

**Zeitschrift:** Neue Schweizer Rundschau  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** 22 (1954-1955)  
**Heft:** 12

**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:** 14.01.2026

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

## KLEINE RUND SCHAU

WILHELM LEHMANN: «ÜBERLEBENDER TAG»

*Gedichte aus den Jahren 1951 bis 1954<sup>1</sup>*

Man müßte sich nicht einmal Lehmanns strenge Auffassungen und Theorien von Dichtung und Gedicht zu eigen gemacht haben, um zu erkennen, zu erfahren, daß es sich bei diesen 29 Gedichten um eigenständige, keiner Konvention dienende, aber großen Traditionen verbundene, einzig der ganz individuellen Form, dem persönlichen Maß und Erlebnis verpflichtete lyrische Schöpfungen handelt. Lehmann prägte den Satz: «Dichten heißt ein rhythmisches Spiel mit Vorstellungen. Phänomene und Empfindungen können in Sprache, Bezeichnetes in sein Zeichen eingehen. Was Seufzer, Umarmung, Kuß leisten, leisten Worte; das bleibt dichterischer Glaube. Hegte der Dichter ihn nicht, er schwiege lieber. Um dieser unendlichen Mühe, um dieses Wagnisses willen besteht er immer wieder die Daseinsprobe.» (Dieses und weitere Zitate sind dem sehr lesenswerten Aufsatz «Dichterische Grundsituation und notwendige Besonderheit des Gedichts», Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1953, entnommen.) Mühe und Wagnis hat der Dichter Wilhelm Lehmann auf sich genommen und in seiner neuen Gedichtpublikation neunundzwanzigfach bestanden.

Die Wortsparsamkeit in der homogenen Sprache dieser Verse macht die Lektüre nicht leicht, bringt aber bei mehrfachem Lesen unvergleichlichen Gewinn und Genuß. «Geht in einem Gedicht die Darstellung eines Inneren noch so dialektisch vor sich, ohne Einbeziehung der äußeren Welt fällt es zusammen», sagt Lehmann aus. Auf die Einbeziehung der äußeren Welt kommt es sehr an in Lehmanns Gedichten. Aber sie muß wirklich Welt sein, reinste Substanz. Ein Ungefähr von Welt, Mensch, Natur anerkennt der Dichter nicht. Er schaut, durchschaut die Dinge und weiß sie zu benennen. Der Einbau geschieht so unauffällig und organisch, daß von Wechselwirkung zwischen innen und außen nicht mehr — sondern nur noch von geschlossener, in sich selbst ruhender Einheit mit neuem Schwerpunkt die Rede sein kann. Auch das entspricht einer weiteren Forderung des Dichters: «Das Streben nach möglichster Annäherung an das Objekt läßt die Grenze zwischen Künstler und Naturforscher fast verschwinden.» Hinzu kommt der Einsatz mythologischer Figuren und Fabelwesen, nicht als Bildungs- und Stilelemente, sondern als innere Erlebniswirklichkeiten. Sie verschmelzen zwanglos mit der äußern Realität, die von selbst zur innern wird, genau so, wie es des Dichters allgemeine tiefe Erkenntnis ist: «Schieden wir anfangs zwischen innen und außen, zuletzt zerbricht Dichtung die Trennung. Meine Hand schneidet die Rose, es geschieht auch in mir, das Betragen der Wolken beträgt sich auch in mir. Alles ist Gebärde des Seienden durch uns hindurch. Element und Geist einigen sich.» Der Dichter wird zum Mittel des Ausdruck suchenden, nach Form und Mitteilung verlangenden «Seienden», dem er aufmerksamer, gründlich Bescheid wissender und hingebungsvoller Diener ist. So wie er an sich selbst den Anspruch stellt: «Ohne den liebend genauen Blick des frischen Auges, ohne die Phantasie für das Reale

<sup>1</sup> Eugen Diederichs Verlag.

mißrät der Dichtung zarte Empirie.» Dem Dichter Lehmann geht es vor allem auch darum, die Welt, die «dem jetzigen Menschen hinter der Zivilisation» verschwindet, erstaunlich sichtbar zu machen.

Nach all diesen vielgestaltigen und doch einheitlich zielstrebigen Hinweisen muß sich der Leser auf nicht alltägliche lyrische Gebilde gefaßt machen. Es sind nicht von einem «Durchschnittsverseschreiber» verfaßte Gedichte, der sich auf «Durchschnittshörer» verläßt, sondern Gedichte eines Autors, der, frei von «übernommenen poetischen Allüren», strengen poetischen Gesetzen folgt. Es werden keine Konzessionen weder an den Leser noch an den Stoff gemacht, und es wird kein «Vokabular der Minute aufmontiert». Treue und Verpflichtung dem Amt gegenüber sind die äußern Zeichen dieser nur scheinbar kühlen dichterischen Schöpfungen. Die intensive Empfindung ist eben nicht frei und flüchtig, sondern geformt, das Chaos ist durch die Form gebannt. Kristallene Formung und Bindung aller hereinspielenden Faktoren zur Ganzheit des Gesichtes, des Ereignisses, des erlebbar Seienden ist das hohe Ziel dieses dichterischen Wollens und berechtigten Ehrgeizes. Die sparsame Anwendung des Zeitwortes fällt auf. Das reine Sein zu verkünden ist dem Hauptwort überlassen. Dadurch kommt eine wundervolle, vertrauenswürdige Statik zustande. Aber da, wo Bewegung sich kundtun will, kommt das behutsam ausgewählte Tatwort hervorragend zur Geltung und zu treffender Wirkung. Es entsteht eine unerhört dramatische Spannung auf engstem Raum mit entsprechendem Ausgleich und Ablauf — wie etwa in dem phantastischen Gedicht «Dame auf dem Einhorn», wo wir lesen «... leicht geht ...», dann «trabte», «beeile dich», «schnellte», bis zu «leicht gleitet» hinab. Die Technik des Ein- und Ausatmens, längst als vitaler Rhythmus aller Wesen unbestreitbare Geltung beanspruchend, ist in Wilhelm Lehmanns Gedichtkunst schöpferisches, ordnendes Prinzip.

Es wäre überflüssig und auch unstatthaft, von Gedicht zu Gedicht den Gehalt, die Form zu analysieren. Man muß diese Gedichte nehmen als was und wie sie sind: als Kernzellen einer dichterisch erlebten, ausgeschrittenen, in Maß und Form gebrachten Ganzheit. Das dienende Wort erlangt dabei höchsten Zeugniswert.

Wie der letzte großartige Roman des Dichters, so trägt auch eines der Gedichte den Titel «Ruhm des Daseins». Ein jedes, bis zum «Valet» bedeutet hiezu einen kostbaren Beitrag. Der Augenblick wird Ewigkeit, und diese verkörpert sich im Atemzug der stillestehenden Zeit:

«Den Atem freut erlaubte Frist.  
Still röhmt das Dasein sich. Die Frucht weiß ihren Kern.  
Mit seinem Rebhuhn spielt Johannes, der Evangelist.  
Selbst Ahasver zieht seine Straßen gern.»

Otto Basler

## EIN LEUCHTTURM DER WIRKLICHKEIT

Von Walther Tritsch

### I.

Es gibt große Leistungen, die erst viele Jahre oder Jahrzehnte nach dem Tode ihres Schöpfers bekannt und berühmt werden — anderen wird eine augenblickliche Wirkung zuteil. Aber auch unter diesen letzteren muß unter-

schieden werden, ob das augenblickliche Wirken schon der Erkenntnis des Wesens einer großen Leistung entspringt, oder ob nicht trotz allem die Entdeckung der eigentlichen Großtat vielleicht noch bevorstünde?

Ich glaube, das außerordentliche Werk von Jean Gebser, «Ursprung und Gegenwart», zu den noch lange nicht in ihrer ganzen Bedeutung ausgeschöpften rechnen zu müssen.<sup>1</sup> Es wurde schon ausführlich gelobt — und wohl auch herhaft angegriffen —, aber Lober und Angreifer scheinen mir (mit einigen rühmlichen Ausnahmen, wie zum Beispiel Max Bense, Werner Bock, François Bondy, F. W. Bürgi, Max Brod, E. W. Eschmann, Wilh. Szilasi, Fritz Usinger u. a.) nicht immer vom Wesentlichen dieses Werkes ergriffen worden zu sein. Anderes, vielleicht nur Zeitbedingtes, fiel ihnen darin noch stärker auf.

Als der erste Band im Jahre 1949 erschien («Die Fundamente der aperspektivischen Sicht»), hieß es bald in großen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, es sei ein Werk, das an Wucht und Weite den bekannten «die Zeitalter scheidenden neuen Kulturdeutungen» an die Seite zu stellen sei: Oswald Spenglers «Untergang des Abendlandes» und H. St. Chamberlains «Grundlagen des XIX. Jahrhunderts». Auch Jacob Burckhardts «Weltgeschichtliche Betrachtungen» und Arnold Toynbees «Study of History» wurden genannt.

Alle die hier Genannten hatten aber immer nur nach Ursprung und Ablauf oder nach Gestalt und Gesicht einzelner Zivilisationen gefragt, weil ihnen die alte Auffassung vom unentwegten Fortschritt bereits als reichlich naiv erschienen war. Dagegen hat sich Gebser nicht damit begnügt, nach den Gründen für Geburt und Tod einzelner Zivilisationen zu forschen. Er wollte tiefer dringen und hat eine ganz andere Frage gestellt: woher mag die Gleichzeitigkeit des Auftauchens ähnlicher, aber anscheinend voneinander unabhängiger Zivilisationen herrühren, und woher ihr gleichzeitiges Sich-Verwandeln, unabhängig voneinander, in neue, neuartige «Hochkulturen»? Offenbart sich darin nicht vielleicht etwas aus unserem Ursprung, was für die Not unserer Gegenwart sinndeutend und für ihre Ueberwindung entscheidend und wegweisend sein könnte?

Viele von Gebfers Kündern und Kritikern haben diese seine große Frage sehr wohl gehört und bewundernd oder staunend weitergetragen — aber manche unter ihnen haben seine Antwort mißverstanden. Sie glaubten, Gebser habe die Entdeckung gemacht, daß die heutige Menschheit «mutiere», das heißt, wie sie es auffaßten, daß wir drauf und dran sind, ganz neue Erbeigenschaften und fortan angeborene Fähigkeiten zu erwerben. Und daß die Menschheit im Verlauf unserer eigenen zivilisationenschaffenden Weltgeschichte — also im verhältnismäßig kurzen Zeitraum von etwa fünf Jahrtausenden — bereits viermal mutiert habe!

Gebser selbst griff in Vorträgen, Essais, Rundfunkreden, Seminaren und Vorlesungen ein: nein, so habe er es nicht gemeint. Die Menschheit mutiert natürlich wie alle Lebewesen, doch bis eine neue Mutation sich in der Gesamtheit einer Spezies durchsetzen kann — das dauert jedesmal etwa tausend Generationen, so wie Bazillen nach etwa tausend Generationen gegen Antibiotika immun werden. Nur daß tausend Generationen von Bazillen eine Frist von vielleicht dreißig Monaten benötigen, tausend Menschengenerationen aber einem Zeitraum von etwa dreißigtausend Jahren entsprechen. Biologische Mutationen konnte Gebser ganz gewiß nicht gemeint haben, diese kommen für das vergleichsweise viel raschere Auftreten und Sichverwandeln und Sterben von Zivilisationen nicht in Betracht. Gebser spricht von Mutationen des Bewußtseins, also des geistigen Erlebens und Deutens — und dieses ist weitgehend

<sup>1</sup> Jean Gebser: Ursprung und Gegenwart, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

davon abhängig, was zu bemerken, zu sehen, zu glauben, zu deuten, zu werten jeweils den Menschen von einigen wenigen «Spannungsträgern» auferlegt wird: dies ist es, das mutiert.

Gerade über das uns jeweils neu Auferlegte und Gegebene herrscht aber unter den Männern der Wissenschaft heute noch immer ein wunderlicher Streit. Die einen behaupten, es sei die Technik, die führt; andere meinen, es wären die Ideen, der Glauben, die Riten und Sitten; oder sie halten die sozialen Verfassungen, Institutionen, Ueberschichtungen oder Herrschaftsverhältnisse innerhalb einer bestimmten Zivilisation für das Primäre, andere wollten bekanntlich die Rassen dafür verantwortlich machen, und noch andere rufen sehr laut (um so lauter, je offenkundiger die Tatsachen ihnen Unrecht geben), es müsse sich um die materielle Verfügungsgewalt über die Produktions- und Konsumtionsmittel handeln — und natürlich um den Unterrichtsapparat.

Der wunderliche Streit, «wer eigentlich die Zivilisationen macht», und die wohl einzigartige Fragenstellung, durch welche sich Jean Gebser über diesen Streit erhebt, möge hier durch ein Bild erläutert werden: wenn wir die gesamte uns Menschen gegebene Wirklichkeit als einen Horizontkreis auffassen, so umspannen unsere jeweils von unseren Zeitgenossen in uns ausgebildeten Fähigkeiten des geistigen und seelischen und körperlichen Erlebens und Deutens stets nur einen kleinen Teil unserer biologischen Möglichkeiten — nur einen kleinen Teil dieses Horizontkreises der Wirklichkeit. Etwa so, als ob ein einziger Sektor durch das Strahlenbündel eines Scheinwerferlichtes grell beleuchtet wäre und alles andere im Dunkel bliebe. Nur, leider, kreist das Scheinwerferlicht nicht etwa gleichmäßig und unablässig um den Horizont, wie in unseren See- und Flughäfen, sondern bleibt starr auf einen einzelnen mehr oder minder schmalen Ausschnitt gerichtet, auf einen Sektor nur, viele Menschengenerationen lang, um dann plötzlich mit einem Ruck einen anderen Sektor grell zu beleuchten, und alles, was den Vätern und Vorvätern einzig vertraut war, sinkt wieder ins Dunkel zurück. Historiker fragen nach den Leuchtturmwärtern, die diesen Scheinwerfer bedienen, oder nach den geheimnisvollen Leuten, die den Leuchtturmwärtern befehlen. Soziologen beschreiben den Hohlspiegel, der das Lichtstrahlenbündel versammelt. Psychologen untersuchen das Räderwerk, das den Hohlspiegel in eine bestimmte Lage bringt. Die Theologen schauen nur auf die Lichtquelle, auf die Flamme, die da brennt — während die Wirtschaftsforscher behaupten, daß es nur auf den unentbehrlichen Brennstoff für diese Flamme ankomme, und darum forschen sie nach dessen Zusammensetzung, Verbrauch, Kosten, Zufuhr- und Erzeugungsmöglichkeiten.

Gewiß, Gebser fragt nach allem diesem auch. Aber er stellt die den meisten verborgen gebliebene Hauptfrage nach den plötzlichen Änderungen in der Wahl des allein beleuchteten Sektors des menschlichen Bewußtseins und nennt solche sprunghafte Änderungen mit Recht: geistige Mutationen. Er forscht nach den Gründen für die Richtungsveränderungen des Strahlenbündels, das immer von göttlicher Flamme kommt, immer von irdischem Brennstoff gespeist wird, immer in einem sozialen Spiegel von größerer oder kleinerer Brennweite versammelt ist, immer von Menschen bedient und befohlen, immer durch psychologisches Räderwerk übertragen werden muß: Wie und warum wechselt der Richtstrahler seine Stellung und offenbart dadurch den Menschen einer Zivilisation, einer Epoche, einer Gesellschafts- oder Glaubensschicht auf einmal andere, ganz neue Möglichkeiten des Erlebens und Deutens und Meisterns der Wirklichkeit, versagt ihnen alte Möglichkeiten, steht viele, viele Generationen lang still, um sich dann auf einmal einem anderen Sektor der Wirklichkeit zuzuwenden?

Wie kommt es, daß zum Beispiel die ganze Menschheit jahrtausendelang nur für Trug hielt, was sie doch sehen, tasten, greifen konnte, und für einzig «wirklich» nur den Willen geheimnisvoll unkontrollierbarer Dämonen, die noch niemand gesehen hat? Wie kommt es, daß dann plötzlich diese magische Auffassung der Wirklichkeit einer nicht mehr zaubernden, sondern symbolhaft und mythisch deutenden Auslegung Platz machte? Und wie kommt es, daß wir auf einmal von sachlicher Kontrolle uns so weit überzeugen lassen, bis manche von uns hernach Mühe haben, überhaupt noch Wesentliches, Werteschaffendes hinter den toten Sachen, hinter den wechselnden Beziehungen oder dialektischen Prozessen zu entdecken und dabei den «Sinn der Welt» verlieren?

Jean Gebser bezeichnet diese sehr seltsamen, verhältnismäßig plötzlich in der Geschichte der Menschheit auftauchenden Veränderungen des Richtstrahlers — von denen die Art der durch Menschen wahrnehmbaren Wirklichkeit abhängt — als Mutationen des Geistes, des Zuordnens aller unserer Bezüge zum Du, zum Ich, zur erlebbaren Welt. Mutationen unserer Erlebnisfähigkeit. Denn tatsächlich, solche Mutationen werden verhältnismäßig plötzlich offenbar, scheinen aus dem Nichts aufzutauchen, und vererben sich dann weiter.

## II.

Gebser ist zunächst als Künstler an diese seine Hauptfrage herangetreten und hat dann den ganzen Umfang der Wissenschaften und der Forschung gewissenhaft herangezogen, um zur sachlichen Bestätigung seiner inneren Schau zu gelangen (vgl. sein schon in dritter Auflage verbreitetes Buch «Abendländische Wandlung»). So spricht er auch hier — in den «Fundamenten der aperspektivischen Welt» — anschaulich von «Ebenen des Bewußtseins». Er hätte auch «Grundlagen des Bewußtseins» sagen können.

Er unterscheidet zunächst, welche Weltgegenden des Bewußtseins es sind, die der Richtstrahler unserer Wirklichkeit in der Menschheitsgeschichte abwechselnd je einmal beleuchtet hat: nämlich erstens die magische, durch Zauber wirkende, sodann die mythische, durch Deuten lockende, drittens die mentale Wirklichkeit, die rational perspektivisch durch Auseinanderfalten im Raum und in der Zeit, durch Bedingungserforschung und Apparatebau sich erfüllt — und viertens die neue, «aperspektivische Welt», die jetzt im Werden ist, um uns jeweils die Gesamtheit von latent gegebenen Möglichkeiten innewerden zu lassen, durch Ueberwindung aller perspektivisch in Raum und Zeit isolierten Teilansichten, «integrierend und diaphan als Ganzheit».

Wenn Gebser hierbei von «Dimensionen» des Bewußtseins spricht, so umschreibt er damit die besondere Eigentümlichkeit des Wunders: natürliche Vorgänge innerhalb eines Raumes werden unerklärlich für den, der nur die Ebene kennt; das in der Ebene Getrennte kann durch Projektion auf einer Linie zusammenfallen und vereint erscheinen — und auf einer Kugeloberfläche ist die geradeste und kürzeste Linie ein Hauptkreis; denn die Sehne verläuft jenseits der Möglichkeiten einer Kugelfläche. Ebenso bedeutet die jeweils höhere Dimension des Bewußtseins eine neue Unterscheidungsmöglichkeit von bisher Nichtunterscheidbarem, eine Natürlichkeit von bisher Wunderbarem, eine neue Fähigkeit also, aber auch einen neuen Glaubensverlust — eine neue «Aufgabe» im tragischen, aber auch im schöpferischen Doppelsinn dieses Wortes. Darum ist für Gebser die archaische, noch nicht ichbezogene Welt der nur ahnenden Altsteinzeit «nulldimensional», die magische Welt der mittleren Steinzeit mit ihrem Identifikationszauber «eindimensional», die mythische Deutungsebene des

Erlebens durch ihre Polarität «zweidimensional», die mentale Verstandeswelt durch ihre Perspektiven «dreidimensional», während die Ueberwindung von Zeit und Raum unsere Welt vierdimensional mache. Gebser zeigt — *und dies ist sein Hauptanliegen* — daß ohne Lösung dieser neuen Aufgabe, nämlich ohne Gelingen solcher heute erst im Beginn begriffenen, aber bereits stürmisch verlaufenden vierten Mutation unserer Bewältigungsart aller Wirklichkeit (unseres Filters für alle Wirklichkeit, oder, wenn man so will, unserer Brille für alle Wirklichkeit) nicht nur die abendländische Welt verloren sein würde, sondern wahrscheinlich die gesamte, in ihrer neuen Vielzahl bereits auf die sehr zweischneidigen Errungenschaften der abendländischen Welt unbedingt angewiesene Menschheit dem Untergang preisgegeben wäre; im Gegenteil, durch die tatsächliche Erfüllung dieser vierten Mutation des Bewußtseins (und daher des Bewältigenkönnens unserer Wirklichkeit) werden Ursprung und Gegenwart wieder vereint für uns wirksam und ein neues «aperspektivisches» Zeitalter bricht für uns heran.

Um dies glaubhaft zu machen, analysiert Gebser den Werdegang der mentalen «dreidimensionalen» Denkstruktur, beschreibt die Entdeckung von Raum- und Zeitperspektive, von Subjekt und Bedingtheit, und untersucht unsere verschiedenen Paradiese für relative Teilerkenntnisse, deren erstes Auftauchen in der griechischen Antike, deren Effizientwerden seit der Renaissance, deren allmähliches Defizientwerden in unserem neunzehnten Jahrhundert. Hierauf schildert er die ersten Aeußerungen und prüft die ersten Anzeichen des neuauftauchenden «vierdimensionalen aperspektivischen Bewußtseins», das mit dem Gewordenen zugleich auch das jeweils Mögliche sehen will, Ort- und Zeitbedingtheit überwindet und dem Einzel-Ich die verlorene Lebensgemeinschaft wiedergibt. Höchst aufschlußreich sind auch die Kapitel über die Geschichte der Phänomene Seele und Geist, das Numinose, Todes- und Lebenspol der Seele, Symbolik der Seele und des Geistes, Erleben und Erfahren, perspektivisches und paradoxales Denken, die Befreiung aus der Zeit, das Gewahrwerden des Diaphanen....

Der zweite Band, erschienen 1953, bringt dann die «Manifestation der aperspektivischen Welt»: den «Versuch einer Konkretion des Geistigen». Hier werden die neuen geistigen Strukturen und Möglichkeiten eines Erlebens der neuen Wirklichkeit sachlich geschildert; nach einleitenden Kapiteln, die von der Wandlung des Zeitbegriffs unseres Jahrhunderts und von der Ueberwindung der Zeitangst handeln, wird die «neue Mutation» im einzelnen untersucht; ihr Klima, ihr Thema, ihre neuen Aussageformen, das Wesen ihrer neuen Konzepte, das neue Bewußtsein der neuen Möglichkeiten, die sie uns gibt, all dies wird uns unmittelbar nahe gebracht. Und damit kommen wir auch zu neuen Einsichten in das Wesen des Schöpferischen.

Es folgt dann eine Reihe von außerordentlich aufschlußreichen Kapiteln über die einzelnen «Manifestationen der aperspektivischen Sicht», in Mathematik, Physik, Biologie, in den Geisteswissenschaften, in den Sozialwissenschaften, in den Künsten, Musik, Architektur, Malerei und Dichtung, und zum Abschluß eine Untersuchung der Gefahren, welche die gegenwärtige Uebergangsepoke bringt, bringen muß: der Umgang mit «reduzierten Geistern, reduzierten Aufgaben, falschen Alternativen...», und die Lösung: Das Wiederzusammenwachsen des Geistigen mit unserem Bewußtsein, mit unserem aus den magischen, mythischen, mentalen Teilbereichen erlösten und sie wieder umfassenden Bewußtsein, als neue Ermöglichung unserer menschlichen Ganzheit, ohne Rückfälle in primitive Vereinfachungen und künstliche Verarmung.

In diesem zweiten Bande erfährt der Leser viel über die neuen Formen, die alle unsere Künste, Wissenschaften, Institutionen, Denk- und Urteils- und Tat-

Entscheidungen und Lebensaufgaben angenommen haben und noch annehmen werden: hier bewährt sich Gebsers Weltschau, hier besteht sie ihre praktische Probe. Da er selbst aus der künstlerischen Darstellungswelt kommt, nicht aus der wissenschaftlichen Unterscheidungswelt, so meint er auch mit den Ausdrücken «zeitfrei» und «aperspektivisch» dasjenige, was nicht unterhalb, sondern oberhalb ist, was Zeit und Perspektive und andere Subjekt-Objekt-Beziehungen transzendierte, was sie überwindet, weil es bereits jenseits liegt und sie aus einer höheren Dimension einbegreift. Seine Ausführungen sind deshalb auch da am Aufschlußreichsten, wo er sich mit den Künsten befaßt, und mit den Wissenschaften vom Menschen. Nicht etwa, als ob sie in der Mathematik weniger zuträfen, aber ein Mathematiker hätte vielleicht andere Beispiele gewählt, hätte vor allem die Inversion herangezogen, das neue Spielen- und Lösenkönnen durch Reduzieren von Dimensionen, die neuen offenen Funktionsnetze, die Gruppenmathematik (auf die Gebser übrigens hingewiesen hat), vor allem aber die neue Mathematik der «Familien und Regionen und Gebiete und Kraftfelder von Lösungsmöglichkeiten».

Also nicht einen bloß historisierend deutenden Rückblick auf die Vergangenheit, nicht eine bloß fordernde Analyse der gegenwärtigen Not, nicht eine bloß warnende Prognose in drohende Zukunft, nicht eine bloß kündende Schau über menschliche Möglichkeiten vermitteln uns diese beiden Bücher Jean Gebsers: sie sind alles dieses zugleich und noch wesentlich mehr — sie bringen uns eine Klärung von Ursprung und Gegenwart und wirken dadurch als Aufruf und Wegweiser für heutiges Leben und Handeln und Urteilen, weil sie uns innenwerden lassen, was wirklich — und was möglich ist.

### III.

Es dürfte nützlich sein, hier zum Schluß noch über die wichtigsten der bereits lautgewordenen Mißverständnisse und Einwände wenigstens ein paar aufklärende Worte zu sagen.

Daß Gebsers Werk nicht bloß Geschichte oder Deutung oder Prognose ist, sondern ein Wegweiser aus unserem Ursprung in unsere Gegenwart — gerade weil die von ihm evident gemachte «Mutation des Geistes» keine Mutation des menschlichen Gehirns sein kann —, daß seine Nomenklatur und Ausdrucksweise mehr aus dem künstlerisch-anschaulichen Bereich stammt als aus dem begrifflich-abstrahierenden der «gerade zu überwindenden nur mentalen Sphäre» — das muß den Spezialisten manchmal ärgern, ist aber für den Leser oft ein Vorteil: Gebsers Bücher werden dadurch leichter verständlich, werden dadurch um so aufschlußreicher, ohne an wissenschaftlicher Präzision einzubüßen.

Hier noch zwei Einwände anderer Art. Die vier großen Weltgegenden oder «Dimensionen» des menschlichen Erlebens sind offensichtlich nicht untereinander vertauschbar. Die Aufeinanderfolge ihres Auftauchens ist nicht umkehrbar in der Zeit, sie sind nicht gleichwertig: auf die magische Wirklichkeit folgt die mythische, nicht umgekehrt, auf diese die mentale, nicht umgekehrt, und auf diese erst die integrale Darlebensmöglichkeit — jede ist um eine ganze Dimension reicher als die ihr unmittelbar vorangehende. Fällt Gebser dadurch etwa dem längst überwundenen Fortschrittsgedanken des neunzehnten Jahrhunderts zum Opfer, wonach wir es so herrlich weit gebracht hätten? Ordnet er am Ende gar das gesamte Menschheitsgeschehen auf sich selbst — und auf Picasso — als höchste Spitze zu? Wenn dies wahr wäre, dann lohnte es nicht, über seine Bücher auch nur ein Wort zu verlieren.

Gebser zeigt im Gegenteil — und gerade dies gehört zum Aufschlußreichsten seiner Darlegungen — wie jede dieser Bewußtseins-Strukturen in der Praxis «defizient» wird, unvollständig wird, untauglich wird und verarmt. Und wie es uns aufgegeben bleibt, das unersetztlich Schöpferische und Rettende auch ihres Bereichs, gerade ihres Bereichs, in uns durch Reichtum seltsam Verarmten wiederzugewinnen — und das Ueberwundene, Defiziente, Blinde ihrer Alleinherrschaft künftig zu meiden. Er hat stets den ganzen Menschen und die ganze Menschheit vor Augen und nicht die naive Fortschrittsidee der fröhlich-unentwegten Allesschlucker, oder die auch nicht gescheitere Umkehr-Idee der Romantiker, «zurück zu heilsamer Primitivität». Er ist wohl der letzte, der die Zivilisation des Abendlandes mit dem Heil der Menschheit identifizieren würde — aber er vergißt auch nicht, daß durch die Zivilisation des Abendlandes gewisse Gegebenheiten neu in die Welt gesetzt worden sind, ohne welche die nunmehr zweieinhalb Milliarden Menschen nicht mehr weiterleben können. Weil der Ertrag der Tagesarbeit eines Menschen nirgends mehr ungestraft auf dem Niveau eines Viertels der Arbeitskraft eines grasfressenden Ochsen verbleiben kann, auch wenn dadurch für romantische Prinzen das Leben schöner war als jetzt. Und er vergißt auch nicht — was unsere Neutralisten so gern vergessen —, daß es zwischen dem Prinzipium Individuationis — dem Prinzip der abendländischen Menschheit schon seit der Jungsteinzeit — und dem Prinzipium Assimilationis — dem Prinzip der gesamten übrigen Menschheit seit der Altsteinzeit — jetzt keine «Koexistenz» mehr geben kann ohne daß dieser Gegensatz erst durch eine neue «Integration» überwunden werde. Ueberwunden werden muß, wenn die Menschheit überhaupt weiterleben will.

Dies führt uns zum letzten der grundsätzlichen Mißverständnisse, die zu Einwänden gegen Gebser geführt haben. Historiker und Prähistoriker entsetzten sich nämlich über seine angebliche «Menschheitsgeschichte als Eintopfgericht». Wie? Die ganze Menschheit — die verschiedensten voneinander unabhängigen Zivilisationen — wären einem gleichzeitigen Wechsel von Erlebensformen und «Dimensionen» unterworfen?

Gebser hat aber nie die Verschiedenheit der Zivilisationen vergessen und widmet immer wieder dieser Verschiedenheit einen sehr wesentlichen Teil seiner Darlegungen. Er ist sich zum Beispiel bewußt, daß der Uebergang von altsteinzeitlicher Unmittelbarkeit des Erlebens zur magischen Erlebnisform der höheren Jäger und der Züchter in mittlerer Steinzeit nur durch sehr markante Ueberschichtungen und Ueberlagerungen in tiefgreifend veränderter Umwelt entstanden sein kann, sehr ortsgebunden also, wie die neuere Archäologie dies bereits festgestellt hat — und also keineswegs als «menschliches Eintopfgericht».

Im Gegenteil, Gebser isoliert ganz neu eine alte, aber für neue Einsicht nun erstmalig lösbar gewordene Frage: wie kommt es, daß gewisse magische Erlebnisformen des Zauberns nach Jahrzehntausendelanger «Unmittelbarkeit» des altsteinzeitlichen Menschen an so vielen Punkten der Erde fast gleichzeitig auftauchen? Wie kommt es, daß dann am Nil, im Zweistromland, am Indus, am Ganges, am Yang-Tse, die neuen «mythischen» Erlebnisformen wiederum fast gleichzeitig sich durchsetzen? Und warum blieb Europa gegen diese Entfaltungen erst um Jahrtausende zurück, um dann, nach dem Aufholen dieses rätselhaften Abstandes, plötzlich allein die «mentale» Erlebnis- und Tätigkeitsform und dadurch für ein paar Jahrhunderte eine seltsame, aber sehr wirkliche Weltherrschaft zu erringen — und wieder zu verlieren?

Das ist gerade die Frage, die Gebser so klar gestellt hat: wie überwindet die heutige Menschheit, diese Zusammenballung nunmehr lebensnotwendig aufeinander angewiesener Völker und Ueberschichtungen, solchen ganz neuartigen Anachronismus, der ihr tödlich werden könnte? Und inwiefern kann die

«Ueberwindung des nur-perspektivischen Sehens von jeweils zeitgebunden Gewordenem, Fertigem, Welkendem» uns der Lösung dieser Frage — und einer Lösung aus unserer Not — durch «integrales Erfassen des Möglichen» näherbringen?

So stellt uns die neue aperspektivische Welt die neue Aufgabe, gibt uns die neuen Mittel, kann also aus alter und neuer Not auch retten.

Aber wer ist es zuletzt, der am «Richtstrahler» unserer Wirklichkeit von Zeit zu Zeit so geheimnisvoll rückt? Gebser's «Ursprung und Gegenwart» hat dieses Problem erkannt und gestellt. Vielleicht ist es die Begegnungsforschung, die es zu lösen vermöchte.

## DAS SONETT

Als der Heidelberger Romanist *Walter Mönch* vor Jahren das schöne Buch «Das Gastmahl» veröffentlichte, deutete dessen Untertitel «Begegnungen abendländischer Dichter und Philosophen» auf das besondere Anliegen des Verfassers hin: die geistige Einheit des Abendlandes an einigen exemplarischen Begegnungen sichtbar zu machen. Walter Mönchs Bemühungen waren und blieben darauf gerichtet, die großen geistigen Zusammenhänge aus den geistigen Begegnungen der Menschen, die Träger geistiger Kräfte waren, aufzuzeigen. Ihm schwebte als Ziel seiner Arbeit die Schaffung einer echten europäischen Geistesgeschichte als selbständige Disziplin vor. Das neueste Werk *Walter Mönchs: Das Sonett / Gestalt und Geschichte* (F. H. Kerle-Verlag, Heidelberg, 341 Seiten, DM 25.80) dient in gewissem Sinne derselben Aufgabe. Zunächst gibt Mönch eine eingehende, philologisch fundierte Darstellung von Gestalt und Wesen des Sonetts, dieser einzigartigen Form dichterischer Gestaltung, deren Bewältigung sich die Dichter aller europäischer Völker immer wieder zur Aufgabe gemacht haben; ja es scheint, als ziehe diese Form gewisse Dichter wie eine Art Magnet an. Dabei bleibt es erstaunlich und reizvoll zugleich, zu beobachten, wie vielfältige, ja unerschöpfliche Wandlungen die vierzehn Verse dieser Form fähig sind. Für den Laien bleiben diese vierzehn Verse immer ein Sonett; der Kenner aber weiß, daß diese Sonette, wenn sie wirkliche, echte Dichtungen sind, alle ein sehr eigenes Leben führen, ja, daß die Echtheit des Sonettes davon abhängt, wie weit dieses Eigenleben zutage tritt. Es bleibt aber auch wunderbar, zu sehen, wie sich in dieser auf den ersten Blick fast starr erscheinenden Form nicht nur das Wesen der einzelnen Dichter, sondern auch das Wesen der Völker auszudrücken vermag. Mit gutem Recht deutet Mönch an einer Stelle seines Buches darauf hin, wie viele Paradoxien in dieser Form stecken. Er zeigt auch aus Bekenntnissen der Dichter, wie die einen das Sonett als die höchste aller Formen bezeichnen und gleichzeitig von der Leichtigkeit sprechen, mit der diese Form zu meistern sei, während andere wieder sie als die schwierigste aller Gattungen erkennen, so daß Boileau-Despréaux meinen, es könne nur alle hundert Jahre ein gutes Sonett zustande kommen, das dann aber allein ein langes Gedicht aufwiege.

Die Geschichte des Sonetts, die im größeren, zweiten Teil des Werkes dargestellt wird, zeigt denn auch ein erregendes Auf und Ab von Blühen und Welken dieser aus der abendländischen Literatur nicht wegzudenkenden Form. Diese Geschichte reicht von den ersten Ursprüngen im Heimatland des Sonetts, in Italien, bis zur Sonettendichtung unserer Gegenwart in den europäischen Völkern. Der geschichtlichen Darstellung liegt eine sorgfältige, bis in die verborgenen Einzelheiten gehende Quellenarbeit zugrunde, für die

der Verfasser Bewunderung und Dank verdient. Er hat eine Fülle von Stoff durchforscht, dargestellt und gedeutet; aber es ist ihm dabei gelungen, über all den Einzelheiten den Blick für das Ganze nicht zu verlieren; dadurch ist sein Buch lesbar geworden. Ihm sind die Grundkräfte vertraut, und er sucht, wo immer er den Spuren der Sonettdichtung folgt, nach ihnen. Er trachtet aber auch immer danach, hinter der abendländischen Entwicklung des Sonetts die geistigen Begegnungen der Völker, das Verbindende und Komprehensive neben den völkischen Einzelzügen sichtbar zu machen. Wir begleiten so den Verfasser vom Italien Petrarcas, Michelangelos, Brunos, Tassos und Marinos nach Spanien und Portugal, wo Luiz de Camões, Lope de Vega und Gongora dem Sonett eine eigene Gestalt verliehen, in der Mönch leitende Wesenszüge der Völker wieder entdeckt. Einen revolutionären Bruch mit der italienischen Tradition erkennt der Verfasser in der Sonettendichtung Frankreichs und Englands. Hier werden vor allem die Dichter Du Bellay, Spencer, Sidney und Shakespeare eingehend gedeutet und gewürdigt. Die Niederländer und die Deutschen führen die Sonettendichtung von der Renaissance zum Barock. Opitz, Fleming, Gryphius haben zur abendländischen Sonettendichtung gültige Beiträge geliefert. Im ausgehenden 17. und den beiden ersten Dritteln des 18. Jahrhunderts stellt der Historiker einen allgemeinen Niedergang der europäischen Sonettendichtung fest, die erst im 19. und 20. Jahrhundert wieder zu neuer Entfaltung und teilweise auch zur Blüte gelangt, so daß der Verfasser den Sonetten des 19. und 20. Jahrhunderts eine Sonderdarstellung widmen durfte.

Es ist für den Freund und Kenner der Literatur erregend, Walter Mönch auf seinem Weg durch die Jahrhunderte und die Völker zu begleiten; denn er geht dabei nicht nur den Spuren einer Dichtungsgattung nach, er nimmt auch teil an einer höchst eigentümlichen schöpferischen Kraft, deren Bemühen es ist, einer festen Form immer neues Leben zu verleihen. Walter Mönch sagt: «Das Sonett ist die Idee einer Form schlechthin, unabhängig von Ton, Färbung, Inhalt.» Er weiß aber auch genau, daß die Aktualisierung des Sonetts — er nennt es das Sonettieren — sich immer zwischen der hohen Kunst der Erfüllung der vorgegebenen Form mit dem ihr würdigen Gehalt und dem oft leeren Formenspiel bewegt. «Aber das Spiel bleibt eitel und für ein Wortkunstwerk unpassend, so lange es sich nur in Wortklangfiguren verschwendet. Wenn jedoch in der ersten Empfängnis des Gedichts Seele und Leib, das heißt Gehalt und Form unzertrennlich werden, und wenn die Aussage des Dichters sich *notwendig* in die Sonettenform schmiegt und dadurch zur höchsten Wirkung gelangt, dann erkennen wir das Wesen des Sonetts und die Bedeutung seiner Form.»

Walter Mönchs Werk verdient als ein wichtiger und wesentlicher Beitrag zur Geschichte der europäischen Literatur und zur Formengeschichte im besonderen Beachtung und Dank. Dies um so mehr, als die sehr umfassenden Anmerkungen der Wissenschaft nicht nur fruchtbare Hinweise liefern, sondern viele schwer zugängliche Quellen sichtbar machen.

Nicht in gleicher Weise glücklich ist die Anthologie, die unabhängig von diesem Werk erschienen ist: *Sonette der Völker / 700 Sonette aus sieben Jahrhunderten / Ausgewählt und ins Deutsche übertragen von Karl Theodor Busch* (Drei-Brücken-Verlag, Heidelberg, 486 Seiten, DM 14.80). Die ausgewählten Sonette von vierhundert Dichtern und Dichterinnen fast aller Sprachen, in denen Sonette geschrieben wurden, zwingen uns wohl Achtung ab für den Fleiß und die Hingabebereitschaft, mit denen hier ein Autor eine fast unlösbare Aufgabe mit Leidenschaft und Liebe unternommen hat. Gewiß über-

mitteln uns diese Uebertragungen den Stoff, besser gesagt den Inhalt und die Form des Sonettes; aber nur in ganz wenigen Ausnahmen lassen sie uns das Dichterische im höheren Sinne, also eben das, was ein Sonett zu einem Sonett und ein Gedicht zu einem Gedicht macht, ahnen. Das Pneuma, das kaum zu übersetzen ist, fehlt. Ein Werk, wie es der Verlag wagte — auch dieses Wagnis verdient Bewunderung — lässt sich wahrscheinlich niemals von einem einzelnen, sondern nur von einer Schar sehr wohl aufeinander abgestimmter dichterischer Menschen wagen und einigermaßen befriedigend lösen. *Otto Heuschele*

#### WALLACE STEVENS' GESAMMELTE GEDICHTE

*Von Peter Spycher*

Als der amerikanische Dichter Wallace Stevens am 2. Oktober 1954 75jährig wurde, gab der Verlag Alfred Knopf (New York) zur Feier dieses Tages seine Gesammelten Gedichte heraus.<sup>1</sup> Stevens gehört zu den besten zeitgenössischen Dichtern Amerikas, aber als vornehmer Nachfahre und eigenständiger Fortsetzer der französischen Parnassiens und Symbolisten und stiller Schüler Eliots, der anderseits auch die Dichter der englischen sogenannten metaphysischen Schule und Coleridge und Wordsworth zu seinen Ahnen zählen darf, ist er von jeher ein Dichter der Kritiker, nicht einer des Volkes, gewesen. Und auch persönlich hat er sich immer im Hintergrund gehalten.

Der große, ziemlich schwer gebaute Mann mit kurzgeschnittenem grauem Haar, scharfblickenden Augen, weicher Stimme, die gern in herhaftes Lachen ausbricht, mit tadelloser Haltung und Kleidung versieht auch heute noch den Posten eines Vizepräsidenten der Unfall- und Schadenversicherungsgesellschaft in Hartford, Connecticut. Auf dem Weg von seinem Haus zum Geschäft, den er zu Fuß geht, formen sich ihm manche seiner Gedichte. Ist er wirklich ein Mann, der — wie er sagt — «sein Leben nicht teilt, sondern einfach weiterlebt»? In seinem Werk gibt es jedenfalls keine Hinweise auf seine Erfahrungen als Versicherungsjurist.

Weniges aus seinem Leben ist bis dahin bekannt. Seine Schriften enthalten fast nichts Selbstbiographisches, und mit mündlichen Mitteilungen ist er karg gewesen; auch hat er nie am Literaturbetrieb teilgenommen.

Im Jahre 1914, 35jährig, wurde er von Marriet Monroe, der Herausgeberin der Zeitschrift «Poetry», als scheinbar wie über Nacht ausgereifter genialer Dichter entdeckt, während er in Wahrheit schon lange dem «geheimen Laster» des Schreibens gefrönt hatte. Acht Jahre nach dieser Entdeckung, nachdem er an die hundert Gedichte in Zeitschriften veröffentlicht hatte, gab er endlich 1923 sein erstes Buch, unter dem Titel «Harmonium», heraus. Nur wenige Exemplare wurden verkauft, doch befestigte es Stevens' Ansehen bei den Ein-geweihten. Mit ganz vereinzelten Ausnahmen folgte darauf ein siebenjähriges Schweigen. Während dieser Zeit konzentrierte er sich auf seine Geschäftslauf-bahn als Versicherungsfachmann. Indessen ließ sich das Dichten auf die Dauer nicht unterdrücken. 1931 kam eine zweite, etwas veränderte und erweiterte Auflage von «Harmonium» heraus. Und nun reihten sich an: «Ideas of Order» (1935), «Owl's Clover» (1936), «The Man with the Blue Guitar an Other Poems» (1937), «Parts of a World» (1942), «Notes toward a Supreme Fiction» (1942), «Esthétique du Mal» (1944), «Transport to Summer» (1947), «Three Academic Pieces» (1947), «A Primitive like an Orb» (1948), «The Auroras of

<sup>1</sup> Wallace Stevens, *The collected Poems*, Alfred A. Knopf, New York 1954.

Autumn» (1950), Sammelbecken eines nicht mehr versiegenden Schaffensstroms. Hohe kritische Anerkennung und Preise gingen damit Hand in Hand. 1951 veröffentlichte er als Beitrag zu einer Theorie der Poesie einen Prosaband mit dem Titel «The Necessary Angel». Und jetzt umfassen sogar die gesammelten Gedichte nicht nur Früheres, sondern dazu noch 25 vorher nicht in Buchform gedruckte Gedichte.

Stevens hatte einst darauf verzichtet, die Poesie zu seinem einzigen Beruf zu machen, weil er «materiellen Erfolg, eine Gattin, ein Heim, Komfort wollte»; später wünschte er mehr und mehr, er könnte alle seine Zeit dem Studium und dem Schreiben von Poesie zuwenden; denn für ihn «ist die Poesie eine der Rechtfertigungen des Lebens, und ich schreibe sie, weil sie mir meine Erlebnisse anzunehmen und gültig zu machen hilft.»

In einem gewissen Sinne kann man sagen, Stevens habe sein Leben lang an einem bestimmten Gesichtspunkt festgehalten. Seine Kernfrage nämlich ist stets die Frage des Verhältnisses zwischen der Einbildungskraft und der Wirklichkeit, die Rolle der Einbildungskraft, des Dichters und des Gedichts gewesen. Sozusagen jedes seiner Gedichte ist von dieser Frage entzündet oder doch berührt, und alle seine Aeußerungen in Prosa handeln sie ab. Er schreibt einmal: «Es scheint, daß poetische Ordnung potentiell ebenso bedeutsam ist wie philosophische Ordnung. Dementsprechend ist es natürlich, die Idee einer Theorie der Poesie zu entwerfen, die so ziemlich dasselbe sein würde wie eine Theorie der Welt, gegründet auf eine Koordinierung der poetischen Aspekte der Welt. Eine solche Idee ändert die Bedeutung der Poesie vollkommen. Sie bewirkt, was Poesie selber bewirkt, das heißt sie führt zu einer frischen Auffassung der Welt.» Die Poesie und die sie schaffende Einbildungskraft dürfen der Philosophie und der sie aufbauenden Vernunft gegenüber nicht als unterlegen angesehen werden; eher als überlegen, schon deshalb, weil «wir in Konzepten der Einbildungskraft leben, bevor die Vernunft sie festgelegt hat. Trifft das zu, dann ist die Vernunft einfach die Organisatorin der Einbildungskraft.»

Was ist nun das nach Stevens ideale Verhältnis zwischen der Einbildungskraft und der Welt, oder — wie er häufiger sagt — der Wirklichkeit? Sehen wir uns daraufhin den ersten Teil von «The Man with the Blue Guitar» an:

«They said, 'You have a blue guitar,  
You do not play things as they are.'  
The man replied, 'Things as they are  
Are changed upon the blue guitar.'  
And they said then, 'But play, you must,  
A tune beyond us, yet ourselves,  
A tune upon the blue guitar  
Of things exactly as they are.'»

«Sie sagten: „Du hast eine blaue Gitarre,  
Du spielst die Dinge nicht, wie sie sind.“  
Der Mann antwortete: „Die Dinge, wie sie sind,  
Sind geändert auf der blauen Gitarre.“  
Und sie sagten darauf: „Aber spielen mußt du  
Eine Melodie, die außerhalb unser ist  
und doch uns selbst darstellt,  
Eine Melodie auf der blauen Gitarre  
Von Dingen, genau wie sie sind.“»

Die blaue Gitarre ist die Einbildungskraft, die darauf gespielte Melodie das Gedicht, der Spieler der Dichter. «Sie» sind die Gesellschaft, der das Gedicht zugedacht ist. Die «Dinge wie sie sind» sind die Wirklichkeit. Zunächst ist es wahr, daß die «Dinge» auf der Gitarre anders wiedergegeben zu sein scheinen, als sie sind. In einem andern Gedicht, «Poem with Rhythms», heißt es:

«The hand between the candle and the wall  
Grows large on the wall.  
The mind between this light or that and space,  
.....  
Grows large against space.

.....  
It must be that the hand  
Has a will to grow larger on the wall,  
To grow larger and heavier and stronger than  
The wall; and that the mind  
Turns to its own figurations ...»

«Die Hand zwischen der Kerze und der Wand  
Wird groß an der Wand.  
Der Geist zwischen dem oder jenem Licht und dem Raum  
.....  
Wird groß vor dem Raum.

.....  
Es muß so sein: die Hand  
Hat den Willen, größer zu werden an der Wand,  
Größer und schwerer und stärker zu werden als  
Die Wand; und der Geist  
Wendet sich seinen eigenen Gestaltungen zu ...»

Die Kerze stellt das Licht der Einbildungskraft dar, die Hand das von der Einbildungskraft erfaßte «Ding», der große Schatten an der Wand das Gedicht. Die Einbildungskraft hat die Neigung, die «Dinge» zu verwandeln. Und doch haben, um wieder zum «Mann mit der blauen Gitarre» zurückzukehren, die Leute recht, wenn sie verlangen, daß die «Melodie» nicht nur «außerhalb ihrer» sei, sondern zugleich auch wieder «sie selbst» und «von Dingen, genau wie sie sind». In «Credences of Summer» ist gesagt:

«Let's see the very thing and nothing else.  
Let's see it with the hottest fire of sight.  
Burn everything not part of it to ash.»

«Wir wollen das Ding selbst und nichts anderes sehen.  
Wir wollen es sehen mit dem heißesten Feuer unserer Sicht.  
Wir wollen alles, was nicht dazu gehört, zu Asche verbrennen.»

Stevens bewegt sich in seinen Gedichten unablässig zwischen den beiden Polen: der Hingabe an die verwandelnde Einbildungskraft, die dem menschlichen Geist entspringt, und der an die Wirklichkeit der «Dinge wie sie sind». Manchmal ist ein Ausgleich erreicht, der uns an die Zeilen von Coleridges Ode «Dejection» erinnert, wo es von der Einbildungskraft heißt, sie sei

«... the spirit and the power  
Which, wedding Nature to us, gives in dower  
A new Eearth and new Heaven,  
Undreamt of by the sensual and the proud:  
Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud:  
We ourselves rejoice!»

So etwa in «The House Was Quiet and the World Was Calm»:

«The house was quiet and the world was calm.  
The reader became the book; and summer night  
Was like the conscious being of the book.  
The house was quiet and the world was calm.  
The words were spoken as if there was no book,  
Except that the reader leaned above the page,  
Wanted to lean, wanted much most to be  
The scholar to whom his book is true, to whom  
The summer night is like a perfection of thought.  
The house was quiet because it had to be.  
The quiet part of the meaning, part of the mind:  
The access of perfection to the page.  
And the world was calm. The truth in a calm world,  
In which there is no other meaning, itself  
Is calm, itself is summer and night, itself  
Is the reader leaning late and reading there.»

«Das Haus war still und die Welt war ruhig.  
Der Lesende wurde zum Buch; und die Sommernacht  
War wie das bewußte Sein des Buches.  
Das Haus war still und die Welt war ruhig.  
Die Worte wurden gesprochen, wie wenn kein Buch da wäre,  
Außer daß der Lesende über der Seite lehnte,  
Lehnen wollte, unendlich danach verlangte,  
Der Gelehrte zu sein, dem gegenüber sein Buch wahr ist, dem  
Die Sommernacht wie eine Vervollkommnung der Gedanken ist.  
Das Haus war still, weil es so sein mußte.  
Der stille Teil der Bedeutung, Teil des Geistes:  
Die sich auf die Buchseite senkende Vollkommenheit.  
Und die Welt war ruhig. Die Wahrheit in einer ruhigen Welt,  
Worin es keine andere Bedeutung gibt, ist selber  
Ruhig, ist selber Sommer und Nacht, ist selber  
Der Lesende, der in später Stunde dort lehnt und liest.»

An diesem stillen Abend ist alles vereint: der Leser und das Buch und die Gedanken und Worte des Buches und die Nacht und der Sommer und die Welt. Das einzig innig Bewegte ist des Lesers liebendes Lehnen über dem Buch. Die Form des Gedichts ist die bei Stevens so beliebte Reihe von Blank-vers-Zweizeilern, in denen genug Raum und Zeit für freie Meditation ist. Die ganze oder teilweise Wiederholung der Zeile «The house was quiet and the

world was calm» wiegt uns ein; die Wiederholung der Wörter «quiet» und «calm» legen sich sacht auf uns; die Wiederaufnahme von Wörtern wie «book», «summer night», «perfection», «meaning», «itself» usw. und das gelegentliche Wiederauftauchen von Wörtern wie «calm», «book», «page», «be», «itself» am Ende der Zeilen und schließlich die Zeilensprünge tragen uns weich dahin; die Einfachheit der Sprache spiegelt die ruhige Harmonie des Ganzen.

Was wir hier über das Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Wirklichkeit ausgeführt haben, ist natürlich sehr schematisch. Stevens hat sowohl in seinem dichterischen Werk als auch in seinen Essays vieles und Mannigfaltiges aus dieser Frage heraus gestaltet und darüber abgehandelt. Um sich mit dem bekanntzumachen, was er darüber denkt, tut man wohl gut daran, in Erfahrung zu bringen, *wogegen* er sich wendet. Vornehmlich wendet er sich gegen die Philosophie, besonders die rationalistische, da für diese die Welt statisch und mager sei, und die metaphysische, da sie zu Unrecht über die Wirklichkeit hinausgehe; gegen die Religion, wiederum da sie uns von der Welt wegfüre und da sie zudem in überalterten Vorstellungen erstarrt sei; gegen die überlieferte Romantik, da sie sentimental, unehrlich geworden sei; gegen die barbarische, verpolitisierte Massenzivilisation. Es ist ihm hingegen trotz aller Bemühungen nicht gelungen, einen klaren Begriff von dem zu geben, was er unter Wirklichkeit versteht; es dünkt uns beinahe, als übe das Wort «Wirklichkeit» auf ihn einen solchen Zauber aus, daß er es allem, was ihm irgendwie erstrebenswert erscheint, anhefte. Gültigeres weiß er über das Wesen und Wirken der Einbildungskraft in der Poesie auszusagen. Sie ist «ein Verfahren der Persönlichkeit des Dichters», die Art, wie er die Wirklichkeit erfährt und erfaßt, «die Summe unserer Kräfte»; sie erkennt die Welt, wie sie eigentlich ist, sie schafft Mythen, sie ordnet das Chaos, sie spendet Freude. Es gibt eine individuelle und eine kollektive Einbildungskraft, immer aber ist sie menschlich, nicht göttlich. Sie «schafft die Welt, mit der wir uns unablässig und ohne es zu wissen abgeben... und gibt dem Leben die höchsten Erfindungen, ohne die wir es uns nicht vorstellen können.» Diese «höchsten Erfindungen» sind aus uns herausgestellte Gestaltungen unserer tiefsten menschlichen Bedürfnisse, wie Heldenhum, Vornehmheit, Liebe, Brüderlichkeit. Es sind Erfindungen, doch wir können, ja wir müssen damit leben in einer Welt, die zwar unglaublich schön, letzten Endes aber undurchdringlich und fremd ist und der wir letzten Endes unterworfen sind. In «Asides on the Oboe» ist die Verkörperung der «höchsten Erfindungen» der «zentrale Mensch», der so beschrieben ist:

«The central man, the human globe, responsive  
As a mirror with a voice, the man of glass,  
Who in a million diamonds sums us up.»

«Der zentrale Mann, der menschliche Globus, antwortend  
Wie ein Spiegel mit einer Stimme, der Mann aus Glas,  
Der in einer Million Diamanten unser Wesen darstellt.»

Während Stevens' erster Gedichtband, «Harmonium», uns vorwiegend den Eindruck macht, den Harriet Monroe folgendermaßen wiedergibt: «(Stevens) ist es zufrieden, tief in der Schönheit eines Alls zu leben, dessen leichteste, flüchtige Erscheinungen einem mit ihm übereinstimmenden Geist genügender Beweis unendlich großartiger Harmonien sind», zeigen die späteren Bände eine verstärkte Neigung, in der Auseinandersetzung mit den Entwicklungen

unserer Zeit nicht nur aus der Einbildungskraft heraus, sondern auch über sie zu dichten. Manche in den von politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krisen erfüllten dreißiger Jahren und während des Zweiten Weltkriegs geschaffenen Gedichte sind eigentlich abstrakt, dunkel, sprunghaft, sprachlich und rhythmisch spröde. Doch finden sich daneben immer wieder wundersame Gebilde.

Stevens' Gesamtwerk ist ausgesprochen geschlossen; nirgends läßt sich eine wirklich scharfe Wendung entdecken. Die frühen Fragen, Antworten, Gesichte begleiten den Dichter bis ans Ende; der leise Spott, die Ironie, die Selbstironie, das Paradox; die eigenartigen, folgerichtig gebrauchten, den sinnlichen Denker verratenden Bilder, Symbole, Metaphern; die vielen «preziösen» Wörter; die Wort- und Tonspiele; die Abneigung gegen das Offensichtliche, Eindeutige und die Vorliebe für die Andeutung, die Mehrdeutigkeit; die Genauigkeit im einzelnen; die manchmal trocken und knapp hingestellte These, die dann im Fortgang des Gedichts «erprobt» und «beleuchtet» wird; der meditative Aufbau besonders der längeren Gedichte, deren Strophen oder Teile nicht auseinander hervorgehen, die vielmehr auf eine für alle geltende Mitte ausgerichtet sind; die mehrheitlich einfache Metrik, der stark geziugelte Rhythmus, die wenigen Reime; die Vorliebe für einerseits ganz kurze, anderseits erstaunlich lange, architektonisch streng ausgewogene Formen: alle diese Eigentümlichkeiten trifft man überall in Stevens' Werk an.

Es würde zu weit führen, auch nur die berühmtesten Gedichte aufzuzählen; viele davon gehören schon jetzt zum eisernen Bestand angelsächsischer Poesie, und weitere wird man noch entdecken; unter den neuesten Gedichten werden es etwa «To an Old Philosopher in Rome», «Two Illustrations that the World Is What You Make It», «The Rock» sein.

In den «Gesammelten Gedichten» ist fast alles enthalten, was in den jeweils letzten Ausgaben der Einzelbände steht; auffällig ist, daß Stevens' längstes Gedicht, «Owl's Clover», fehlt.

#### LUIGI PIRANDELLO: MEISTERNOVELLEN<sup>1</sup>

Dieses Bändchen enthält zwölf aus den «Novelle per un anno» ausgewählte und von Percy Eckstein, der auch das aufschlußreiche Nachwort schrieb, vorzüglich ins Deutsche übertragene sizilianische Novellen des großen, 1934 mit dem Nobelpreis ausgezeichneten italienischen Dramatikers und Erzählers. Pirandello, 1867 in Agrigento geboren und 1936 nach einem bewegten Leben gestorben, war Sizilianer. Sein Bühnenstück «Sechs Personen suchen einen Autor» (1921) hatte ihm Weltruhm eingebracht. Die Novellen, obgleich sie an diesem Bühnenruhm ursprünglichen Anteil hatten — auch das genannte Stück geht auf eine Novelle zurück —, blieben im Schatten; aber sie werden womöglich den dramatischen Bühnenglanz überdauern und ihre Weltfähigkeit, ihrer Art gemäß, erst in der Zukunft beweisen.

Diese Novellen, vor allem die sizilianischen, sind eine Art Urstoff, voll geballter und zu stets weiterer Entfaltung bereitliegender Kraft. Der Leser wird in den bezwingenden Kraftstrom unwillkürlich eingeschaltet. Es ist mehr als die übliche Spannungsgeladenheit oder Unterhaltsamkeit, was diesen zwölf Stücken ihren Reiz verleiht: es ist das Leben selbst in seiner Ganzheit und

<sup>1</sup> Luigi Pirandello: Meisternovellen. Aus dem Italienischen übersetzt von Percy Eckstein. Manesse Bibliothek der Weltliteratur, Manesse Verlag, Zürich.

abgründigen Problematik. Ob Pirandello das Leben einer einsamen schönen Frau (in «Die Reise») schildert, die zu Erfüllung und Tod geführt wird; ob er die unerbittliche Folge einer verspielten Jugend, die, spät wiedererwachend und zu tragischen Verwicklungen führend, sich rächt, in «Das schwarze Kopftuch», darstellt; oder ob er in der komischen Novelle «Der Sarg ist bereit», in dem Augenblick dem menschenfeindlichen Geizhals den aus Geiz gehüteten Totenbaum seiner verstorbenen Frau zutragen lässt, da das Maß voll ist: immer sind Lebenswirklichkeiten, Schicksale in ihren letzten und höchsten Formen gestaltet. Immer kreisen Themen und Motive dieser Novellen um die Lebensnöte, die kleinen Freuden und doch so erhabenen Glückseligkeiten des geringen Menschen. Der Vagabund, der Schwärmer, der primitivweise Lebenskünstler ist Pirandellos Freund und Liebling: «Ah, du bist's Nazaro? Was treibst du da?» «Ich warte auf die Sterne.» «Ißt du sie?» «Nein, ich zähle sie.» — Das Sternenzählen ist Nazaros Art, Gott zu dienen. Eine Art Sternenzähler und Gottdiener sind sie alle, diese Durstigen und Hungrigen in Pirandellos Geschichten. Sie alle, die verlassenen Mütter, verschlagenen Matrosen, zu Unrecht Verurteilten, die Geschlagenen und durch Leid Geheilten, sind dem Herzen des Dichters nahe. Mit ihnen und in ihnen lebt er. Nur ihre Existenz hat Wurzeln, die auf den Grund des Menschseins reichen, und nur ihr Leben scheint ihm der Gestaltung würdig. Eines der erschütterndsten Beispiele für Pirandellos Liebe zu den Abseitigen und Verschupften ist seine «Donna Mimma». Die alte steht gegen die neue Zeit; intuitives, naturgegebenes Wissen gegen die Banalität der heraufkommenden, herzerstörenden Wissenschaft. Und das Opfer ist der kleine Mensch, der, wie die arme Donna Mimma das «Gesicht der Hände», die natürlichen Lebensgaben, seine Instinkte, und damit seine Orientierung verliert.

Pirandello, der Dichter und Moralist, steht nicht als Ankläger vor uns, sondern als Liebender; als Erzähler von Geschichten, die der Liebe und der Schönheit dienen.

Otto Basler

#### «PRO MOZART»

##### *Beträchtliche Schweizer Beteiligung an der neuen Mozart-Gesamtausgabe*

Die zweihundertste Wiederkehr von Mozarts Geburtstag (27. Januar 1956) wird ein «tönendes Mozart-Jahr» einleiten, das an Zahl und Mannigfaltigkeit der Darbietungen Mozartscher Werke alle bisherigen Mozart-Festivals weit übertreffen wird. Dies zeigen schon die bis jetzt angemeldeten Veranstaltungen — so werden zum Beispiel die Salzburger Festspiele 1956 ganz im Zeichen Mozarts stehen — in aller Deutlichkeit. Neben dieser praktischen Mozart-Pflege machte sich aber auch das entschiedene Bedürfnis geltend, die Grundlagen zu erneuern, auf denen jene Pflege fußt, und ein Monumentalwerk zu gestalten, das das gesamte Wissen von Mozarts Schaffen zusammenfaßt und den späteren Generationen für Forschung und Praxis zugänglich macht. Vor genau siebzig Jahren ist die von Ludwig Ritter von Köchel, dem Verfasser des berühmten «Köchel-Verzeichnisses» der Werke Mozarts, ins Leben gerufene erste «kritisch durchgesehene Gesamtausgabe» des Mozartschen Oeuvres zum Abschluß gebracht worden. An ihr hatten unter anderem auch Johannes Brahms und Joseph Joachim mitgearbeitet. Die in relativ kleiner Auflage gedruckte Edition war bald vergriffen und ist in den letzten Dezennien auch durch die Verheerungen der Kriege in ihren Beständen erheblich reduziert worden. Ueberdies haben neue Manuskript-

funde und Forschungsergebnisse so zahlreiche Verbesserungen und Ergänzungen nötig gemacht, daß eine völlige Neugestaltung als einzige mögliche Lösung erscheint.

Zu einer solchen Neugestaltung, an der die ganze Kulturwelt mitarbeiten soll, hat die «Internationale Stiftung Mozarteum», Salzburg, im Sommer 1954 nach langer Vorbereitungsarbeit die Initiative ergriffen. Die geplante «Neue Mozart-Ausgabe», die gegen 120 Bände umfassen und in etwa 15 Jahren vollendet sein wird, soll eine «Dankspende» der Kulturwelt an den «Licht- und Liebesgenius Mozart», wie Richard Wagner ihn einst nannte, darstellen. Die gewaltigen Kosten dieser Ausgabe sollen in den einzelnen Ländern durch eigene Komitees aufgebracht werden, die sich um Stifter und Subskribenten bemühen. Eines der ersten Länder, in dem sich ein solches Komitee bildete, war die Schweiz. Präsident ist Carl J. Burckhardt, Vizepräsident Minister Ernst Feiſt. Die übrigen Mitglieder sind: Ernest Ansermet, Hans-Urs von Balthasar, Karl Barth, Friedrich T. Gubler, Jenny Hatt, Arthur Honegger, Frank Martin, Ernst Mohr, Paul Sacher, J. R. von Salis, Paul Scherrer, Othmar Schoeck, Willi Schuh und Tino Soldati. — Die Mitarbeit der Schweiz beschränkt sich aber nicht nur auf materielle Beihilfe; aus öffentlichen und privaten Sammlungen wurden wichtige Manuskripte als Textvorlagen beigestellt, und Schweizer Musikforscher haben an der Erarbeitung der endgültigen Druckgestalt einen wesentlichen Anteil.

Durch zwei Delegierte (Ernst Mohr und Willi Schuh) war die Schweiz auch neben zehn anderen Ländern an dem «Mozart-Festakt» vertreten, der am 26. Januar 1955 im Funkhaus in Köln stattfand, und der in Gegenwart des deutschen Bundespräsidenten Theodor Heuß ein von Hans Schmidt-Isserstedt geleitetes Mozart-Konzert des Sinfonieorchesters und Chors des Kölner Rundfunks und eine programmatische Rede des Leiters der «Neuen Mozart-Ausgabe», des Augsburger Mozart-Forschers Ernst Fritz Schmid brachte. Den Höhepunkt des Festaktes bildete die Ueberreichung des eben fertiggestellten ersten Bandes des neuen großen Werkes an die Delegierten durch den Vertreter der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg. Die graphische und wissenschaftliche Ausstattung, in der sich dieser erste Band (Mozarts Werke für zwei Klaviere) und der dazugehörige Revisionsbericht präsentierten, läßt für die weitere Entwicklung des die intensive Förderung aller Musikfreunde verdienenden Monumentalwerkes das Schönste erhoffen.

Willi Reich