Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 39 (1959-1960)
Heft: 7

Buchbesprechung: Bücher
Autor: [s.n.]

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: 21.01.2026

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

Tomasi di Lampedusa und der Drang zur Sprache

Ainsi à Mort vivant tu te meurs à la Vie,
Laquelle te fuyant à l'autre te convie.
Maurice Scève

Es lag in der Absicht von Giuseppe Tomasi di Lampedusa, so versichert uns seine Witwe, einen historischen Roman zu schreiben. Wir haben keinen Anlaß, dieses Vorhaben gering zu schätzen, obgleich das Buch, das wir lesen, seine Strahlkraft anderem verdankt. Vielmehr soll uns die Art des geschichtlichen Bezuges Aufschluß über den Schriftsteller geben, muß ihn uns geben, denn die Wahl des Gegenstandes ist ein Akt der Freiheit nur insofern, als sie vom dichterischen Bewußtsein getroffen wird. *Il Gattopardo* ist ein Roman, der in Italien gewaltiges Aufsehen erregt hat, und der diesen Erfolg zunächst seiner revolutionären, weil von allem patriotischen Pathos und Gerede freien Deutung einer Zeit zu danken scheint, aus der sich das moderne Italien herleitet. Die Landung Garibaldis in Sizilien, welche das Ende der Bourbonenmonarchie bedeutete und die Einigung Italiens mit vorbereitete, ist der Hintergrund für die Geschichte einer adligen Familie, die eine Gesellschaftsschicht vertritt, deren herrschende Sonderstellung sich ihrem Ende verfallen sieht, und die sich dem zersetzenden Einfluß fremder Elemente öffnen muß, um ihren materiellen Fortbestand sicherzustellen. Die einzelnen Romangestalten begegnen den an sie herantretenden Forderungen auf verschiedene Art, und sie scheinen in ihrer Beziehung zur äußeren Welt vorerst die Funktion auszuüben, mögliche Verhaltensformen einer gegebenen Situation gegenüber zu verkörpern. Sie wären demnach Beispiele dafür, wie die aristokratische Idee von einer neuen Weltschau überschwemmt wird. Das aber könnte nur das Ende der Dichtung bedeuten, denn die Literatur ist nur sich selbst, und dort, wo sie «etwas ausdrückt», hört sie auf, sich selbst zu sein. Deshalb können auch im historischen Roman die Gestalten nie «Träger einer Idee» sein, sondern müssen in und aus sich selbst leben. Tomasis Menschen sind als ganze und ausgeformte Menschen vor uns gestellt, die nicht Mittel der Geschichtsdeutung sind, die nun aber doch in eine bestimmte historische Welt des Umbruchs geworfen und auf ihre Reaktion geprüft werden. Der Umbruch ist ein äußerer, geschichtlicher; die Reaktion ist eine innere. Aus dem Widerspruch, den die Ereignisse in das Verhältnis von äußerer und innerer Welt bringen, entsteht eine Spannung, ein Bedürfnis, beides wieder zur Deckung zu bringen. Tancredi, der Neffe des Fürsten Salina, löst die Spannung, indem er sich dem Neuen anschließt, weil er weiß, daß die Wirklichkeit dessen, was vorgeht, stärker ist als die Ewigkeitsfiktion eines Ordnungsprinzips, dem er wohl sein Herkommen und seine Stellung verdankt, das aber dennoch nicht besser als irgendein anderes ist. Concetta, die Tochter des Principe, versucht die Spannung zu beseitigen, indem sie sie verneint. Sie wendet sich vom Neuen ab und verharrt entschlossen in der Strenge der Tradition. Don Fabrizio selbst, die Hauptgestalt des Buches, steht irgendwo zwischen den beiden, nirgends einzuordnen mit seinem schillernden Reichtum an Bezügen, in keinem Augenblick zurückzuführen auf die starre Dürre der Idee.

Die geschichtliche Situation zeigt sich hier bereits als überwunden. Es wird deutlich, warum Tomasi die Zeit um 1860 zum Gegenstand seines Romans gemacht hat. Es

lag ihm nicht daran, den Sturz einer festen Ordnung zugunsten einer anderen festen Ordnung darzustellen, sondern er empfand den Umbruch selbst als die Grundsituation des Menschen, vor allem des schreibenden Menschen, dem die Zerrüttung Anlaß ist, alles in Frage zu stellen. Demgegenüber bedeutet die Realität der Geschichte wenig. Das Risorgimento ist ein Augenblick des Wechsels unter tausend anderen, ja der Wechsel ist das einzige sich gleich Bleibende, ist jedenfalls eine höhere Wirklichkeit als das jeweils Zerstörte oder Erreichte. «Ich gehöre einer unglücklichen Generation an, die zwischen der alten und der neuen Zeit steht und sich in beiden unbehaglich fühlt[1]», sagt der Principe zum Abgesandten der piemontesischen Regierung, der ihm einen Sitz im neuen italienischen Senat anbietet. Was könnte einer zur Gesetzgebung beitragen, der ohne Illusionen und der Fähigkeit beraubt ist, sich selbst zu täuschen? Er ist ein Entwurzelter, ein Ent-täuschter, für den das Leben in die Schwebe gerät, weil er alles von zwei Seiten zu sehen gezwungen ist. Don Fabrizios Neffe Tancredi, der die unaufhörliche Bewegung des Wechsels zu seiner eigenen macht, wählt den einzigen Weg, der ein handelndes Aufgehen in der Existenz möglich macht. «Wenn wir wollen, daß alles bleibt, wie es ist, dann ist nötig, daß alles sich verändert[2].» Dieses Verhalten findet allerdings seine Rechtfertigung nur innerhalb der Bewegung; für einen Menschen mit festem Standpunkt kommt es einem Verrat gleich. Das versucht der Principe seiner Frau klar zu machen: «Und dann — ein Verräter ist er nicht; er geht mit der Zeit, das ist alles, in der Politik wie im persönlichen Leben[3].» Wie ist aber ein fester Standpunkt überhaupt möglich, wenn alles Feste nur scheinbar fest, in Wirklichkeit aber im Flusse ist? Die Bewegung erstarrt in dem, was gewesen ist. Die Vergangenheit ist das Sichere, aber ein Sicheres, das nicht ist, das in dem Augenblick erst das Sichere wurde, als es aufhörte zu sein. Es verfestigt sich im Leoparden, dem Wappentier, das die fürstliche Tradition vertritt: «er, der Leopard, der Jahre hindurch die Schwierigkeiten mit einem Tatzenhieb weggefegt hatte[4].» Aber eine Belebung der Vergangenheit, ein Untertauchen in ihr gibt es für den Principe nicht; die Erinnerung an die sichere Eindeutigkeit von einst kommt über ein gewisses Bedauern nicht hinaus: «Diese Behutsamkeit in der Wortwahl... war übrigens nur ein Beispiel der hundert Listen in Sprache und Haltung, die zu erfinden er seit einiger Zeit gezwungen war: er dachte mit Neid an die Situation vor einem Jahr, da er alles sagte, was ihm durch den Kopf fuhr, sicher, daß jede Torheit aufgenommen würde als Wort des Evangeliums und irgendein Ungestüm als fürstliche Unbekümmertheit[5].» Das Wort, das er früher achtlos handhabte als etwas Unzweifelhaftes, wird ihm nun zum gefährlichen Wagnis, stets bedroht durch Zweideutigkeit und Mißverständnis. Was bedeutungslos ist, erhält plötzlich eine Bedeutung: der dem Bad entsteigende Principe scheint mit seinem erhobenen Arm zu drohen, während er sich nur die Achsel trocknet. Was eine ganz bestimmte Bedeutung hat, erhält eine andere, zum Beispiel dort, wo Tancredis Braut, das schöne und reiche Dorfmädchen Angelica, in Abwesenheit des Verlobten sich ein sehr genau gemeintes Zusammensein mit ihm ausmalt und dieser Sehnsucht mit dem Ausruf «Himmel, wie gern hätte ich ihn jetzt hier, unter uns!» Ausdruck gibt, worauf es dann heißt: «Ein Ausruf, der alle rührte, einmal wegen seiner offenkundigen Aufrichtigkeit, und dann, weil niemand wußte, worin er eigentlich begründet war[6].»

Diese Zweideutigkeit enthebt den Principe der Möglichkeit des festen Standpunktes. Eine Flucht in die Vergangenheit kann für den nicht in Frage kommen, der sich selber in der Bewegung als dem einzig Wirklichen weiß. Anders Concetta. Angelicas Ausruf findet bei ihr eine Entsprechung ganz anderer Natur. Sie, die ursprünglich Tancredi zugedacht war und ihn dann an Angelica verlor, kann im Augenblick, da ein Diener die unvermutete Rückkehr des lange Abwesenden

meldet, ein «Caro!» nicht unterdrücken. Aber in diesem Ausruf dringt das Zurückgedämmte nicht wie bei Angelica verschleiert, sondern vielmehr auf eine ganz und gar unmißverständliche Weise nach außen. Concetta macht den Schritt der anderen von der Eindeutigkeit zur Mehrdeutigkeit nicht mit. Das ist vielleicht ihr Fehler. Weil sie an die Wahrheit des Wortes glaubt, wird ihr ganzes Leben zu einer Lüge, und sie erfährt es am Ende im Gespräch mit einem Jugendfreund Tancredis, der ihr erzählt, daß das, was sie zum Wendepunkt ihres Lebens gemacht hat, eine *frottola* war. Sie glaubte in allem Unglück das eine Sichere, die eine Wahrheit zu besitzen, das Opfer der anderen zu sein. Aber die Wahrheit ist gerade nicht das Sichere, sondern das stete Irrlicht der Veränderung, welcher sie sich nicht gewachsen zeigte. «Die Wahrheit gab es nicht mehr. An die Stelle ihrer Widerruflichkeit war die Unabweisbarkeit der Qual getreten[7].»

Wenn Concetta scheitert, so ist doch der Grund ihres Strebens etwas, das sie uns verbindet, denn was sie sucht, ist ein Ruhepunkt in der Veränderung, eine Möglichkeit, im Strom der Zeit eine Insel zu errichten, um nicht mitgerissen zu werden. Diesen Wunsch kennt auch der Principe. Aber er weiß, daß er nicht in der einfachen Verneinung der Gegenwart in Erfüllung gehen kann. Sein Ausgangspunkt ist gerade die Unsicherheit der Verständigung, von der schon die Rede war, die Zweiseitigkeit alles Erscheinenden, die zu einer Umschichtung der Wirklichkeit führt, in der alles in die Schwebe gerät, in der nun plötzlich das eine das andere, das Kleinste das Größte, das Knüpfen der Krawatte die hohe Politik aufwiegt. Dadurch wächst der Abstand zur Welt, und es entsteht eine wesentlich ironische Haltung, ein Rückzug auf innerliche Positionen, ein Zug zur geistigen Beherrschung einer Welt, die sich auf der Ebene des Lebens dem fürstlichen Einfluß entzieht: «...eine bestimmte, zum rein Geistigen hinstrebende Tatkraft, eine Neigung, die Lebensform in dem zu suchen, was von ihm selbst ausging, und nicht in dem, was er den anderen entreißen konnte[8].» Von hier aus erleuchtet sich der Hang des Principe zur Astronomie. Die Welt der Gestirne ist unwandelbar und der sicheren Berechnung offen und zugänglich: «Treu, wie vereinbart, pflegten sich die Kometen dem, der sie beobachtete, pünktlich auf die Sekunde zu zeigen...; ihre vorgewußte Erscheinung war ...der Triumph der menschlichen Vernunft, die sich bis in die erhabene Gesetzmäßigkeit der Himmel hinaufprojizierte und an ihr teil hatte[9].» Im Gegensatz dazu entbehrt die irdische Welt der Genauigkeit der Abläufe. Über den Verwaltungsräumen der Villa, wo in der Buchhaltung das langsame und unkontrollierbare Zerrinnen des Vermögens aufgezeichnet wird, befindet sich das Observatorium, wo das Fernrohr den Principe in das exakte Reich des Himmels führt, ihm die Flucht in die Sterne ermöglicht: «Des Fürsten Seele schwang sich zu ihnen hin, zu den Unberührbaren, den Unerreichbaren, die Freude schenkten, ohne eine Gegengabe zu fordern; wie schon so oft phantasierte er, er könne sich rasch in jenen eisigen Räumen einfinden, reiner Intellekt, bewaffnet mit einem Taschenbuch für Berechnungen: für äußerst schwierige Berechnungen, die jedoch immer aufgehen würden[10].» Es scheint hier ein Zustand völliger Negativität erreicht zu sein, denn was vor sich geht, ist eine Abkehr vom realen Leben und eine Flucht in eine zwar voll berechenbare, aber existentiell nicht erlebbare Welt. Das erkennt der Principe in der Sterbestunde, als er zögert, die im Observatorium verbrachte Zeit den Aktiven des Lebens einzugliedern: «Aber konnte man diese Stunden wirklich unter die Aktivposten des Lebens einsetzen? Waren sie nicht vielleicht eine vorausgenommene Schenkung der Glückseligkeit, die erst der Tod gibt[11]?» Die Flucht wird also gesehen als eine Todesahnung, denn der Tod ist die Einfügung in die Ordnung des Alls, dessen Erkenntnis der Principe durch die Leidenschaft der Mathematik zugeführt wird. Dadurch erhalten aber jene Momente des geistigen Höhenfluges eine neue Bedeutung, sie werden, gerade

weil sie dem Tod nahestehen, zu den höchsten Augenblicken des Lebens: «Das wahre Problem besteht hierin: dieses Leben des Geistes weiterleben zu können in seinen sublimiertesten, dem Tode ähnlichsten Momenten[12].» Auf diese Weise tritt der Tod ins Leben als sein Teil und Ziel; das Sterben ist die große Möglichkeit des Lebens: «Finchè c'è morte, c'è speranza[13].»

So schlägt auf der Höhe der Erkenntnis die Negativität in ihr Gegenteil um. Denn nun ist ein Ende der Bewegung abzusehen: sie ist nicht mehr nur Bewegung, sondern Bewegung auf den Tod als ihr Ziel hin. Die Hoffnung auf dieses Ende gibt dem Leben seinen Sinn. Die Bewegung ist jetzt nur noch durch den Wunsch ihres eigenen Endes bewegt, sie erhält sich durch die Möglichkeit, nicht zu sein. Für Tomasi di Lampedusa scheint das Todeserlebnis in einem engen Bezug zu Sizilien gestanden zu haben, weil dort alles bis zum Äußersten hinausgetrieben und so dem Abgrund ausgesetzt ist, der sich hinter allen letzten Grenzen auftut. Die Sonne, das lebenspendende unter den Gestirnen, steht über allem als *l'autentico sovrano della Sicilia*, aber gerade die maßlose Kraft ihrer Strahlung läßt sie auch zum Bild jenes Lebens werden, das ein Sterben ist: «die gewalttätige, unmenschliche Sonne, die narkotisch betäubende Sonne, die den Einzelnen vernichtete und alles in einer knechtischen Unbeweglichkeit hielt, alles hin und her gerissen in gewalttätigen Träumen, in Gewalttaten, die in ihrer Willkür ebenso heftig waren wie die der Träume[14].» Die Landschaft wird erlebt als *l'immemoriale silenzio della Sicilia*, das Raum und Zeit unwirklich erscheinen läßt. Und die Unwandelbarkeit dieser *contrada fuor di mano* nähert sie dem Sternenhimmel und damit dem Tod. Die Menschen, die hier leben, suchen in der Bewegung die Ruhe, in den heftigsten Lebensäußerungen den Tod: «Alle Offenbarungen des sizilianischen Wesens kommen aus krankhafter Träumerei, auch die heftigsten: unsere Sinnlichkeit ist Sehnsucht nach Vergessen; daß wir Flintenschüsse und Messerstiche lieben, Sehnsucht nach Tod; eine Sehnsucht nach wollüstiger Unbeweglichkeit — das heißt: wieder nach Tod — sind unsere Trägheit, unsere Eisgetränke mit *scorsonera* oder Zimt; unsere Grübelei richtet sich auf das Nichts, sie will die Rätsel des Nirwana lösen[15].»

Alles Leben drängt so zum Tod, deshalb wird das Leben als ein ständiger Abfluß von Leben empfunden. «Es war Jahrzehnte her, daß er gespürt hatte, wie das Lebensfluidum, die Fähigkeit zu existieren, kurz: das Leben, und wohl auch der Wille, weiterzuleben, ihn allmählich verließen, langsam aber beständig, so wie die Körnchen in der engen Sanduhr weniger werden und ganz nach und nach herunterrieseln, ohne sich zu eilen, ohne zu zögern[16].» Was dem Ich entströmt, ist das Leben, das gewesen ist, also nicht mehr ist: das Vergangene. Der Gedanke an das schon gelebte — oder gestorbene — Leben führt zu einem Bild, welches das der Sanduhr wiederholt, aber diesmal nicht vom Leben, sondern vom Tod aus gesehen. Don Fabrizio weiß, was er von seinen Gedanken über das vergangene Leben zu halten hat, er weiß, «daß diese Phantasien auf dem Grunde der Seele eine Ablagerung von Trauer zurückließen, die sich Tag um Tag aufhäufen würde: und die wäre dann am Ende die wahre Ursache des Sterbens[17]». Beide Male ist die Erfahrung dieselbe; aber einmal wird sie von der oberen Hälfte der Sanduhr aus gemacht *(il serbatoio vitale)*, aus welcher der Sand entweicht, das andere Mal von unten her, von dem Gefäß, das den Sand aufnimmt.

Die Vergangenheit erscheint im *Gattopardo* als etwas durchaus Klares, Eindeutiges und Überblickbares, das der Beherrschung durch das Bewußtsein zugänglich ist. Aber diese Sicherheit ist, wie früher gesagt wurde, die Sicherheit dessen, was nicht mehr ist. Dadurch nähert sie sich in hohem Maße jener anderen Sicherheit, welche noch nicht ist, welche die Astronomie dem Principe vermittelt und welche den Tod als letztes Zukunftsziel in Aussicht stellt. Das Sichere ist so in Vergangenheit und Zukunft. Beide aber sind der Tod. Der Tod ist so das einzig

Sichere. Aber ist er das wirklich? Wenn er das ist, was gewesen ist, und das, was sein wird, kann er dann überhaupt das sein, was er ist, nämlich das Ende? «Jene Sandkörnchen gingen nicht verloren, sie entschwanden, aber sie häuften sich, wer weiß wo, an, um sich zu einer dauerhafteren Masse zu härten[18].» Die gelebte Zeit, welche gestorben ist, tritt mit als Zukunft wieder vors Auge. Was kann das anderes bedeuten, als daß die Sanduhr im Augenblick, da sie abgelaufen ist, umgedreht wird? Tomasi hat dafür ein anderes Bild: bei der abrieselnden Lebenssubstanz handelt es sich eigentlich nicht um Sandkörner: «Es war eher so etwas wie Partikelchen von Wasserdampf, die sich aus einem engen Weiher erheben, um in den Himmel hinaufzusteigen, wo sie die großen, leichten, freien Wolken bilden[19].» Aber das Wasser, das aufsteigt, muß als Regen wieder zurückfallen. Es entsteht ein Kreis ohne Anfang und Ende, alles ist darin Sterben, aber der Tod ist nicht. Und doch ist er es, der die Hoffnung des Menschen ausmacht, der ihm als Möglichkeit gegeben ist, solange er lebt, das heißt Mensch ist. Deshalb ist es der Tod, der das Leben bestimmt: «Vielmehr war dieser unwahrnehmbare Verlust an Lebenskraft die Probe, sozusagen die Bedingung für das Lebensgefühl[20].» Der Principe fühlt das fliehende Leben zuerst als fein rinnenden Faden, dann als mächtigen Strom und schließlich als ein unaufhaltsames Meer. Aber im Augenblick, da er unmittelbar vor dem Tod steht, ist ihm nichts ferner als der Tod. Das Sterben ist ihm die Begegnung mit dem Leben in seiner blühendsten Form, als der jungen Dame im braunen Reisekostüm, die durch die trauernde Familie hindurch lächelnd ans Bett tritt, bereit, ihm zu gehören und schöner als er sie je in den Sternen aufzuspüren vermochte.

Der Principe stirbt, aber er stirbt in der Fiktion des Romans. Das Buch aber ist, ist gerade dadurch, daß es uns sagt: der Principe stirbt. Deshalb ist Don Fabrizio der ewig Sterbende und nie Gestorbene und Tomasis Buch das Buch, das sein eigenes Ende sucht, ohne es zu finden. Daher rührt der seltsame Eindruck, den wir beim Lesen empfangen: daß dieser Roman bei aller Vollendung sich nicht vollenden kann. Er ist in einem elementaren Sinn unfertig, hätte beliebig erweitert werden können, ohne daß sich an dieser seiner Unfertigkeit etwas geändert hätte. Er könnte nur zu einem Ende kommen, wenn er den Tod fände, das heißt nicht wäre. Er ist aber Sprache, und in der Sprache ist das Sterben des Todes enthoben.

*

Wir wissen bis heute nicht viel über Tomasi di Lampedusa. Er wurde 1896 geboren, war im ersten Weltkrieg Artillerieoffizier und floh zweimal aus der Gefangenschaft in Ungarn. Er reiste oft und lang und beherrschte fünf Sprachen. Er las viel und schrieb fast nichts. Versprochen sind uns vier Erzählungen und einige Aufsätze über Stendhal, Mérimée und Flaubert. Als Vorbilder für seinen Roman soll er die Pickwick Papers von Dickens und Tolstoi genannt haben. Den Plan seines Buches trug er während fünfundzwanzig Jahren mit sich herum und schrieb es nur kurz vor seinem Tod (1957) in einer knappen Zeit nieder. In seinem Wesen wird er als zurückhaltend, fast schüchtern geschildert; er sprach wenig, und um seine Lippen spielte ein bitterer Zug. Dazu kommt, was wir aus seinem Buch über ihn erfahren, und was mehr ist, als von außen je zu erwarten ist. Irgendwann muß Tomasi das Leben als in seinen Grundfesten erschüttert erlebt haben, es muß ihm die Möglichkeit aufgegangen sein, daß alles und sein Leben anders oder gar nicht sein könnte. Damals erschien ihm die Wirklichkeit als eine Utopie, «die... sich auch in ganz andere Formen hätte begeben oder geradezu gar nicht hätte sein können[21]». Aus diesem Erlebnis einer großen Leere ist seine dichterische Sprache geworden, das Bedürfnis, durch den Akt des Schreibens zu einer Fülle zu gelangen, die in der Sprache selbst ruht. Hier mag sich Tomasi die Frage gestellt haben, die seinen Don

Fabrizio im Sterben beschäftigt: ob diese Fülle denn wirklich die des Lebens sei? Ob die Stunden des Schreibens nicht vielmehr ein vorzeitiges Geschenk des Todes gewesen seien? Die Antwort ist die, welche die Kunst gerade noch möglich macht: «Non importava, c'erano state.»

So wird die fiktive Welt des Buches auf der Ebene des persönlichen Schicksals Wirklichkeit: was das Leben war, ist ausgelöscht, und was überlebt, ist das, was Anzeichen des Todes war. Und Tomasi di Lampedusa darf und muß in seinem Buche leben, solange sein Principe darin stirbt. Und dieses Sterben wird nie Tod werden, denn es ist Sprache, und die Sprache ist ohne Ende.

Hans-Jost Frey

---

[1] S. 213; S. 206. Die erste der beiden Seitenzahlen bezieht sich jeweilen auf die bei Feltrinelli in Mailand erschienene Originalausgabe des *Gattopardo*, die zweite auf die soeben von Piper in München unter dem Titel *Der Leopard* verlegte Übersetzung von Charlotte Birnbaum. Diese zweite Ausgabe zitiere ich nach einem unkorrigierten, für den endgültigen Umfang nicht maßgebenden Leseexemplar. Die Seitenzahlen des in den Handel gelangenden Buches können also unter Umständen gegenüber den hier belegten leichte Verschiebungen erleiden. Auf die Übersetzung näher einzugehen, ist mir aus Raumgründen nicht möglich. Nur soviel sei gesagt, daß die Richtigstellungen, welche in einigen der späteren Anmerkungen erfolgen, nicht das Ergebnis einer kleinlichen Jagd nach Übersetzungsfehlern sind, sondern einzig der Sache dienen wollen, besonders dann, wenn das Versehen — wie es einige Male der Fall ist — Kernpunkte von Tomasi di Lampedusas Denken betrifft und sie entstellt. [2] S. 42; S. 33. [3] S. 123; S. 113. [4] S. 116; S. 106. [5] S. 117—118; S. 107. [6] S. 173; S. 163. [7] S. 321; S. 310. [8] S. 165; S. 155—156. Das *rein Geistige* übersetzt italienisches *astrazione*. [9] S. 56; S. 49. Wörter wie *projizieren* und *sublimieren* (siehe den zu Anmerkung 12 gehörenden Text) sind im Deutschen nur mit größter Vorsicht zu verwenden, weil sie zu psychologischen Fachausdrücken geworden sind. Es ist offensichtlich, daß Tomasi der Tiefenpsychologie nahesteht, aber die hier zu erörternden Stellen erlauben keine so enge Festlegung, wie die Übersetzerin sie vornimmt. *La ragione che si proietta nei cieli* ist *die Vernunft, die sich emporschwingt, emporwirft*, und *i momenti più sublimati* sind *die höchsten Momente*. [10] S. 104; S. 95. *Il calcolo che torna* ist nicht, wie die Übersetzerin meint, *die Berechnung, die wiederkehrt*, was überhaupt keinen Sinn ergibt, sondern *die Rechnung, die aufgeht*. Gerade das unterscheidet die Gestirnswelt von der Erdenwelt: daß in ihr die Rechnung aufgeht. [11] S. 295; S. 285. [12] S. 57; S. 49. (Siehe Anmerkung 9.) [13] S. 91; S. 82. So das Original. Der Wortlaut ist klar: *Solange es Tod gibt, gibt es Hoffnung*. Die Übersetzerin schreibt: *Es ist solange Hoffnung, als man nicht tot ist*, also das genaue Gegenteil des italienischen Textes. Der deutsche Satz ist von einer beruhigenden Banalität. Aber er ist, obwohl falsch gemeint, letztlich richtig: Hoffnung ist so lange, als die Möglichkeit des Todes gegeben ist, das heißt: solange man lebt, nicht tot ist. Daß die Platitüde hinterher zu neuem Sinn kommt, rechtfertigt die Übersetzung nicht. [14] S. 53; S. 45—46. [15] S. 210; S. 203. [16] S. 283; S. 272. [17] S. 75; S. 66. [18] S. 284; S. 273. [19] S. 284; S. 273. [20] S. 283—284; S. 273. Ich würde *prova* hier nicht als *Probe*, sondern als *Beweis* verstehen, oder wenn schon *Probe*, dann höchstens im mathematischen Sinn. [21] S. 115; S. 104. Für *non essere* gibt die Übersetzung *nicht erscheinen*, was nicht dasselbe ist.

Zum Schiller-Jahr

Was verlangt der heutige Leser von einer Schiller-Ausgabe, was darf er billigerweise von ihr erwarten? Die Frage scheint leicht zu beantworten: Vollständigkeit und Zuverlässigkeit der Texte, die übliche Einführung, vielleicht ein paar Erläuterungen zu Einzelheiten; auch wird der Ruf nach «Interpretationen» erhoben werden, welche dem Leser die Mühe eigener Beschäftigung nur allzu oft ersparen. Als Textgrundlage mag eine der großen Gesamtausgaben dienen: die Säkular-Ausgabe etwa oder die von Güntter-Witkowski oder die Nationalausgabe, soweit sie erschienen ist. Das Ergebnis eines solchen Verfahrens wäre eine jener gängigen Editionen, die dazu dienen, die Bücherschränke zu füllen, und dazu verleiten, im Leser das Bild eines fertigen, in sich abgeschlossenen Dichters zu befestigen, der kaum noch Probleme zu lösen aufgibt und auf dessen Klassikerlorbeer Wissensdrang und Gewissen sich beruhigt niederlassen können.

Wir danken es den Herausgebern der im Erscheinen begriffenen Ausgabe von *Schillers Sämtlichen Werken* im Carl Hanser Verlag zu München, *Gerhard Fricke*, *Herbert G. Göpfert* und dem inzwischen verstorbenen *Herbert Stubenrauch*, daß sie ihre Arbeit sich selbst erheblich schwerer, dem Benutzer aber um so wertvoller gemacht haben. Sie haben sich nämlich nicht nur in jedem Falle gründlich überlegt, auf welche der verschiedenen Fassungen eines Schillerschen Werkes sie zurückgehen sollten; vielmehr haben sie auch die wichtigen Varianten wiedergegeben. Dabei schlossen sie sich dem Grundsatz Fritz Strichs an, die Jugendwerke (bis 1787) in der Erstfassung, die Werke der Reife (ab 1788) in der letzten Fassung abzudrucken, und zwar stets nach den originalen Vorlagen. Die Varianten aber ermöglichen dem Leser den Vergleich: Er sieht den Dichter an der Arbeit; er beobachtet die Einwirkung äußerer Umstände (etwa politischer und konfessioneller Bedenken) oder des freundschaftlichen Ratschlages (Ifflands, Körners, Goethes) auf die endgültige Gestalt eines Werkes; vor allem nimmt er am Reifen eines Planes, an der Erfüllung oder auch am Scheitern einer künstlerischen Absicht teil. Wie aufschlußreich ist etwa der Unterschied zwischen dem sogenannten «Thalia»-Fragment des «Don Carlos», das in der vorliegenden Ausgabe seit langem wieder ungekürzt zugänglich ist, und dem «Bauerbacher Entwurf» einerseits, der definitiven Gestalt der Tragödie anderseits! Erst sollte ein «Familiengemälde in einem fürstlichen Hause» entstehen, «also eine Wiederbelebung von ‚Kabale und Liebe' auf höherer Stufe», wie die Herausgeber Schillers Absicht treffend kennzeichnen; dann rückt das Freundschaftserlebnis in den Vordergrund, das Schiller in Leipzig und Dresden gehabt hatte, und spiegelt sich in der Posa-Handlung; gleichzeitig aber vertieft sich die Gestalt Philipps, und aus einem eindeutigen Tyrannen entwickelt sich eine gebrochene, problematische, im Grunde also menschlichere Natur. Das Stück hat nicht mehr *einen* Helden, sondern zwei oder auch drei — ein *embarras de richesse*, welcher die Durchsichtigkeit des Aufbaues gewiß nicht fördert, doch dem Leser zeigt, wie sich in Schillers Geiste die Probleme drängen, überstürzen und schließlich doch zur Einheit verschmelzen.

Wir haben ein Beispiel gewählt, an dem ein Vorzug der neuen Schiller-Ausgabe sichtbar wird: ihre Vollständigkeit auch im Hinblick auf die Entwürfe. Gerade der «Carlos», noch an der Schwelle des «Klassischen», mag dazu dienen, diesem vieldeutigen Begriffe Profil zu geben: Die Entstehungsgeschichte des Dramas zeigt den Versuch zur Bändigung des Unmaßes, zum Verzicht auf verlockende Vielgestaltigkeit, zur Beschränkung auf ein Hauptthema, dieses aber bis zur Neige ausgeschöpft und durchdacht. Der «Wallenstein» in seiner Aufgliederung als Trilogie, besonders aber

der «Tell» sind die Zeugnisse klassischer Gereiftheit, der es geglückt ist, die Idee in reine Form zu bringen.

Mit der Vollständigkeit sind die Vorzüge der Hanser-Ausgabe nicht erschöpft. Besonders erfreulich sind die zuverlässigen Texte. Diese sind bei Schiller schwer herzustellen, weil nur in seltenen Fällen die Handschrift des Dichters vorliegt, die Bühnenmanuskripte aber nicht unwesentlich von den Drucken abweichen. So muß der Herausgeber oft Zeile um Zeile Entscheidungen fällen, welche nicht nur philologische Fragen betreffen, sondern vom Geschmack bestimmt werden. Vor allem in der Behandlung der Satzzeichen und des Lautstandes haben frühere Herausgeber viel gesündigt. Hier nun hielten sich die Verantwortlichen der Hanser-Ausgabe an Schiller selbst und nicht an unsere Regelbücher; denn es kommt nicht darauf an, einen möglichst bequemen, aber verfälschten Text zu lesen, sondern den echten, wenn auch manchmal harten. Wir haben heute nicht nur genügend historischen Abstand von Schiller, sondern wissen auch, daß ein Satzzeichen mehr ist als ein konventionelles Symbol, welches den raschen Überblick über einen Satz erleichtert: nämlich ein rhythmisches Zeichen und darum ein Mittel, persönlichen Stil auszudrücken. Und wenn sich Eingriffe bei den oft mundartlich gefärbten Reimen von selbst verbieten, so ist es nicht einzusehen, weshalb Änderungen des Lautstandes an anderen Stellen des Verses oder in der ungebundenen Rede erlaubt sein sollten.

Der Kommentar der neuen Ausgabe kann zwar nicht alle Wünsche befriedigen (er verzichtet beispielsweise auf die biographischen, interpretierenden und Literaturhinweise), genügt aber für das Studium der Entstehungsgeschichte der einzelnen Werke, ihrer Quellen und der Überlieferung von Handschriften und Drucken. Die sachlichen Erläuterungen sind manchmal etwas knapp geraten; nicht jedes Stück ist so gut kommentiert wie der «Wallenstein». Doch erlaubt ein kleines mythologisches Lexikon dem Leser, wenigstens diese Namen nachzuschlagen, welche für Schiller selbstverständlicher Besitz waren, heute aber meist vergessen sind. Daß sich die Herausgeber beschränken mußten, gebot der Umfang der Edition. Die bisher erschienenen drei Bände umfassen knapp 3000 Seiten Text und rund 440 Seiten Anhang. Sie enthalten die Gedichte und Jugenddramen (Band I), die Dramen vom «Carlos» bis zum «Tell» und die kleineren dramatischen Arbeiten (II), die historischen Schriften (IV), während die beiden noch ausstehenden Bände die dramatischen Fragmente, die Bühnenbearbeitungen, Übersetzungen und Erzählungen (III) sowie die philosophisch-ästhetischen Schriften, die vermischten Aufsätze, die Rezensionen und eine Lebens- und Werktafel (V) aufnehmen sollen. Die Hanser-Ausgabe ist also vollständig bis auf die Briefe. Ihre äußere Ausstattung — hellgraues Leinen, Dünndruckpapier, Poliphilus-Antiqua — genügt auch verwöhnten Ansprüchen.

Sie wird durch eines der liebenswertesten Dokumente über Schillers Leben glücklich ergänzt. Der J. F. Steinkopf Verlag in Stuttgart veröffentlicht, zum ersten Male seit 1912, *Andreas Streichers* Darstellung von *Schillers Flucht*, herausgegeben von *Paul Raabe*. Streicher (1761—1833) war Komponist und Klavierlehrer; der geborene Stuttgarter verbrachte seine späteren Lebensjahre in Wien, wo er sich als Gatte von Nannette Stein, einer Tochter des berühmten Instrumentenbauers, der Vervollkommnung des Klavierbaues widmete. Beethoven war er freundschaftlich verbunden; er unterstützte ihn auch materiell, so wie er sich als Zwanzigjähriger einst des zwei Jahre älteren Schillers angenommen hatte. Diesem ermöglichte er nicht nur die Flucht aus der landesväterlich verkleideten Tyrannei Karl Eugens in Stuttgart, sondern er lieh ihm auch tatkräftige Hilfe in den enttäuschungsreichen Mannheimer Jahren. Die Nachwelt aber dankt dem enthusiastischen Bewunderer des Dichters der «Räuber» die Darstellung der entscheidenden Schicksalsjahre, in der Streicher

selbst hinter dem Bewunderten ganz zurücktritt. Das Buch, das erst nach Streichers Tode (1836) erschien, ist heute in Einzelheiten zwar überholt, zumal der Verfasser einigen Erinnerungstäuschungen unterlag, welche der zeitliche Abstand der Niederschrift von den Ereignissen, die ihr zugrundelagen, entschuldigt. Doch abgesehen davon, daß seine Darstellung im wesentlichen noch immer die zuverlässigste Quelle für die Jahre der Flucht und des Exils darstellt, ist sie das Dokument eines großen Herzens: auch heute wird niemand die bescheidene Erzählung lesen, ohne von ihr tief ergriffen zu werden. Der Herausgeber hat ein übriges getan, den Leser mit den näheren Umständen der merkwürdigen Entstehung des Buches und mit den biographischen Daten seines Verfassers vertraut zu machen. In den Anmerkungen sind Streichers Irrtümer nach anderen Quellen berichtigt. Die Neuausgabe von «Schillers Flucht» zählt zu den nützlichsten und bestredigierten Erscheinungen des Schiller-Gedenkjahres.

In seiner vortrefflichen Einleitung erwähnt Paul Raabe einmal die «dürftige» Schiller-Biographie (1822) des heute vergessenen Erzählers und Literarhistorikers *Heinrich Döring*. Es ist derselbe Autor, der 1853 eine Zusammenstellung von Bruchstücken aus Schillers Schriften und Briefen veröffentlichte, welche in gewisser Weise die fehlende Autobiographie des Dichters zu ersetzen geeignet war. Sie fiel *Hofmannsthals* Spürsinn in die Hände, der sie dann neu herausgab («das Buch... ist in keinem Sinn mein Werk») und kurz einleitete. Nun liegt *Schillers Selbstcharakteristik* als Band der Fischer-Bücherei in Frankfurt am Main im Neudruck vor; die Texte sind nach den kritischen Ausgaben revidiert. Auf diese Weise entsteht zwar nicht ein abgerundetes, wohl aber ein ungemein facettenreiches Bild von Schillers Persönlichkeit. «In den Gesprächen...», schreibt Hofmannsthal, «tritt das Rührende des Menschen hervor, und seine wunderbare Haltung vor dem Tode... Das Vermächtnis, wie wir es vorlegen, zeigt das Heroische als die Grundhaltung seines Lebens.» Eine ganze Geisteswelt, die der deutschen Klassik, müsse wiedergeboren werden — so wünscht sich Hofmannsthal zum Abschluß seines gedankenreichen und sprachlich schönen Vorwortes; hatte er doch nach eigenem Bekenntnis seit seinem fünfzehnten Lebensjahre «den Kontakt mit Schiller und seinen Produkten» nie verloren. Das Bändchen ist ein würdiges Zeugnis dieser geistigen Begegnung, und wir begrüßen es als Sammlung von Äußerungen, die den Leser zu Schiller selbst hinführen.

Von den zahlreichen Schiller-Deutungen gehört diejenige *Wilhelm Diltheys* zu den interessantesten. Die fragmentarische Studie ist zu des Verfassers Lebzeiten nicht gedruckt worden; sie erschien zuerst in dem Nachlaßbande «Von deutscher Dichtung und Musik» und liegt nun auch als Heft der Kleinen Reihe des Göttinger Verlages Vandenhoeck & Ruprecht vor, mit einem kurzen Vorwort von *Herman Nohl*. Mit Recht weist Nohl auf Thomas Manns Schiller-Essay als vergleichbare Publikation hin. Das eigentlich Anziehende an beiden Versuchen ist nicht ihr Gegenstand und die Art seiner Behandlung allein, vielmehr die Spiegelung der Schillerschen Ideen im Geiste bedeutender Männer der Nachwelt. Bei Dilthey liegt der Nachdruck vor allem auf dem philosophischen Gehalt von Schillers Werk; auch steht die Idee der Freiheit, die in den neueren Schiller-Interpretationen vernachlässigt zu werden pflegt, im Mittelpunkt der Betrachtung. Der Reiz von Diltheys Studien liegt nicht zuletzt in ihrer skizzenhaften Gestalt: Immer wieder bleibt es dem Leser überlassen, den Gedanken aufzunehmen und fortzuführen. Mit Gewinn kann Dilthey freilich nur folgen, wer Schiller selbst genau kennt.

Horst Rüdiger

Es wäre keineswegs ein exzentrischer Gedanke, die Geschichte unserer Zeit mit dem Blick darauf zu schreiben, wie das Problem der Zahlungsbilanz und die mehr oder weniger glückliche Art seiner Meisterung das Schicksal der Nationen und ihr Zusammenwirken bestimmt hat. Es wäre nicht nur eine Geschichte von Glück und Unglück, von Misere und Wohlstand, von Freiheit und Unfreiheit und von internationaler Integration und Desintegration, sondern auch eine solche von Irrtum und Wahrheit, Verwirrung und Klarheit und von ideologischer Verranntheit und nüchternem Realismus. Wie lange ist es her, daß eine Zahlungsbilanzstörung — immer im Sinne eines Defizits und nicht eines Überschusses — als eine alles entschuldigende Gottesgeißel und ihre Überwindung als ein beinahe anstößiges, auf alle Fälle aber mißtrauische Reaktionen der anderen rechtfertigendes und Bußzahlungen des glücklichen Landes forderndes Privileg galt? Wer kann sich heute noch vorstellen, daß die Marshallhilfe tatsächlich nach diesem Maßstab des von einem Lande wie eine ehrenvolle Wunde vorzuweisenden Zahlungsbilanzdefizits verteilt worden ist, und daß hierin ein Anzeichen für den Grad der Armut eines Landes gesehen wurde? Wer würde es heute noch glauben, daß man 1947, als die Krise der englischen Zahlungsbilanz das Experiment der Wiederherstellung der Pfundkonvertibilität vereitelte, selbst in Fachkreisen erstaunt war, eine solche Krise im selben Augenblick zu erleben, da im Innern doch alles auf flotten Gang des Wirtschaftslebens hindeutete?

Das letzte und besonders eindrucksvolle Kapitel einer solchen Geschichte hat mit der Wirtschaftsreform Frankreichs und der gleichzeitigen internationalen Rückkehr zur Konvertibilität Ende 1958 begonnen. Noch einmal hat man in diesem Falle den düsteren Klagechor derjenigen vernehmen können, die dem französischen Experiment ein Ende auf den Klippen der Zahlungsbilanz voraussagten. Und noch einmal hat sich die von Deutschland, Österreich, Japan und so vielen anderen Ländern erprobte Erfahrung bewährt, daß das äußere Gleichgewicht einer Volkswirtschaft, das in der Zahlungsbilanz begrifflich und statistisch erfaßt wird und in den praktischen Folgen ihrer Störung zum Ausdruck kommt, eine Frage des politischen Willens ist, die dafür notwendigen und in der Regel unbequemen Maßnahmen zu ergreifen. Was der allein von diesem Willen abhängige Erfolg des französischen Reformwerks für Frankreich, für Europa und für die Welt bedeutet, ist kaum zu ermessen.

Diese sehr summarischen Betrachtungen scheinen mir eine würdige Einleitung, wenn es gilt, an dieser Stelle gebührend das Buch anzuzeigen, das *Emil Küng*, der weit über die Fachkreise hinaus bekannte und geschätzte St.-Galler Hochschullehrer, unter dem Titel *Zahlungsbilanzpolitik* veröffentlicht hat[1]. In der Tat braucht die Bedeutung des Gegenstandes nicht mehr unterstrichen zu werden. Um so nachdrücklicher und vorbehaltloser ist die Weise zu rühmen, in der er in diesem Buche behandelt worden ist. Durch die Gründlichkeit, von der allein der imponierende Umfang von nahezu 900 Seiten zeugt, durch die klare Darstellung und durch die scharfsinnige Führung der Gedanken nimmt das Werk einen Rang ein, der ihm schwerlich in der zeitgenössischen Literatur streitig gemacht werden kann. Die Besonnenheit und gleichzeitige Entschiedenheit des Urteils, das durch sorgfältige Begründung überzeugt, macht es zu einem zuverlässigen Führer durch ein Gebiet, das, wie gezeigt, ebenso wichtig wie schwierig und voller Fußangeln und Irrwege ist. Die Verbindung von geduldiger Analyse und solidem Sinn für Proportion und praktische Bedeutsamkeit bedarf um so mehr der Hervorhebung, als sie leider der ausgedehnten Literatur über diesen Gegenstand sehr oft fehlt.

Es entspricht dem heutigen Stand der Diskussion, daß das Buch mit der Geld- und

Kreditpolitik als Mittel der Zahlungsbilanzbeeinflussung beginnt und erst dann — in einer durch Sachkunde bestechenden Art — die Fiskalpolitik vorgeführt wird. Es folgen in weiteren Hauptteilen die Wechselkurspolitik (mit der Währungsabwertung als bedeutendstem Problem) und die Handels- und Devisenpolitik. In einem weiteren Teil wird die Kombination der so erörterten Mittel behandelt, und den Beschluß macht ein letzter Teil, in dem unter dem Titel «Der Zahlungsbilanzausgleich als Problem der Weltwirtschaft» einige besonders zeitgemäße Fragen wie die des Zahlungsbilanzüberschusses, der Wiederherstellung der Währungskonvertibilität, des Freihandels als Endziel, der internationalen Kapitalbewegungen und der Wanderung der Arbeitskräfte beleuchtet werden. Ein sorgfältiges Register rundet das Werk ab.

Es ist gewiß kein bloßer Zufall, daß ich dem Verfasser im ganzen mit Zustimmung folge, sondern Ausdruck der Reife, den die wissenschaftliche Diskussion um diesen Gegenstand erfreulicherweise — nicht zuletzt unter dem Eindruck der praktischen Erfahrungen — erreicht hat. Die salvierende Klausel, daß ich nicht von allem, was der Verfasser sagt, überzeugt bin, ist so selbstverständlich und banal, daß ich mich scheue, das eigens auszusprechen. Aber von ernstlichen Irrtümern weiß ich nichts zu berichten, wenn ich von pedantischen Beckmessereien (wie etwa der Bemerkung, daß die Unterscheidung zwischen «exhaustive» und «transfer expenditures» nicht auf Dalton, sondern auf Pigou — der diese Ausdrücke in seinem 1928 erschienenen Buche «A Study in Public Finance» vorgeschlagen hatte — zurückgeht) absehe. Es ist schwer, in diesem Buchgiganten eine Lücke zu entdecken, aber vielleicht ist die Bedeutung des Tourismus für die Zahlungsbilanz (mit höchst interessanten und kaum erst untersuchten Sonderproblemen) auf eine solche Liste zu setzen.

Für Professoren der Nationalökonomie ist dieses Buch ein vortrefflicher Wiederholungs- und Fortbildungskursus, für ihre Studenten ein sehr schätzenswerter Studienhelfer und eine sehr zu empfehlende Quelle der Erleuchtung für alle Führer der Politik und der öffentlichen Meinung, die sich mit Sachkenntnis für ein Gebiet wappnen möchten, auf dem ihr Mangel Unheil genug angerichtet hat.

Wilhelm Röpke

---

[1] Emil Küng, Zahlungsbilanzpolitik. St.-Galler Wirtschaftswissenschaftliche Forschungen, herausgegeben von der Handels-Hochschule St. Gallen, Band 15. Polygraphischer Verlag AG., Zürich 1959.