Welt, die Campagna an den Flanken der Via Appia im Süden Roms, ist, nicht durch den Krieg, sondern durch die Bauspekulation unwiederbringlich zerstört worden, nachdem schon vor Jahren die Faschisten, um des Automobilverkehrs willen, das polygonale antike Pflaster dieser herrlichen Gräberstraße mit Asphalt hatten zuschmieren lassen. Alle Schutzgesetze sind umgangen worden, die Landschaft zu beiden Seiten der durch klassische Reise- und viele Romantikerveduten verherrlichten und geheiligten, jetzt auch noch durch Stacheldrähte und sonstige Drahtleitungen entstellten Straße ist mit harten und unschönen Gebäuden übersät. Und wenn sich jetzt auch die Behörden regen, so ist nicht mehr viel zu retten. Man hat zu lange Zeit Gleichgültigkeit bewiesen. Aber das ist nur ein Beispiel unter vielen. Auch in Florenz ist nicht mehr gutzumachendes Unheil geschehen: die von deutschen Militärs zerstörten Arnoufer sehen scheußliche Kästen emporwachsen, und die Wiederherstellungsform der Brücken verspricht nichts Gutes. In Venedig, wo bereits die Riva degli Schiavoni durch eine schwachsinnige Architektur, die Dépendance des Hotels Danieli, entstellt worden ist, denkt man allen Ernstes an die Schaffung einer Insel für Neubauten zwischen dem Festland und der Inselstadt. Es würde ja kein Kunststück sein, die «Laguna morta» auszutrocknen und Venedig mit Mestre zu verschmelzen. Dann wird es mit der Herrlichkeit dieses einzigartigen Architekturmärchens zu Ende sein, an dessen Rande ohnehin die Automobile lauern und dessen Kanäle von Motorfahrzeugen beleidigt werden. In Mailand, Genua, Neapel und anderswo, ein wenig überall, rückt eine ungeistige Neuzeit der Stadtlandschaft auf den Pelz. Und auf dem Lande draußen wachsen die Greuel, ungerechnet die Myriaden von Reklametafeln, welche alle italienischen Landstraßen, besonders an den schönsten Stellen, in empörendster Weise verschandeln. Wenn es so weitergeht, wird Italien als das Paradies Europas bald der Vergangenheit angehören; auch seine landschaftlichen und kulturellen Schätze sind nicht unerschöpflich. Die Willkür geistverlassener Zeitläufte richtet ärgere Zerstörung und Deformation an als Krieg, Elend und Erosion. Das Problem ist ernst: es geht nicht nur die Italiener, es geht die ganze Erdenmenschheit an, insofern als sie noch Interesse daran findet, höhere Menschheitswerte zu schützen und zu verteidigen, woran zu zweifeln man freilich allerlei Ursache hat.

Der Schweizer Vedutenmaler Du Cros

Eigentlich heißt er Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, lebte von 1748 bis 1810, stammte aus Moudon im Waadtland und hielt sich von 1776 an hauptsächlich in Italien und Rom auf. Er war einst recht angesehen, ja berühmt. Später geriet er zu Unrecht in Vergessenheit, der man ihn neuerdings durch eine Ausstellung in Lausanne 1953 zu entreißen versuchte. Dieser Tage nun hat das Schweizerinstitut in Rom eine Schau von fast einem halben Hundert Werken jenes vorzüglichen Zeichners und Aquarellisten in den stattlichen Räumen seiner so schön gelegenen Residenz veranstaltet. Man ist wahrlich durch italienische Veduten und Stiche bedeutender Landschafter, besonders des 17. bis 19. Jahrhunderts, außerordentlich verwöhnt und geradezu gezwungen, Rom und Italien und die Mittelmeerlandschaft mit den Augen der Poussin und Lorrain, der Piranesi, Gigante und Rossini, der Romantiker,

der Leute von der Scuola del Posilipo, der Corot und Böcklin, übrigens auch der Zeichner Goethe und Kniep anzusehen, von vielen anderen zu schweigen. Die Art nun, wie Ducros Rom, Latium, die Abruzzen, den Neapler Golf und Malta erblickt hat, bedeutet uns eine klassische Anreicherung unseres Auges. Das Wesentliche an diesem sehr fruchtbaren und geschäftigen Künstler ist seine große Art, die Dinge zu sehen, ihnen ein gleichsam heroisches und doch heiteres Gepräge zu geben. Sicherlich handelt es sich nicht um Gebilde höchsten Ranges, aber um noble und beglückende Sachen, die das Herz freudig schlagen lassen, ihm, je nachdem, Erinnerungs- oder Wunschbilder eingeben, Erinnerungsbilder des Gesehenen, Wunschbilder des Nichtgesehenen oder, wie leider so oft, nicht mehr Vorhandenen. Die Aquarelle treten mitunter in recht großem Format auf, wobei ihm die Gestaltung durchaus standhält und eine fast raffinierte Geschicklichkeit die Wirkung von Oelbildern erreicht. Die kulturell interessierte Gesellschaft Roms darf der Leitung des Schweizerinstituts für die schönen und innerlich fördernden Anregungen dankbar sein, die dem Schilderer einer holden, bis zu einem gewissen Grade versunkenen Welt gelungen sind, ohne daß wir durchaus genötigt wären, solcher Welt Valet zu sagen.

Krieg den Romantikern Italienische Sprachkultur, die auch eine geistige und Ideenkultur ist, zeigt sich heute, wie mir scheint, weniger in mehr oder minder dickleibigen Broschüren, als in geschliffenen und klugen Aufsätzen, die man sich da und dort herausfischen muß. So etwas Geschliffenes und Kluges, dabei schmerzlich Wahres und Wirkliches, habe ich mir aus den «Quaderni ACI» (12) herausgefischt: es nennt sich «Difesa dei romantici» und ist von Giorgio Vigolo geschrieben, übrigens auch in Rom, Turin und anderswo gesprochen worden. Muß man denn also bereits die Romantiker verteidigen, etwa die Romantiker der Musik, die Vigolo besonders interessieren? Ist es schon so weit? Sind Schumann und Leopardi, sind Schelling und Wagner, sind auch Goethe und Beethoven, insofern als sie Romantiker gewesen sind, Kämpfer auf verlorenem Posten und als solche der baldigen Vergessenheit anheimgegeben?

Jedenfalls geht heute die snobistische Abneigung gegen die Natur Arm in Arm mit dem Widerwillen gegen den genialen und universellen Menschen zugunsten des kollektiven und funktionalen. Vigolo sagt mit Recht, daß der neue Knigge der Künstler es als schlechten Geschmack bezeichne, eine Landschaft zu bewundern, sich am Gesang der Vögel und am Rauschen des Wassers zu erfreuen, oder gar alte Gemäuer und Kathedralen der Beachtung zu würdigen. Wichtig hingegen ist die Tankstelle, der Freudkomplex, ein verbombtes Haus. Man muß sich romantischer Anwandlungen schämen, wohingegen das Monströse, Kriminelle und Nekrophile durchaus up to date ist. Die Chariten sind in doppelten B. V. erklärt. Das Unangenehme, Peinigende, Unmenschliche ist recht eigentlich chic geworden, und der Musiker Casella rühmt es Strawinskys «Sacre de printemps» nach, daß diese Musik a priori alles dem Ohr Angenehme vermeide. Rhythmus ist alles, aber nicht der sanfte und unmerkliche kosmische Rhythmus einer sich erschließenden Knospe oder eines kreisenden Gestirns, sondern das Motorenticken, kurzum die Verwechslung lebendiger rhythmischer Anmut mit dem toten Takt der Maschine. Der Künstler erliegt der Zeit, anstatt ihr den Weg zu weisen. Es ist das alles ein barbarischer Verrat am Ewigweiblichen, an den Musen, an den Künsten, die von Natur aus alle weiblich sind, zugunsten einer krachenden und splitternden, allzumännlichen und käferhaften Härte. Misogynie geht zusammen mit

dem Haß gegen die Tonalität in der Musik, deren jetziges Zerrbild die Dissonanz ohne harmonische Auflösung heischt. Die Konsonanz mit der Weltseele ist im Begriff, verlorenzugehen. Warum das alles? Vigolo, welcher Hegel abgöttisch liebt, neigt mit Hegel dem Gedanken zu, daß der sich immer mehr rationalisierende Menschengeist der Epoche nahe ist, wo die Kunst sterben muß. Ein metaphysischer Schauer weht durch seine schönen und schier träumerischen Ueberlegungen, eine Angst vor dem Erlöschen der Poesie und der Musik; und er versucht, sich dieses Grauen philosophisch zu begründen. Was ihn ein unvermeidliches Faktum dünkt, können wir nur als eine Ebbe und Trockenheit, einen vorübergehenden Zustand der allgemeinmenschlichen Gemütsverfassung begreifen. Der Mensch selber müßte mit der Kunst dahinsterben. Denn der Mensch ist primär Künstler. Er muß lebendige Form schaffen, das ist sein Wesentliches, darin liegt seine Gotteskindschaft beschlossen. Es scheint uns, daß Vigolo seinen wehmütigen, von Leopardis Melancholie und Gestaltungsweise eingegebenen Gedanken: «Die Kunst ist eine seltene Blume recht weniger Kulturen, ist der Ginster auf der Lava des Vulkans und vielleicht zuerst an der Reihe, bedroht zu sein und zu verschwinden», preisgibt und eine wieder wirklichere, neuromantische Kunst wünscht und erwartet. Er ist weniger hoffnungslos als Leopardi und Hegel.

Freilich fröstelt es einen heute, wenn man die Glückseligkeit und Fruchtbarkeit der vergangenen Romantik erblickt, deren künstlerisches Bewußtsein in der Tat, wie Vigolo sagt, auch noch den Hellenen und der Renaissance überlegen war, wenigstens was die Musik und vielleicht auch die Philosophie und gewisse Höhepunkte der Dichtung angeht. Etwas Freieres und Schöpferischeres als jene Kunst, die in Beethoven vielleicht ihren Gipfel erreicht hat, mag es in der Geschichte der Menschheit nie gegeben haben. Diese Höhe der gewaltigen und umfassenden Konzeptionen, der «Comédies humaines, der Tetralogien oder Sonette eines Belli», wie Vigolo sagt, ist verloren zugunsten einer unheimlichen Kenntnis des Menschen, einer Psychologie ohnegleichen, einer oft peinlichen Wirklichkeitserkenntnis, die aller Rhetorik abhold ist und mit leiser Stimme spricht, die Gefühle dialektisiert. Das alles, mitsamt dem horror von Blut und Gefangenschaft, der über unsere Erde dahingebraust ist, könnte denn also, wie gesagt, Vorstufe und Uebergang zur Neuromantik sein, die in holdem Gegensatz zu dem dürren Neuklassizismus der abstrakten Konstruktionen steht und wo man daran geht, «den Wahn der Exzesse zu korrigieren und das Gemüt einer neuen lyrischen Hingabe zu erschließen, einer inwendigen Ueberzeugung des Gefühls, der Leidenschaft, der Ideale». Schön, ungemein lesens- und verbreitenswert ist Vigolos Aufsatz!

Rolf Schott

DISKUSSION MIT ZEITSCHRIFTEN

Poetisierung der Poesie Seitdem unsere Idee des Gedichts durch Vorbilder der magischen, dämonischen, mythischen, transzendentalen, surrealistischen Poesie bestimmt wird, hat sich eine neue Form der Aussage über das Wesen der Lyrik gebildet, die ich als eine Poetisierung der Poesie bezeichnen möchte. Das Gedicht wird immer strikter nach Mustern geprüft, deren *Allein*gültigkeit stipulieren nichts anderes bedeutet als den Verzicht auf den größten Teil des lyrischen Besitzes der Menschheit.

Das Geheimnis des Poetischen scheint mir um nichts dichter zu sein als das einer Zeichnung von Holbein, einer Tonfolge von Mozart, eines siamesischen Buddhakopfes. Der Künstler erschafft eine Welt in der Welt, die von dieser Welt ist, aber wie eine andere leuchtet. Ihre Wunderkraft kann am Gedicht in ganz besonderer Weise exemplifiziert werden. Man kann auch noch zugeben, daß das Gedicht, weil es außer Rhythmus und Melos auch noch Logos ist, unter gewissen Weltverhältnissen auf eine Sonderstellung Anspruch erheben darf. Und doch breitet sich seit einigen Jahrzehnten die Vergöttlichung des Gedichts vor jeder anderen Kunstweise und Formschöpfung aus. Sie begann in Deutschland mit George und Hofmannsthal, in Frankreich mit Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé. Sie wäre bei einer früheren Realisierung von Hölderlin und Novalis durch das deutsche Kunstbewußtsein weniger anspruchsvoll erschienen. In Frankreich wurde sie durch eine Neugeburt des lyrischen Idioms ausgelöst. Und zudem wurde die Vergöttlichung des Gedichts durch die religiöse Weltkrise begünstigt. Die Dichtung ist metaphysisch geworden, denn nirgends fanden die ungebundenen Kräfte des Glaubenstriebes großartigere Möglichkeiten der Kristallisation als im Gedicht. Aus diesem Grund ist die Poetisierung der Poesie nur ein anderes Symptom für die Aesthetisierung des Glaubens.

Wenn aber die religiöse Erfahrung darauf angewiesen wäre, zu warten, daß ein Dichter sie in einem Wortkunstwerk ausdrückt, so wäre es um sie schlecht und ärmlich bestellt. Wo das Wort üppigere Kräfte ausstrahlt als die Dinge, deren Ausdruck es sein soll, verstellt es die Wahrheit. Die paulinischen Briefe empfing das Gespött des Hellenismus über ihr schlechtes Griechisch, das dennoch eine Weltmacht wurde, weil es göttliche Offenbarungen mit überwältigender Wahrheit ausdrückt. So gewährt die Sprachwerdung im Gedicht, wie man heute sagt, keine Bürgschaft für die Reinheit und Richtigkeit des zu Sagenden, was man freilich erst Jahrzehnte später bemerkt. Kurz, es gibt, auch im Gedicht, noch eine andere Wahrheitsinstanz als die bloß ästhetische und das Kriterium des persönlichen Gedichtserlebnisses. Und daß wir uns auf dieses nie ganz verlassen können, wird von der Diskrepanz des Urteils bestätigt. Nie wäre es möglich gewesen, zwischen George, Hofmannsthal, Borchardt, Rilke, Schröder eine Uebereinstimmung über hundert oder auch nur dreißig beste deutsche Gedichte zustande zu bringen. Die Vollkommenheit des Gedichts, die seit sechs Jahrzehnten ein wahrer Tiefenglaube zu erforschen versucht, ist etwas durchaus Subjektives. Wie wenig können wir als Definition gelten lassen, was die nachdenklichsten Lyriker über das Gedicht geäußert haben. Bis zu einem gewissen Punkt herrscht Uebereinstimmung. Aber vorher und nachher sind Behauptungen und Forderungen so widersprechend, daß man sie als blague oder Rationalismus zu verwerfen Lust hätte, wenn die Namen, die darunterstehen, wie E. A. Poe oder Goethe, nicht vor Uebereilung warnen würden.

Drei Versuche über eine Definition der Poesie bringen alle diese Widersprüche zutage. Ich beziehe mich auf die Akademierede von *Rudolf Borchardt:* «Geheimnis der Poesie», die nach dem Text von 1930 zum erstenmal vom *Merkur* (71) veröffentlicht wird; auf eine Untersuchung «Verlust der Wirklichkeit» von *Wilhelm Lehmann,* die vor Jahr und Tag in *Wort und Wahrheit* (VII, 9) erschienen ist; auf einen nicht bloß durch die Fülle der Zitate lesenswerten Versuch über das Gedicht von *Hans Egon Holthusen* im *Merkur* (72); auf Aphorismen über die Poesie von dem französischen Lyriker *Jean Cayrol* in der *Table Ronde* (74). Wir werden gleich sehen, wie unerwartet groß Uebereinstimmung und Widersprüche sind; für diese sorgt vor allem Goethe,

von dem ich noch einiges bei dem Anlaß hinzusetze, um zu zeigen, wieviel nüchterner Definitionen und Einwände ausfallen, wenn das Dämonische des Gedichteten nicht Suprematie erhält.

Als die kürzeste und gedrängteste Form der Dichtung bietet sich das lyrische Gedicht in besonders reiner Modellierung jedem Versuch dar, das Mysterium des Dichtens zu begreifen: Es ist wie kein anderes Werk künstlerischer Schöpfung ein atmender Organismus, er strahlt Energien aus, assimiliert sich uns und uns sich, entzieht sich eine Zeitlang der Kommunikation wie ein Medium, das versagt. Diese unheimliche Erfahrung haben wir alle mit Gedichten gemacht. Jean Cayrol beschreibt diesen Entzug so: «On entend encore un grondement, une feuille qui s'égoutte. Et c'est le calme, l'oubli, le chant.» Welche Beziehung mag zwischen einem solchen eigenwilligen Geschöpf und seinem Schöpfer bestehen? Ist er wirklich der Schöpfer oder nur der Katalysator, der Worte zusammenbringt, die zueinander streben, füreinander vorbestimmt sind, unersetzbar, so daß sie, wenn ein falsches Wort sie verdrängt, im Gedicht eine immer blutende Stigmatisierung hinterlassen? «On ne choisit pas un poème: il vous choisit», behauptet Cayrol. Aber wer gibt den Dichtern ihr Gedicht ein? «Der Gott, der sie bewohnt», zitiert Holthusen aus Platons Ion. Hölderlin drückt die Leistung des Dichters aktiver aus: «Doch uns gebührt es ... Ihr Dichter ... Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand / Zu fassen und dem Volk, ins Lied gehüllt, / Die himmlische Gabe zu reichen.»

Für Borchardt ist primär «die vor aller Geburt liegende, die untradierbare, die unvererbliche, die aus dem Schoß des Wesenhaften stammende ... Wesenhaftigkeit, die vorbefruchtet in die Welt tritt ... nur für die Beschränktheit unserer sie durchdringenden Organe sprachlos, bildlos, tonlos. Sie ist bereits latente Sprache, latente Gestaltenfülle ... nur der Entfaltung, nicht der Entwicklung zugänglich. (Der Dichter) schreibt nicht, er wird geschrieben. Er will nicht, er ist gewollt ... Er ist eine Notwendigkeit oder er ist nicht.»

Wie Borchardt von sich spricht, so auch Rimbaud: «C'est faux de dire: je pense. On devait dire: On me pense.» Die Rimbaldisten beschäftigt schon lange die Deutung dieses Wortes, das eng zu dem Borchardts gehört. Ist das Gedicht eine creatio ex nihilo, aus dem Nichts, aber auch aus der Fülle, die im Dichter zur Welt kommt, so wird es doch durch ihn erst zu einem Objekt. Aber dieses Objekt war im Schöpfer vorhanden, und er kam für dieses Objekt zur Welt. Er spricht seine Gedichte wie Erinnerungen vor sich hin. Er spricht Kenntnisse aus, die er erstaunt als seine Erkenntnisse wiedererkennt. Für diesen Status nascendi des Gedichts bringt Holthusen Zeugnisse von Robert Frost, Eliot, Valéry bei. Daß sich die Entstehung des Gedichts von der Hingabe des Dichters an die Sprache nicht trennen läßt; daß ihn Worte anwehen, erleuchten; daß er ihnen nachschaut wie in einem chinesischen Gedicht die Weisen den flammenden Lampions, die das Wissen entführen, weil es die Menschen nicht gehegt haben, gehört nun in einen anderen Problemkreis, dem der Begnadung des Dichters durch sein eigenes, in ihm eingezeichnetes Wort.

Es ist hier schon einige Male gesagt worden, daß die Sprache des Gedichts eine Sprache in der Sprache ist wie ein Staat im Staate. Borchardt insistiert auf der Variante, diese Dichtersprache eine «Sprache vor der Sprache und vor aller Sprache» zu nennen, um die Kräfte des Magma fühlbar zu machen, die das Gedicht von der Nichtdichtung scheiden. «Diese mit Ihnen allen geborene Sprache», sagte Borchardt seinen Berliner Universitätshörern mit der ihm allein eigenen großen Geste des barocken Redeschöpfers, «von der Ihr Leben nur einen

kärglichen Armutsrest nutzt, dies aus dem Unerforschlichen stammende Ausdrucksbedürfnis, wird in ihm darum zum Ausdrucksturme und zur Ausdrucksangst, weil es nicht, wie bei Ihnen allen, nur den Stoß der Emotion zu tragen, sondern diese Erregung zum Kern einer Schöpfung zu machen hat... Was auf diese in sich geheimnisvolle Weise entstanden ist, beweist in der Wirkung auf Sie sofort die Organizität seines Ursprungs. Indem es Ihre Zeit mit Ihnen zu teilen scheint, teilt es eigentlich mit Ihnen Ihre Vorzeit und Ihre Ewigkeit. Indem es Ihre praktische Welt mit Ihnen zu teilen scheint, teilt es in Wahrheit jedem ihrer einzelnen Bestände undefinierbare Elemente einer anderen Welt als der praktischen mit, Beziehungen, Versinnbildlichungen, Ueberbedeutungen, Erinnerungen, Ausblicke, durch die Sie in ein geheimnisvolles Reich versetzt werden... Die Zeit und der Raum haben nachgegeben, beide sind dunkel durchsichtig geworden, und für einen Augenblick war Ihre Seele frei und grenzenlos.»

Es wäre verfehlt, in dieser Deutung einen willkürlichen Irrationalismus oder Irrealismus hineinzulesen. Was Borchardt als Ueberbedeutungen benennt, könnte man weniger großartig als höhere Ratio und dichtere Realität bezeichnen. Die Sprache schafft nicht bloß die Beziehungen zwischen Dingen und zwischen ihnen und uns neu, sondern auch sie und uns. Das Wort des lyrischen Dichters schafft durch die Worte neue Dinge, und an eine solche demiurgische Kraft mag *Wilhelm Lehmann* gedacht haben, wenn er dem Gedicht die Aufgabe zuweist, «Wirklichkeit zu konstituieren. Welches ist das Geschäft der Welt? Da zu sein. Welches ist das Geschäft der Dichtung? Ihr bei diesem beschwerlichen Vorhaben zu helfen.»

Daß das Symbol die Sprache der Poesie ist und jede lyrische Situation aus der Symbolträchtigkeit, die der Dichter in ihr spürte und erfüllte, übersinnliche Spannung gewinnt, verleiht ihm Demiurgenkräfte. Als echter Dichter gibt Borchardt diese Idee des Bildlichen im Bilde wieder: «Die mit dem Dichter geborene Welt, die sich ausgebildet hat, dampft auf und schafft sich Atmosphäre, zur Ebene errichtet sich die Höhe, die Sphäre rollt und schlichtet sich in die allen gemeine Harmonie, erfährt das überirdische Gesetz an sich selber und beginnt, indem sie sich seiner bewußt wird, es mitzuverwalten und mitzuverbürgen.»

Ich kann mich nicht enthalten, hier einen Satz aus Hofmannsthals Gespräch über Gedichte einzuschalten, aus dem die demiurgische Kraft des Gedichts wunderbar hervorbricht: «Daß es Zusammenstellungen von Worten gibt, aus welchen, wie der Funke aus dem geschlagenen dunklen Stein, die Landschaften der Seele hervorbrechen, die unermeßlich sind, wie der gestirnte Himmel, Landschaften, die sich ausdehnen im Raum und in der Zeit, und deren Anblick abzuweiden in uns ein Sinn lebendig wird, der über alle Sinne ist. Und dennoch entstehen solche Gedichte...»

Die Anlässe, Anregungen und Erregungen, die sie hervorbringen, sind so mannigfaltig wie das Dichten selbst. Mit dieser Frage ist die von Inspiration und Arbeit bereits gestellt: Man erinnert sich des berühmten Worts Valérys: «Einen ersten Vers geben uns die Götter huldreich umsonst, an uns liegt es, einen zweiten zu schmieden, der mit dem ersten harmoniert und seines übernatürlichen älteren Bruders nicht unwürdig ist.» Holthusen bringt das Wort mit der noch berühmteren Verharmlosung des poetischen Genius' zusammen, die sich E. A. Poe mit der Entstehungsgeschichte seines Gedichts vom Raben geleistet hat. Zur Paradoxie von dunkler Empfängnis und mühseliger Ausarbeitung steuert Holthusen das weise Wort *Jean Pauls* hinzu: «Nur das Ganze wird von der Begeisterung erzeugt, aber die Teile werden von der

Ruhe erzogen.» Exakter drückte das *Moritz Heimann* aus, an den *Wilhelm Lehmann* erinnert: «Gedichte sind weder Organismen noch Mechanismen, sondern ein Zwischenergebnis aus beiden.»

Man könnte mit Hilfe dieses Wortes ungenügende Gedichte gruppieren in solche mit zuviel Organismus und zuwenig Mechanismus und umgekehrt. Ein gutes Beispiel für ein Gedicht mit zuwenig Mechanismus liefert Holthusen, freilich in ganz anderer Absicht, mit dem Gedicht «Im Grase» von *Josef Weinheber,* das der Verfasser «vokabulärer Initiative verdankte». Er wurde durch zwei Verszeilen eines anderen Autors inspiriert, übernahm auch noch einen Reim von ihm, «bemächtigte sich einer Reihe von Pflanzennamen, die ihn durch ihre poetischen Reize faszinierten usw. Erst zuletzt informierte sich Weinheber in einer Botanik, ob alle Blümlein des Gedichts überhaupt gleichzeitig auf einer Wiese wachsen.»

Ich kann Holthusen für diese Mitteilung nicht genug danken. Genau so stelle ich mir seit Jahren die Blattflechten vor, mit der sich die Schwärmer dieser neuschwäbischen Gelbveigleinpoesie an Leibe und Seele bemalen, um mit Scheinerlebnissen der Blumenwelt zu prunken. Bei *Wilhelm Lehmann* und *Rudolf Borchardt* ist der Pflanzenname wirklich Pflanze. Als *Werner Kraft* diesen Sommer wieder eine Freundeswoche in Niederdeutschland verbrachte, schrieb er mir bewundernd: «Lehmann kennt jede Pflanze so wie ich Goethes Gedichte, die er auch kennt»: Die Individualbeziehung gibt der Pflanzensprache Lehmanns eine naturwahre Schicksalshärte. Was uns aber seine Epigonen durch Blumen sagen, die sie selbst nicht einmal kennen, schmeckt nach dem faden Staub der Herbarien und der Nomenklatur der Lexika, die sie nach klangschönen Wiesenblumen abgeblättert haben. Ein Problem für sich, diese Lyriker, die in der Weltkatastrophe Staubgefäße zählen und Fliegenreime fangen! Es ist ein Zufall bloß, der mein Mißbehagen bestätigte; aber ich hatte schon vorher dieses Wiesenstück Weinhebers mit vierzig anderen, weniger begabten Mogeleien aus dem vegetarischen Kapitel der Anthologie *Ergriffenes Dasein*[1] weggewünscht.

Gewiß kann ein starkes Naturgedicht von Klang, Wort, Rhythmus ausgelöst werden, die den Dichter in einem Altweibersommer verstricken, wie auch ein Liebeslied aus Orgelworten entsteht, die den Dichter aus seinem Traume donnern. *James Joyce* beschreibt im Jugendbildnis[2] ein seraphisches Erwachen der Verzweiflung. Chöre stürzen vom Himmel. Verse strömen ihm aus dem Rosenherzen der Geliebten zu, er schreibt sie nieder und schließt die Strophen ab, die er zehn Jahre früher angefangen hatte. Gedichte, die auf solchen Entfernungen zusammenwachsen, werden durch den Mechanismus der Selbstkritik Organe, auch wenn sie nicht aus einem Wurf entstanden sind, wie Benns durch zwanzig Jahre getrennte beide Strophen des Gedichts «Welle der Nacht».

Aber bedarf das Gedicht wirklich reiner inspirativer Voraussetzungen, um sich zum Ganzen zu runden? Soll es nicht, nach dem Worte Goethes, eben in diesem «Ganzen sehr vernünftig, im Einzelnen ein bißchen unvernünftig sein»? Diese Definition läßt vom Dämonium der Gedichtschöpfung wenig übrig. Als sein «Glaubensbekenntnis» bezeichnete Goethe Schiller gegenüber (3. April 1801) folgende Aeußerung: «Die Dichtkunst verlangt im Subjekt, das sie ausüben soll, eine gewisse gutmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt. Die Forderungen von oben herein zerstören jenen unschuldigen produktiven Zustand und

[1] Verlag Langewiesche-Brand, Ebenhausen bei München.

[2] Rhein Verlag, Seite 320-330.

setzen, für lauter Poesie, an die Stelle der Poesie etwas, das nun ein für allemal nicht Poesie ist.»

Goethe grenzt mit diesen Sätzen eine Geniebestimmung ab, die einen Absatz höher im gleichen Brief steht: «Ich glaube, daß alles, was das Genie, als Genie, tut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln nach gepflogener Ueberlegung aus Ueberzeugung ... das Genie kann sich durch Reflexion und Tat nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt.»

Wie Goethe und Hölderlin dieses Hervorbringen durch unendliche Korrekturen an ihren Gedichten erarbeitet haben, um die apriorisch in ihnen ruhende Gedichtidee und Wortfolge zutage zu bringen, beweisen die Lesarten. Auch die Nachwelt kann bei ihrem Vergleich das Zögern des Dichters verstehen, wie der Zweifel von *Karl Kraus* beweist, ob es wirklich besser ist, daß «die Vögelein schweigen im Walde» oder das frühere «die Vögelein schlafen im Walde». (Mit dieser Variante steht das Gedicht übrigens auch in einer neueren Anthologie.) Und doch ist das «Schweigen» weit besser, weil das ganze Gedicht den allmählichen Uebergang von Kosmos, Natur und Mensch vom Wachen zum Schlaf darstellt und deshalb der Schlaf nicht wörtlich genannt, antizipiert werden durfte.

Holthusen bringt zwei neue Beiträge Goethes in Erinnerung, von grade heute eindringlicher Lehrkraft. Einmal das Wort über «die große Wichtigkeit der Motive, die niemand begreifen will ... Das Gedicht ist schön, sagen sie und denken dabei bloß an die Empfindung, an die Worte, an die Verse. Daß aber die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt niemand. Und aus diesem Grunde werden denn auch Tausende von Gedichten gemacht, wo das Motiv durchaus null ist und die bloß durch Empfindung und klingende Verse eine Art Existenz vorspiegeln.» Für Goethe stand auch fest, daß das echte Leben eines Gedichts erst in einer Prosaübertragung sich zeige. (Es handelte sich übrigens um die verdeutschten serbischen Volkslieder.)

Dieses Prinzip liegt einem großen Teil französischer Uebersetzungen von Lyrik in Prosa zugrunde, und es hat ihrer Wirkung nicht geschadet; wie auch der mächtige Eindruck der Prosaübersetzungen chinesischer Gedichte von Ernst Heilemann beweist, an den ich hier kürzlich erinnerte. Man geht ja auch im Deutschen wieder dazu über, und der englisch-deutsche Keats der Manesse-Bibiliothek ist hoffentlich nur ein Anfang.

Die Prosaübertragung entzieht zwar dem Gedicht sein Eigentliches, aber sie verfälscht es nicht mehr als die Versübertragung, die stets nur einen Teil des Textes überträgt, einen eigenen Text hinzufügt und auf das Wesentliche, die Identität der Buchstaben verzichten muß; daher nannte *Pascal* die Beziehung der Sprachen zueinander ein Geheimverhältnis, da eine Uebersetzung nur Worte in Worte verändert und nicht Buchstaben in Buchstaben, so daß eine unbekannte Sprache rätselhaft bleibt. Machen wir uns nichts vor, wir kennen übersetzte Verse nicht viel anders, als wenn es Uebertragungen in Prosa wären, daher der Schauder des großen Uebersetzers *Schröder,* der im Nachwort zu seiner Ilias die Aufgabe des Uebersetzers im «zweifelhaften Licht» erblickt, «ein aus unvergänglichen, den Absichten seines Erbauers in jeder Hinsicht gemäßen Baustoffen errichtetes Prachtgebäude, mit anderem — und das heißt hier auf alle Fälle weniger geeignetem — Material noch einmal aufzuführen».

Wie nicht anders erwartet werden durfte, zuckt Borchardts Definition des Geheimnisses der Poesie im Augenblick, da sie an das Numinose rührt, vor

der Ausdeutung zurück. Klassische Persönlichkeit durch und durch, schließt seine Poetik weder Geisteswissenschaft noch Geistesschau aus dem Gedichte aus, denn es hüllt ein: «dichterische Philosophie wie die Schillers, dichterische Naturwissenschaft wie die Goethes, dichterische Soziologie wie die Shelleys, dichterische Philologie und Geschichte wie die Herders, dichterische Politik und Weltsetzung wie die Dantes und Pindars...». In ihnen allen ehrt Borchardt «die höchste transzendente Integrale über aller Differenz, die das Zerfallene emporeinigt... wo das enthüllte Geheimnis im Unenthüllbaren endigt...».

Literarische Zeitschriften Die Beiträge über Literatur, die in der *Neuen Rundschau, Universitas, Hochland, Wort und Wahrheit* erscheinen, können eine Zeitschrift nicht ersetzen, die sich ganz der Literatur widmet, oder noch anspruchsvoller: der Dichtung. Nach längerer Vorbereitung legt der durch seine Anthologien ausgezeichnete Verlag von Carl Hanser, München, das erste Heft einer Zweimonatszeitschrift vor, die ihren Titel *Akzente* nur auf dichterische Werke zu setzen gedenkt und eine sogenannte Gesamtübersicht einer vielleicht doch wiederkehrenden neuen Neuen Literarischen Welt überläßt. Das erste Heft ist überraschend gut. Die Herausgeber, *Walter Höllerer* und *Hans Bender,* haben hundert Seiten in guten Proportionen zwischen Gedichten (von Loerke, Herbert Gerlitz, Gertrud Kolmar, George Forestier u. a.), erzählenden Beiträgen (von Geno Hartlaub, Günter Eich, Hans Scholl) und kritischer Darstellung verteilt. Der Essay ist überzeugend vertreten: durch Heideggers packende Hölderlinstudie «...dichterisch wohnet der Mensch...», die er auch in Zürich gesprochen hat; durch drei Analysen von Musils Mann ohne Eigenschaften, die die richtige Haltung der Redaktion beweisen: ein solches Werk mehrseitig darstellen zu lassen. Vorzüglich ist die Analyse von Walter Boehlich, etwas effektvoll pointiert aber substantiell die Untersuchung der Sprache Musils von Karl Markus Michel. Der Inhalt der weiteren Hefte wird aus Beiträgen bestehen, deren Autoren und Themen den *Akzenten* die Nachfolge des leider eingestellten *Trivium* sichern. — Die allmonatlichen *Lettres Nouvelles* haben unter der Direktion von *Maurice Nadeau* und der Redaktion von *Maurice Saillet* bisher zwölf Nummern von je 160 Seiten Umfang herausgebracht. Sie erscheinen bei René Julliard, Paris, der außerdem *Les Temps Modernes* unter der Leitung von Sartre, die Vierteljahrszeitschrift *La Nef* unter der Leitung von Lucien Faure und die *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud—Jean Louis Barrault* verlegt. Die letzten *Lettres Nouvelles* bringen außer Erzählungen den ersten Akt der «Countess Cathleen» von Yeats, Aphorismen von Kraus in der Uebersetzung von Germaine Goblot, Essays über Apollinaire, Molière, Shakespeare, die Theatererinnerungen von Adrienne Monnier u. v. a. Einen Gesamtüberblick über französische Bücher jeder Gattung bietet *Paru* und zwar seit einiger Zeit als zweiter Teil der politischen Monatsschrift *Monde Nouveau.* Das Inhaltsverzeichnis jedes Heftes ist allein drei kleingesetzte Seiten lang.

Felix Stössinger

Diese Seite stand nicht für die Digitalisierung zur Verfügung

Cette page n'a pas été disponible pour la numérisation

Questa pagina non era a disposizione di digitalizzazione

This page was not available for digitisation