

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 33 (1953-1954)  
**Heft:** 12

**Rubrik:** Kulturelle Umschau

#### 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:** 24.01.2026

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

# ★ Kulturelle Umschau ★

## Aus den Wiener Staatstheatern

Die Herbstsaison in den Staatstheatern spielte sich unter den Begleiterscheinungen einer schweren

### *Personalkrise*

ab. Die von Unterrichtsminister Dr. Kolb verfügte Enthebung des langjährigen Leiters der Bundestheaterverwaltung, Sektionschef Hilbert, hatte viele Stadien durchzumachen. Ein Demissionsangebot Hilbers beendete diese schon zum Politikum gewordene Affäre, deren Einzelheiten lange Wochen hindurch das Stadtgespräch waren, die zu Pressefehdern, erhitzten Kontroversen und selbst zu öffentlich geäußerter Stellungnahme einzelner dem Institut verpflichteter Künstler führte. Es liegt auf der Hand, daß weitgehende Veränderungen in der Leitung auch im künstlerischen Sektor ihre Spuren hinterlassen. Die Ungewißheit über die künftige Führung gefährdet jene Stabilität, welcher der feinmaschige Organismus der ersten Kulturbühne des Landes nicht entraten kann. Die Gründe der Krise waren vornehmlich in der Gestaltung des Opernbetriebes zu suchen, an welcher schon längere Zeit, mehr oder minder verhüllt, Kritik geübt wurde — weniger im Bereich der Sprechbühnen, deren jüngsten Neuaufführungen die folgenden Zeilen gewidmet seien:

Shaws «*Don Juan in der Hölle*» unter der Regieführung Axel von Ambessers, der auch die Titelpartie dieses Stückes spielte, war ein anregender Abend, nicht zuletzt dank der ausgezeichneten Darsteller: Lola Müthel, Werner Kraus und Rudolf Forster. «Einst gab es einen Hamlet im Frack, nun haben wir einen Don Juan im Smoking», lautete das abschließende Urteil eines namhaften Kritikers.

Tolstois «*Und das Licht leuchtet in der Finsternis*» gab Helene Thimig, Paula Wessely, Attila Hörbiger, Alfred Neugebauer und einer Reihe erster Kräfte des Burgtheaters Gelegenheit, die religiös-menschlichen Komponenten dieses Dramas eindrucksvoll profiliert klarzulegen. Inge Konradi, Maria Eis und Hermann Thimig vereinigten sich in beschwingtem Zusammenspiel, um *Lope de Vegas* «*Die kluge Verliebte*» (deutsch von Franz Wellner), dieses Sittenbild aus dem Spanien des 17. Jahrhunderts, über die Bretter huschen zu lassen. In den beiden Häusern der Staatsoper gab es keine Erstaufführung neuerer Werke, abgesehen von *Gottfried von Einems* «*Der Prozeß*». Die Besetzung dieser Oper war, bis auf unbedeutende Veränderungen in den Nebenpartien, die gleiche wie im Salzburger Festspielsommer. Hingegen konnte man sich an mehreren gelungenen Neuauffrischungen alter Opern erfreuen, so an *d'Alberts* «*Tiefland*», in einer Glanzbesetzung mit Christl Goltz und Max Lorenz, welche im zweiten Haus der Staatsoper in Szene ging. Zwei musikalisch wie szenisch gleicherweise überaus gelungene Neueinstudierungen (*Lortzings* «*Zar und Zimmermann*» sowie *Lecocqs* «*Giroflé-Girofla*») erbrachten den Beweis, daß diese Werke noch lange nicht zum alten Eisen gehören.

Die eingangs erwähnte Krise hat durch die *Bestellung Dr. Karl Böhms zum Operndirektor* ihr Ende erreicht. In der Person Dr. Karl Böhms erwächst dem Institut ein Musiker von Format, der seine Eignung zum Operndirektor schon bestens bewiesen hat. Ihm fällt nun die verantwortungsschwere Aufgabe zu, ein fast neun Jahre andauerndes Provisorium zu beenden und eine neue Opernära einzuleiten,

welche sich äußerlich durch die Übersiedlung in das nun zum größten Teil wieder-aufgebaute Opernhaus abzeichnet. Es handelt sich hiebei nicht um eine bloß räumliche Verlagerung eines Aktionsschauplatzes, vielmehr stellt sich die prinzipiell wichtige Frage:

*Nach welchen Richtlinien sollen die Operntheater der Großstädte in unseren Tagen geführt werden?*

Es gibt da zwei diametral entgegengesetzte Ansichten. Entweder entscheidet man sich für den Stagione-Charakter im Opernbetrieb. Das bedeutet soviel wie: Weithin bekannte Künstler kurzfristig zu engagieren, prunkvoll-kostspieligen szenischen Aufwand zu treiben und Glanzvorstellungen zuwege zu bringen, wie sie einem täglich spielenden Repertoiretheater nicht möglich sind. Diese Methode war die vom Barock bis etwa in die Epoche der «Grande Opera» übliche. Sie ist auch bis zu einem gewissen Grade die heute noch an der Mailänder Scala, dem Teatro Colon und bis vor kurzem in Coventgarden gehandhabte. Wien, Paris, die deutschen und Schweizer Städte hingegen veranstalten täglich Opernvorstellungen. Dieses tägliche Opernspielen entspringt naturgemäß anderen Voraussetzungen künstlerischer und soziologischer Natur als die Stagione. Die Kunstform Oper hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts demokratisiert. War sie einst das Reservat einer Oberschicht und integrierender Bestandteil eines differenzierten Gesellschaftslebens, so wurde sie immer mehr zu einer Manifestation, die an breite Kreise appelliert — die nicht nur unterhalten und zerstreuen wollte, sondern auch erbauen und erziehen sollte. Diese Tendenzen kündigten sich schon früh an. Der Glucksche Reformprozeß, der sich, äußerlich besehen, als ein Tauziehen zwischen italienischen und deutschen Stilprinzipien abspielte, war seinem Wesen nach viel mehr. Der Kampf gegen die Übergriffe der «welschen Gurgel» war auch eine Absage an die höfischen Stagioneallüren der Gattung Oper. In der Feudalepoche, in welche Glucks Lebenszeit fiel, konnte diesen Bestrebungen nur teilweise Erfolg beschieden sein. Der Rückfall blieb denn auch nicht aus. Die großen Opern Meyerbeers und Spontinis waren zwar nicht mehr für Könige und Hofgesellschaften geschrieben, sondern vorwiegend für die Haute Bourgeoisie, aber immerhin für jene Schichten, die im Zeitalter des erstarkenden Bürgertums führend waren. Zu den Paradoxen der Kulturgeschichte gehört es, daß Richard Wagner, der erbittertste Gegner des Repertoiretheaters und des durch tägliches Opernspielen unvermeidlich sich einstellenden Schlendrians, leidenschaftlich die Festspielidee propagierte, die ihrem Wesen nach der Stagione sehr nahe stand, während sich der überwältigende Siegeszug des Wagnerschen Oeuvres auf den Brettern der Repertoirebühnen vollzog und nur zum geringen Teil auf dem Bayreuther Hügel, dessen Besuch — nimmt man die kleine Schar ideal gesinnter Musikpilger aus — immer nur wenigen Privilegierten zugänglich war.

Man kann für oder gegen eines der beiden Systeme — Stagione oder Repertoireoper — plädieren. Örtliche Umstände, Zeitläufte, Finanzlage und soziale Erwägungen werden einmal die eine, ein andermal wieder die andere Möglichkeit bevorzugen. Begabten Bühnenleitern wird auch eine Mischform gelingen. Wien in seiner heutigen Verfassung ist zweifellos prädestiniert, seinen Opernbetrieb weniger nach den Richtlinien zu führen, die das Charakteristikum der Stagione bilden. Stargagen und allzugroßer Aufwand für das Bühnenbild verhindern auch das Bekanntwerden mit manchem zeitgenössischem Werk. Die unleugbare Krise im modernen Opernschaffen führte zu einer Krise im Theaterbetrieb. Neid- und sehn suchtvoll mag mancher Operndirektor unserer Tage an jene Zeiten zurückdenken, da die Ankündigung einer Richard Strauss- oder Puccini-Novität sicherne künstlerischen und materiellen Erfolg bedeutete, während heute selbst Opern bekannterer Komponisten Gefahr laufen, das Schicksal von Eintagsfliegen zu teilen.

In Joseph Gregors grundlegendem Werk «Die Kulturgeschichte der Oper» findet sich der Satz: «Unter den Erzeugnissen menschlichen Geistes und menschlicher Hände, die den inhaltsreichen Namen Kunstwerke führen, kommt der Oper weitaus die höchste organische Zusammensetzung zu.» In der Tat gehört die Gattung Oper seit mehr als drei Jahrhunderten in vorderster Linie zu den bedeutendsten Offenbarungen abendländischen Kunstwillens. Die Sorge um dieses kostbare Gut darf nicht zum Privileg von Ästheten und Opernliehabern herabsinken. Seine Pflege, sein Weiterbestand geht jeden an, jedenfalls diejenigen, die verhindern wollen, daß das Leben unseres Kontinents, der Geburtsstätte des edlen Kunstzweiges Oper, vegetative Züge annimmt.

*Erwin v. Mittag*

## Stadttheater Zürich

### Modest Mussorgsky: Boris Godunow

Rimsky-Korssakow schrieb 1896 im Vorwort zu seiner ersten Ausgabe des «Boris Godunow»: «Das vor 25 Jahren geschriebene musikalische Volksdrama (oder die Oper) rief bei seinem ersten Erscheinen auf der Bühne und im Druck zwei entgegengesetzte Meinungen im Publikum hervor. Das große Talent des Komponisten, sein Eindringen in das Volksgemüt und in den Geist der historischen Epoche, das Lebendige der Szenen und Charaktere, die Lebenswahrheit der dramatischen und komischen Elemente und die treffend aufgefaßte volkstümliche Seite im Verein mit den originellen musikalischen Absichten und Kunstgriffen erweckten das Entzücken und Staunen des einen Teils im Publikum — die unpraktischen Schwierigkeiten, das Abgerissene der melodischen Phrasen, die Unbequemlichkeiten im Satz der Singstimmen, die Härten in den Melodien und Modulationen, die Fehler in der Stimmführung, die schwache und dürftige Instrumentierung und die, überhaupt, schwache technische Seite des Werks rief, umgekehrt, beim andern Teil des Publikums einen Sturm von Spott und Tadel hervor. Die erwähnten technischen Mängel verdeckten für die einen nicht nur die großen Vorzüge des Werks, sondern auch das Talent des Autors selbst und — anderseits, diese selben Mängel wurden von einigen dem Komponisten fast als Vorzug und Verdienst angerechnet.» Als «Vorzug und Verdienst» wurden die beschriebenen Mängel dem Komponisten von den «Antiakademikern» unter den Musikern und Kunstinteressierten ange rechnet, der Gruppe, welche eine autonome russische Kunst über die Erfüllung traditioneller Opernerwartungen (die für das damalige Petersburg von den deutschen und italienischen Vorbildern gebildet waren) stellte. Die Bearbeitungen Rimskys (Verwendung findet in unserer Aufführung, wie heute meistens, die zweite von 1908) haben das Werk des Autodidakten Mussorgsky tatsächlich der Welt erschlossen; es ist nicht anzunehmen, daß ohne Rimskys klangliche und technische Normalisierung, die mitunter noch weiter ins Musikalische eingreift, «Boris» der universale Erfolg zugefallen wäre. Seit einigen Jahren liegt der «Ur-Boris» vor, d. h. die Fassung der Oper, wie sie Mussorgsky nach verschiedenen eigenen Ergänzungen und Änderungen hinterlassen hat. Einige Theater (besonders in den USA) sollen diese Fassung schon zur Aufführung gebracht haben; wir haben bisher noch nicht die Chance gehabt, den Ur-Boris zu hören, und sind so nicht in der Lage, Vor- und Nachteile abzuschätzen, aber daß es von allergrößtem Interesse wäre, Mussorgskys Musik in ihrem eigenen Gewand zu hören, steht fest.

Übernimmt Rimsky in seiner zweiten Bearbeitung alle von Mussorgsky überlieferten Szenen, so geht er doch in der Anordnung ziemlich frei mit ihnen um. Als folgenschwerste Umstellung wird mit Recht immer wieder die Vertauschung

der beiden letzten Bilder angeführt. Mussorgskys letztes Bild war jenes «in einer Waldlichtung bei Kromy», welches in einer losen Folge Szenen aus der Revolution gegen Boris aneinanderreih't, schließend mit der grotesk-großartigen Prophetie eines Schwachsinnigen über die zerrissene Zukunft Rußlands. Rimsky hingegen schließt mit dem Bild vom qualvollen Tod Boris'. Der dramatischen Rundung ist damit entsprochen. Rimsky betont die Oper in diesem Boris-Werk, Mussorgsky den epischen Charakter des Stoffes, aus dem er ein «Volksdrama» bildete. Die opernhaften Züge, die auch von Mussorgsky her vorliegen, verschmelzen nicht mit jenen der epischen Bilderfolge. «Boris Godunow» ist das Beispiel einer Oper, die, obschon dramatisch disparat, kraft der visionären Gewalt der Musik zu einer inneren Einheit gedeiht. Immer sind es Szenen der Vision, welche Mussorgskys Einbildungskraft auf das Höchste befruchten: der Traum Grigorijs, des falschen Demetrius, in der Zelle des Mönches Pimen, die Szenen des von Gewissensqualen an den Rand des Wahnsinns getriebenen Boris, die Erzählung Pimens von den Wundern am Grab des echten Demetrios. Und was ist schließlich die originale Schlußszene, die Revolutions-Bilderfolge, anderes als eine Vision, zusammenhanglos nur vom Text her, eine Szene von bedrängender Kraft aber von der Musik her.

Dieses eigentümliche Bild war in der ersten Boris-Gestalt, welche 1870 vorlag, aber nie aufgeführt wurde, ebenso wie die beiden polnischen Bilder nicht enthalten. Drei der ausdrucksmächtigsten Bilder wurden zwischen 1870 und 1872, nach der Ablehnung der Oper durch das Direktorium der Petersburger Oper, eingefügt; auch jetzt enthält die Oper aber nur neun Bilder von den vierundzwanzig des Puschkinschen Stücks. Ihre Auswahl hätte vom dramatischen Standpunkt aus sicher besser getroffen werden können, aber nicht von der musikalischen Imagination Mussorgskys aus. Das Eigentümliche an Mussorgskys eigenen Verlautbarungen über seine Musik (namentlich in Briefen an seinen Freund Stassof) ist, daß er ihr einen großen «Realismus» zuerkennt. Er verwendet diesen scheinbar so konkreten, in Wahrheit in der Kunst aber so vieldeutigen Begriff in bezug auf das Thema seiner Oper. Der Realismus bewahrheitet sich tatsächlich in den Schilderungen der Volksszenen und in der Verwendung einiger Melodien aus der russischen Volksmusik. Mussorgskys künstlerische Natur (wie sie sich in den Schilderungen der Protagonisten besonders deutlich niederschlägt) ist aber alles andere als realistisch. Er steigert die Gestalten ins Fromm-Visionäre (Pimen), ins Teuflisch-Verführerische (Schujskij), ins Weiblich-Dämonische (Marina), ins Abgründige der Selbstzerfleischung (Boris). Er liebt das Übersinnliche, das Groteske, aber auch (in den Kinder-Szenen des Boris!) das Unberührt-Reine; er ist, wie seine Gestalten, nahe dem Mystiker.

Mussorgskys Musik kennt eine Technik, die mit fast ebenso großer Berechtigung wie bei Richard Wagner eine «Leitmotivik» genannt werden könnte. Nur hat sie den charakteristischen Unterschied, daß sie das Motiv nicht in sich selbst geschlossen bildet und es so von vornherein jeder begrifflichen Assoziation entzieht. Die Improvisation herrscht vor; das Motiv wandelt sich kontinuierlich ab, paßt sich dem momentanen Ausdrucksbereich restlos ein, es ragt nicht als ein reminiszierender Bezug in den musikalischen Fluß hinein. Die ganze Pimen-Partie z. B. fußt musikalisch auf einem einzelnen Motiv, dessen von intensivster Phantasie geleistete Umwandlungen indessen so weit gehen, daß sie nur mehr intuitiv zu erfahren sind. Wenn schon ein «-ismus» für die Boris-Musik bemüht werden muß, so ist es weniger ein Realismus als ein Impressionismus. So ist es nicht Zufall, daß dieses Stück seine größte Befruchtung im Paris der Jahrhundertwende ausübte; für eine ganze Generation französischer und zugewandter Komponisten ist die Klangwelt des Boris (im Gewand Rimskys) Anregung und Erfüllung geworden.

Es gibt noch ein anderes Indiz gegen den beanspruchten Realismus dieser

Musik. Das ist die höchst erstaunliche Tatsache, daß Mussorgsky einige dominierende Partien (vor allem um die Titelgestalt) aus einem andern Opernprojekt übernommen hatte, wo sie inhaltlich in einem völlig andern Zusammenhang gestanden hatte. 1864 hatte Mussorgsky eine Oper «Salammbo» nach Flauberts Roman unternommen und bald wieder aufgegeben. Die Skizzen sind leider nicht erhalten, aber es ist überliefert, zu welchen Szenen im «Boris» sie dienten. So stammt das große Arioso Boris' im 3. Akt aus der Szene um das Moloch-Opfer in Flauberts Roman und — noch erstaunlicher — ist die Anrufung der Göttin Tanit durch Salammbo musikalisch in den Sterbemonolog Boris' übergegangen! Eine «Kontrafaktur», deren Umfang seit dem Ende der Barockoper selten mehr erreicht wurde, liegt vor. Der Impressionist Mussorgsky überträgt seine musikalischen «Gesichte» in den neuen Stoff, der ihn ergriffen hat.

Ohne eine gute *Besetzung* der Boris-Partie kann die Oper füglich nicht gewagt werden. Und die Anforderungen an den Darsteller des in sich selbst zerklüfteten Zaren sind groß. Seit Vischegonov als Boris ist man auch in Zürich in dieser Hinsicht anspruchsvoll. Um so schöner, daß es *Willy Heyer* gelingt, alle Sympathien zu erwerben. Er nimmt schon in der Krönungsszene (die ihn merkwürdigerweise ohne Krone zeigt) großes Format an und verleiht allen späteren Peripetien des innern Geschehens edle Konturen, worin ihm sein warm timbriertes, modulationsfähiges Organ eine große Hilfe ist. Der falsche Demetrius wird von *Franz Lechleitner* gegen das Heldische hin gehoben und verlagert, umgekehrt gestalterisch sehr getreu, aber stimmlich unergiebiger ist der Schujskij *Max Licheteggs*. *Siegfried Tappolet* als Pimen und *Matthias Schmidt* als Rangoni sind gute Besetzungen. Diese Männerrollen werden aber übertroffen von *Grace Hoffmann* als Marina, wobei ihr allerdings die Anlage ihrer großen Szene beste Voraussetzungen gibt. Der *Regisseur*, Georg Reinhardt, führt neben einer Umstellung der 2. und 3. Szene, deren Gewinn nicht recht ersichtlich ist, eine Zusammenziehung der beiden Polen-Szenen durch und hat darin eine ausgesprochen glückliche Hand. Die musikalisch ungemein reiche Behandlung dieser Szenen und vor allem die im Boris in dieser Art einzige Steigerung in der zweiten Szene tragen ja immer die Gefahr in sich, daß das Boris-Drama hier ganz außer Sicht gerät. Die Raffung und Zusammenziehung dieser Szenen, ohne daß dabei musikalisch viel geopfert werden muß, hilft der dramatischen Einheit des Ganzen bedeutend auf.

Auch in den Belangen der szenischen Gestaltung und der Führung der Sänger bewährt sich die *Spielleitung Reinhardts* vorzüglich. Es scheint dieser Künstler dort am überzeugendsten zu arbeiten, wo sich eine große Phantasie unmittelbar darstellen kann und sich nicht von der Musik her viele Probleme gegenseitigen Bezuges stellen. *Otto Ackermann am Pult* leitet überaus sicher, klangschön, mit durchwegs beschwingten, gelegentlich (Polonaise) außerordentlich schnellen Tempi. Die *Chöre*, denen ein großes Gewicht zufällt, sind ausgezeichnet einstudiert von *Hans Eismann*. Hier hat sich vor allem auch die dieses Jahr vorgenommene Verjüngung des Chores bewährt.

*Andres Briner*

## Westdeutsche Zeitschriften

Einen Überblick über das Wesen und den Gehalt der westdeutschen Zeitschriften zu geben, ist schwierig. Ein riesiges Material liegt vor, vielfältige Bereiche stehen zur Rede. Vor allem erweist sich die Qualität der verschiedenen Arbeiten als hoch, so daß sie zu ernsthafter Diskussion verpflichten. Eine solche ist aber nur da zu leisten, wo der Rezensent einigermaßen mitreden kann; und

so wollen wir uns im folgenden auf ein paar literarische Streiflichter beschränken, welche das eine oder andere Problem in den Blick zu rücken vermögen.

Es liegen mir vor: die großformatigen, bunten Hefte des *Monat*, der im freien Berlin erscheint und «als Forum einer offenen Aussprache und Auseinandersetzung» dienen will. Offenheit wird man dieser internationalen Zeitschrift auf jeden Fall zugestehen dürfen, aber auch Aktualität und Spannung. Der eine Sektor zielt auf Politik, der andere auf allgemein kulturelle Auseinandersetzung. Die Hefte sind vorzüglich illustriert, mit Bildern aus Politik, Kunst, Theater und anderem mehr. — Weiter liegen vor *Die Neue Rundschau* und der *Merkur*, beides hochkultivierte literarische Zeitschriften, dieser von der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart, jene vom S. Fischer-Verlag in Frankfurt herausgebracht. Ebenfalls auf hohem Niveau steht die betont akademische *Universitas*, die auch in Stuttgart erscheint. Herman Nohl in Göttingen redigiert *Die Sammlung*, die sich, wie mir scheint, vor allem der sittlichen Erziehung und der Idee des Aufbaus widmet. Ferner bleibt zu erwähnen *Die Gegenwart*; sie bringt weniger akademische Abhandlungen als vielmehr kürzere Artikel über das verschiedenste Aktuelle. Neben dem Leitartikel erscheint regelmäßig ein «Zeitregister» und ein «Literarischer Ratgeber». Die Hefte kommen, wie «*Die Neue Rundschau*», in Frankfurt am Main heraus.

Und nun zu dem Inhalt.

Das Gespräch um *Kafka* ist noch immer nicht zur Ruhe gekommen. *Max Brod* zeigt in zwei parallelen Aufsätzen («*Merkur*» 64, «*Neue Rundschau*» 1953, II) die biographischen Hintergründe des Romanes «Das Schloß» auf. Danach hat die unglückliche Liebe Kafkas zu der tschechischen Journalistin Milena Jesenska maßgebend eingewirkt auf den Roman. Allmählich rundet sich das Bild vom Leben des Dichters; neben den Tagebüchern sind ja auch unlängst die Briefe an Milena in der neuen Kafka-Ausgabe des Fischer-Verlages erschienen.

Daß Kafka im Helden des Romanes, K., wesentlich sich selber gezeichnet hat, kann niemand bezweifeln. K. ist ein Ausgeschlossener. Von weither kommt er im tiefsten Winter in jenes dumpf-bäurische Dorf, über welchem, dem Leib und dem Geiste unerreichlich, das Schloß liegt. Ansiedeln möchte er sich im Dorfe, ein Eingeborener wie alle andern möchte er sein. Und das Schloß, einzig das Schloß könnte ihn legitimieren in dieser Bemühung. Die Ansiedelung mißlingt; K. bleibt, trotz des unendlichsten Harrens, Bangens und Tiftelns, ein Ausgeschlossener und lebt, immer enger umzirkelt in seiner Unmöglichkeit im Dorfe, dem Tode zu.

Zur Ansiedelung im Dorfe, das heißt doch wohl im menschlichen Dasein überhaupt, würde nun auch die Liebe gehören. Man erinnert sich an die verzehrenden und quälenden Liebesepisoden zwischen K. und dem Dorfmädchen Frieda. Darin haben wir also ein pejorativ gesteigertes Bild der Beziehung zu Milena zu sehen. Dazu stimmen weitere biographische Tatsachen: Milena, die Kafka liebt, scheint sich doch von ihrem Gatten nicht lösen zu können. Das gesteht sie selber in ihren nun erstmals publizierten Briefen an Brod. Dazu stimmt wieder im Roman die Verkettung Friedas an den unsichtbar-allgegenwärtigen, schleimigen Schloßbeamten Klamm. Es scheint, daß von dem Grundgefühle der Beklemmung in Kafkas Leben etwas im Namen des Beamten steckengeblieben ist.

Aber warum schlug die Liebe zu Milena so ganz zum Unglück aus? Verschiedene Berichte, von Willy Haas oder von Margarete Buber-Neumann, schildern sie als einen bezaubernden Menschen: erhaft, mütterlich-strahlend und intellektuell zugleich. Die Briefe an Brod bestätigen dies Bild. Selten sind wohl so unmittelbare Einsichten in Kafka so schlicht geäußert worden. Hätte Milena diesem unheimlichen und doch auch wieder liebenswerten Menschen helfen können? Vielleicht. Sie selber jedenfalls bekannte sich zu der Schuld, nicht gleich am Anfang ganz bei dem Freunde geblieben zu sein und das Leben mit ihm geteilt zu haben. Nachher verwickelte und verwirrte sich die Beziehung derart, daß Trennung die

einige reine Lösung ward. War Kafka zu helfen? Brod scheint es zu glauben, indem er überall die menschlich positiven Züge seines Freundes hervorhebt: den Zug zur Familie und Ehe, zur patriarchalischen Ordnung, zur Verwurzelung im Judentum. Aber im ganzen bleibt er eben doch der Dichter der Gottferne und der unerreichlichen Gnade, die ihm so unerreichlich wie das Schloß über dem Dorfe ist. Und so, nach der großen Bezauberung des Anfangs, flieht Kafka vor Milena, flieht aus Selbstquälerei, Verzweiflung, Geschlechtsangst.

*Dora Dymant* hat das letzte Jahr seines Lebens mit dem lungenkranken Dichter verbracht. Während Milena 1944 im Konzentrationslager Ravensbrück elendiglich sterben mußte, war es *Dora Dymant*, trotz ihrer stärkern Beziehung zum Judentum, vergönnt, den zweiten Weltkrieg zu überleben. Sie ist vorletztes Jahr in London gestorben. Ihre Erscheinung bedeutet am Ende von Kafkas qualvollem Dasein gewiß einen Gnadenschimmer. *Marthe Robert* bereitet die Aufzeichnungen Doras zur Veröffentlichung vor. In einem ankündigenden Aufsatz («Merkur» 67) erzählt sie zwei authentische Kafka-Episoden. Die eine ist so liebenswürdig, daß ich sie hier noch erzählen möchte.

Im Steglitzer Park in Berlin stoßen Kafka und *Dora Dymant* auf ein weinendes Mädchen, das seine Puppe verloren hat. Im Dichter springt sogleich ein Funke: «Deine Puppe macht nur gerade eine Reise, ich weiß es, sie hat mir einen Brief geschickt!» Das Mädchen fragt mißtrauisch: «Hast du ihn bei dir?» Nein, aber morgen wolle er ihn dem Mädchen hieher bringen. Und wirklich, jeden Tag trägt nun Kafka einen Brief hin, worin die Puppe in der Ich-Form ihre Abenteuer erzählt. Zwar versichert sie das Mädchen immer wieder ihrer Liebe, aber sie hat den Wunsch nach Luftveränderung, Reisen und so fort. Sie bricht aus den kleinen Puppenverhältnisse aus, wächst, geht schon zur Schule, gerät in ein immer reicheres Eigenleben hinein. Schließlich krönt eine Heirat ihr Dasein; so viele Pflichten erwarten sie, daß sie dem Mädchen nicht länger schreiben kann, und so winkt sie ihm einen freundlichen Abschied zu. — Und so ist die Not des Mädchens, das seine Puppe verloren hat, aufs anmutigste aufgelöst in die Kunst. Man erkennt hier noch einmal den ganzen Kafka: das Aufkeimen des Mythos aus einer geringfügigen Begebenheit, die feinsten psychologischen Verwicklungen, die Verrückung des Wirklichen ins Unwirkliche. Die Puppe entschwindet langsam in ihre a priori gegebene Unerreichlichkeit, es löst sich das Du vom Du; und auch der hintergründige Humor ist hier wie andernorts Kennzeichen Kafkas.

Solche Fragen, Fragen der künstlerischen Phantasie und der Einbildungskraft, scheinen mir wesentlicher als die ewigen Fragen nach der Religiosität des Dichters, ob er «geglaubt habe oder nicht». Es gibt nun wohl schon viel Literatur über Kafka, und zu dem Guten gehört auch der Aufsatz von *Wilhelm Grenzmann* in der «Universitas» vom August 1953. Und doch gäben wir gern ein paar Dutzend Essays, Abhandlungen, Marginalien, an denen unsere Zeit so fruchtbar ist, wenn wir den verlorenen Puppenroman dagegen eintauschen dürften.

\* \* \*

Aber das «Denken» über die Dichtung wird heute ernster genommen als die Dichtung selbst. Auch bedeutende und tiefe Geister wie *Martin Heidegger* wollen nicht mehr nach alter Vätersitte ihre philosophische Bienenwabe bauen, sondern sie gefallen sich in der «Auslegung des Ungesagten» in einem Denker- oder Dichterwort. Nachdem schon *Plato*, *Hölderlin*, *Nietzsche* von Heidegger vergewaltigt worden sind, ist nun die Reihe an *Georg Trakl*. In einer großen Abhandlung («Merkur» 61) wagt Heidegger eine «Erörterung seines Gedichtes». Die Grundgedanken der Abhandlung haben etwas Großartiges; aber sie sind Heidegger, nicht Trakl. Trakl ist nun auch einer von den paar Haudegen, die Heidegger in die Miete nimmt, um mit ihnen anzurennen gegen die Festung des christlichen Abend-

landes, dessen dualistisches Denken ihm so sehr verhaßt ist. Aber gerade Trakl hätte er hier nicht einspannen dürfen.

Wohl lesen wir feinsinnige Abschnitte über die Sprache des Dichters, über den Raum der «Abgeschiedenheit», in welchem er lebt, über einzelne bezeichnende Wendungen wie die «geistliche Dämmerung» und so weiter. Auch gesteht man gerne, daß die Stellen des Werkes, die Heidegger bespricht, mit feinem Instinkte gewählt und entscheidende Stellen sind. Aber im ganzen wird man dieser Erörterung gar nicht froh, man kann sie nur mit schwersten Zweifeln, teilweise mit Zorn entgegennehmen. Da ist einmal die geradezu hektische Sucht des Etymologisierens, das Ausgraben uralter Wurzeln aus dem Althochdeutschen und Indo-germanischen. Wahrscheinlich soll der Dichter (als Hüter des Ursprünglichen) dergleichen am laufenden Band erneuern. Übrigens wird vermutlich gerade der Linguist die schwersten Bedenken gegen diese Etymologien haben. «Leise» zum Beispiel soll so viel wie «Langsam» heißen auf Grund eines althochdeutschen Zeitworts *gelisian* = gleiten! «Das Leise ist das Entgleitende». «Sanft» soll heißen «friedlich sammelnd». Das fehlte noch, solch ein philosophisches Wörterbuch zu einem Dichtertexte! Oder auf Grund des Verses

Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden

wird das Folgende erörtert:

«Doch was heißt ‚fremd‘? Man versteht unter dem Fremdartigen gewöhnlich das Nichtvertraute, was nicht anspricht, solches, das eher lastet und beunruhigt. Allein ‚fremd‘, althochdeutsch ‚fram‘, bedeutet eigentlich: anderswohin vorwärts, unterwegs nach . . ., dem Voraufbehaltenen entgegen. Das Fremde wandert voraus. Doch irrt es nicht, bar jeder Bestimmung, ratlos umher. Das Fremde geht suchend auf den Ort zu, wo es als ein Wanderndes bleiben kann. ‚Fremdes‘ folgt schon, ihm selber kaum enthüllt, dem Ruf auf den Weg in sein Eigenes.»

Mit diesen Voraussetzungen kommt Heidegger dann zu folgendem Ergebnis: «Der Dichter nennt die Seele ‚ein Fremdes auf Erden‘. Wohin ihr Wandern bisher noch nicht gelangen konnte, ist gerade die Erde. Die Seele sucht die Erde erst, flieht sie nicht.»

Das mag nun richtig sein im Sinne der Existenzphilosophie oder, wie es sich nennt, des «wesentlichen Denkens»; aber mit Trakl hat das nichts zu tun. Denn dieser schwermütige, visionär erschütterte, von christlicher Gewissensangst gepeinigte Dichter wollte gewiß mit dem schönen Verse nur sagen, daß die Seele ein Jenseitiges, zur Erde Unzugehöriges sei. Aber gerade das paßt Heidegger nicht.

Wenn der Denker, um nicht ins Leere hinaus zu denken, um sozusagen im Gespräch zu bleiben, sein Denken gern an einem Dichten entwickelt; wenn er dabei die biographisch-historische Deutungsweise als des wahren Denkens unwürdig verwirft: dann sollte er wenigstens rein und redlich auf den Text bezogen bleiben. Trakl ist auf weite Strecken ein Dichter des dumpf-kreatürlichen Leidens und der irdischen Verdammnis. Dann aber ist er ein Mythendichter, dessen Seelengestalten groß und bleich wie der Mond am Himmel wandeln. Folgende Verse (nicht einmal von seinen besten) mögen für viele stehen:

Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal heruntertreibt.  
In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.  
Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.  
Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.  
Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.  
.....

Am Schluß aber heißt es:

Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.  
(«Psalm».)

Dieser Schluß ist gewiß nicht «religiös» in dem Sinne, daß das Elend unserer Golgatha-Erde damit aufgehoben wäre; aber immerhin ist jenes Heidegger so tief Verhaftet angedeutet: ein Raum jenseits, Gottes Augen; ein Raum, welcher der Seele zugehört, die ein Fremdes auf Erden ist.

Niemand, der Trakl kennt, kann zweifeln, was er unter «Wild» oder was er unter «Verwesen» versteht. Genau das, was das Wort sagt.

Ein Wild verblutet sanft am Rain  
Und Raben plätschern in blutigen Gossen . . .

Nach Heidegger aber ist Trakls «blaues Wild» sage und schreibe «das animal rationale, der Mensch», und «Verwesen» soll heißen: «sein Wesen verlieren»! So geht das einzelne Wort und so geht die Individualität der gedeuteten Gedichte unter. Ein Beispiel: Die letzte Strophe des Gedichtes «Heiterer Frühling» heißt:

So schmerzlich gut und wahrhaft ist, was lebt;  
Und leise röhrt dich an ein alter Stein:  
Wahrlich! Ich werde immer bei euch sein.  
O Mund! der durch die Silberweide hebt.

Was ist hier der «alte Stein»? Heidegger sagt: «Im Stein verbirgt sich der Schmerz, der, versteinernd, sich in das Verschlossene des Gesteins verwahrt . . . Das alte Gestein ist der Schmerz selbst, insofern er erhaft die Sterblichen anblickt. Der Doppelpunkt nach dem Wort ‚Stein‘ am Ende des Verses zeigt an, daß hier *der Stein* spricht. Der Schmerz selbst hat das Wort. Langher schweigend sagt er den Wanderern . . . nichts Geringeres als sein eigenes Walten und Wählen.»

Dabei ist der «alte Stein» in der dörflich-abgeschiedenen Landschaft des Gedichtes wohl einfach ein Grabstein, und das, was er spricht, seine Inschrift. Nicht der in den Stein geborgene Schmerz spricht in dem Verse:

Wahrlich! Ich werde immer bei euch sein.

sondern Christus selber, der sich des Elends der Irdischen erbarmt. Aber Heidegger hat Grund, das mißzuverstehen; er ist kein Christ.

Wie kommt es aber, daß ein Geist vom Range Heideggers so starr an der Wirklichkeit eines Dichters vorbeispricht? Karl Löwith geht in einer ausgezeichneten Abhandlung («Die Neue Rundschau» 1953, I) auf diese Frage ein, mit dem vollkommenen Rüstzeug dessen, der ganz durch die Welt dieses Denkens hindurchgegangen ist. Das Fiasko scheint weniger in einzelnen Mißgriffen begründet als vielmehr im Ganzen von Heideggers Philosophie. Einerseits bezeichnet sie eine durchgängige Intransigenz, mit der sich ihr Denken als «das wesentliche Denken» begreift. Anderseits ist Dasein des Menschen für den Philosophen nur ein «je eigenes Sein-können, dem es im Entwerfen und Verstehen zirkelhaft um es selbst geht» (Löwith, S. 114). Dasein ist «unbezüglich» und «unüberholbar», also durchwegs ein Einsamsein; die Gemeinschaft aber entgleitet zu leicht in jene dumpfe Verfallenheit des «Man»: wie soll da noch ein offenes Erhorchen auch nur des geschriebenen Wortes zustandekommen?

Auf der andern Seite winkt heute die entgegengesetzte Gefahr. Der Vereinzeling überdrüssig und jenes Grundgefühles der Angst, die sie mit sich bringt, strebt man allzu geflissentlich neue Bindungen an. Wenn ich das existentialistische Dogma gegen ein entgegengesetztes tausche, so ist mir nicht geholfen; wenn ich nach all der Unbezogenheit wieder den «liebenden Bezug» aufsuche, so darf dies wohl nicht etwa so geschehen, daß ich mich der Kirche unterwerfe. Das wäre zu bedenken, wenn O. F. Bollnow in der «Universitas» vom Mai des letzten Jahres Dichter wie Werner Bergengruen als Zeugen für eine neue ersehnte Ära des Glau-

bens und Vertrauens aufruft. Im ganzen aber stellt dieser Aufsatz «das Problem einer Überwindung des Existenzialismus» recht übersichtlich dar.

\* \* \*

«Unser vorletztes Wort mag ein Wort des Elends sein, aber . . . das allerletzte sei schön», zitiert Bollnow ein aus dem Französischen übersetztes Rilke-Wort. Implizite enthält der Aufsatz die Frage nach einer neuen, aufbauenden und verbindenden Kunst. Gibt es sie heute, oder gibt es sie nicht? Oder es gäbe sie wohl, aber sie kann sich noch gar nicht zeigen? Ich habe in den vorliegenden Zeitschriften Gedichte von Josef Weinheber, Ivan Goll und Karl Krolow gelesen. Doch diese Leistungen, stilistisch schätzenswert, sind vielleicht für die heutige Lage schon nicht mehr typisch? Und was geht denn außerhalb Deutschlands vor?

Hier springen die *Perspektiven* in die Lücke. Diese Vierteljahrsschrift, die im zweiten Jahrgang steht, will ein «repräsentatives Bild der amerikanischen Kultur» vermitteln. Sie wird durch eine massive finanzielle Unterstützung der Ford Foundation ermöglicht. Die Auslieferung in Westdeutschland besorgt der S. Fischer-Verlag. Die Hefte der «Perspektiven», schon eher Bücher zu nennen, sind vorzüglich ausgestattet: schön gedruckt, mit Kunstbeilagen und Autorenfotos versehen.

Dank ihres Gehalts und wohl auch dank des alle Konkurrenz weit unterbietenden Preises finden die Hefte eine weite Verbreitung. Auch scheint bei den jungen Deutschen, die nach den vergangenen Katastrophen aus allen Traditionen hinausgeworfen sind, eine große Sehnsucht vorhanden, wieder irgendwo anzuknüpfen. Aber hat denn Amerika selber schon eine Tradition? Nehmen wir zum Beispiel die Gedichte, welche die «Perspektiven» amerikanisch und deutsch darbieten. Da ist doch vieles noch rein experimentell und weit jenseits von jener innigen Reinheit, die das wahre Kunstwerk auszeichnet. Und die Übersetzungen über-amerikanisieren noch das Amerikanische, so gierig klammern sie sich an jedes Wort. Ein Beispiel von E. E. Cummings (Persp. II, 52/53):

wherelings whenlings  
(daughters of ifbut offspring of hopefear  
sons of unless and children of almost)  
never shall guess the dimension of

him whose  
each  
foot likes the  
here of this earth

whose both  
eyes  
love  
this now of the sky

In der Übersetzung von Alexander Koval lautet dieser Gedichtanfang:

Wolinge Wannlinge  
(Töchter des Wennaber Sprößlinge der Hoffensfurcht  
Söhne des Weniger und Kinder des Allzumeist)  
werden niemals die Dimension dessen erraten von

dem  
jeder  
Fuß das Hier  
dieser Erde mag

dessen beide  
Augen  
das Jetzt  
des Himmels lieben

Ist dies ein neuer, gültiger Ausdruck der Lebensbejahung? Oder hat man das nicht ganz ernst zu nehmen? Die vorgelegten Beispiele sind ungleich, und um sie gerecht zu würdigen, brauchte man ein historisches Verständnis. Und um dieses zu gewinnen, müßte man wohl vorne anfangen bei dem breitschultrigen Stammvater der amerikanischen Gedichte, bei *Walt Whitman*, der kühn von sich sagen darf:

Gewiß wie die sicherste Gewißheit, lotrecht im Gerüst, wohlverklammert,  
fest in den Balken,  
Stämmig wie ein Roß, zärtlich, stolz, elektrisch,  
Ich und dies Geheimnis, hier stehen wir (II, 85).

*Randall Jarrell* widmet diesem Dichter einen enthusiastisch beschwingten Aufsatz, in dem er seine epische Fülle, seine überströmende Kraft, aber auch das Wahllose zeigt, das Geniales und Platten bunt vermengt. Aber die «Perspektiven» sind weit davon entfernt, nur Literarisches zu bringen. Sie reichen von der «Sünde wider Shakespeare» bis zum Kinsey-Report. Auch stehen da vorzügliche Buchkritiken, im dritten Hefte etwa über Hemingway oder über die Romane der Colette. Auch dem Politischen wird ein breiter Raum gespart. Denn auch hier soll wohl das Amerikanische sachlich dargestellt werden. Und was die Kunst betrifft: Ist dies, was die «Perspektiven» bringen, die eigentlich moderne Kunst? Aber es geht wohl schon gar nicht mehr darum, modern zu sein; sondern das Gute und Wahre ist jederzeit das Moderne und altert nicht. So meint auch *H. M. Wingler* in der «Gegenwart» vom 12. September, daß heute nur noch die künstlerische Qualität und keineswegs irgendein -Ismus entscheide. Auch die Kritiker von heute, meint er, richteten sich nach diesem Gesichtspunkt. Möchte es so sein! Dann hätten wir bald die Wünschelrute in Händen, die uns an den richtigen Stellen das Gold verriete.

Arthur Häny