

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 41 (1961-1962)  
**Heft:** 12

**Artikel:** Josef Hofmillers Dienst an der Dichtung  
**Autor:** Pfeiffer, Johannes  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-161285>

#### 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:** 23.02.2026

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

Unrast zum Trotz... Wie schön wäre es, wieder einmal mit Ihnen über die friedlichen Weingärten hinab auf den See zu blicken, still über Vergangenes zu sprechen — wir haben viel durchlebt und hoffentlich mit Gewinn. Ich rechne mir nur eines zur Ehre: daß ich mich gegen Haß und Erbitterung gewaltsam zur Wehr setzte, daß kein bitteres Wort, keine «Gekränktheit» jemals von mir öffentlich vermerkt werden konnte und ich nicht ohne Erfolg versuchte, nichts von dem in mir aufkommen zu lassen, was ich bei meinen Widersachern verabscheute. Es war manchmal nicht leicht. Aber ich hoffe meine Freunde nicht enttäuscht zu haben, und was mir an Schwierigem zugedacht war, habe ich allein bewältigt und hoffentlich in Gestaltung sublimiert. Ich werde auch jetzt jene Zurückhaltung weiter üben solange es angeht — ich glaube, nur das Positive ist fruchtbar, und an ihm wollen wir uns versuchen und, wollen es die Götter, auch bewähren.»

## **Josef Hofmillers Dienst an der Dichtung**

JOHANNES PFEIFFER

In dreifacher Richtung kann uns Hofmiller heute zum Helfer werden: Er kann uns helfen, eine selbstzwecklich-wuchernde Interpretationskunst durch eine Betrachtungsart zu überwinden, die der Dichtung durch sparsame Hinweise dient; er kann uns helfen, einen abstrakt-schematisierenden Jargon durch eine Ausdrucksweise von konkreter Treffsicherheit und anschaulicher Unmittelbarkeit zu überwinden; und er kann uns helfen, die relativistische Indifferenz zu überwinden durch die exemplarische Subjektivität dessen, der als er selber sieht und urteilt und eben damit die grundsätzlich nicht ohne Rest objektivierbare Sachnähe erreicht, die der Kunst einzig entspricht.

### *Betrachtungsart und Darstellungsform*

Was Hofmiller bei Gelegenheit von Goethe über das Wesen des Essays sagt, kennzeichnet seine eigene Betrachtungsart und Darstellungsform: «Zu einem richtigen Essay müssen zwei Dinge zusammenkommen: ein interessanter Gegenstand und ein eigenartiger Kopf.» Und weiter: Weil der Essay «keine wis-

senschaftliche Leistung ist, sondern ein Kunstwerk, gibt es für ihn auch keine Regeln: weder hinsichtlich seines Aufbaues noch seines Umfangs noch seiner Mittel ». Und schließlich: «man hat... nie das Gefühl, als existiere über den Gegenstand, über den er gerade spricht, das was man eine Literatur zu nennen pflegt: über alles spricht er zum erstenmal... » Solche eigenwillige Großzügigkeit grenzt sich nun aber anderseits mit schneidender Schärfe gegen eine Kunstkritik ab, deren Feuilletonismus ebenso leichtfertig wie arrogant ist: «Es ist Mode geworden, auf die unaufdringliche und gewissenhafte Tätigkeit der Arbeiter vom Fache spöttisch-gnädig herabzusehen. Stattdessen dominieren effektvolle Bonmots, gesuchte Geistreicheleien, an den Haaren herbeigezogene Analogien, Behauptungen, deren mehr als zuversichtlicher Ton die mangelnde innere Sicherheit verbergen soll, eine recht wohlfeile Ignorierung der Resultate der bisherigen Forschung, mit der eine skrupellose Benutzung eben dieser Resultate sich oft überraschend gut vereinen läßt. » Eine Unverfrorenheit, die zudem durch ihr aufgeblähtes Gerede die Dichtung, statt ihr selbstlos zu dienen, vielmehr verdeckt und verdunkelt: «Klarheit ist in unserer Kunstschriftstellerei ein Vorwurf geworden, Sachlichkeit ein Verdacht und Schlichtheit ein Verruf. Aber was wir brauchen sind nicht Abstraktionen, sondern Substanz; Bücher, bei denen (der Dichter) nicht Vorwand ist, sondern Gegenstand; die zu ihm hinführen, nicht von ihm weglenken. »

Hofmillers Betrachtungsart zielt zunächst einmal darauf ab, den jeweiligen Gegenstand in seiner Besonderheit sichtbar und fühlbar zu machen. Eine ablösbare und damit übertragbare Methode liegt hier so wenig vor, daß der Ausgangspunkt vielmehr von persönlichen Eindrücken abhängt und daß die klarend-begründende Reflexion geleitet ist von einem intuitiven Gesamtverständnis und von instinktiver Hellsicht. Von den verschiedensten Seiten, oft zunächst von außen, von etwas scheinbar Nebensächlichem her, wird nach und nach die beseelende Mitte erfaßt. Statt des versierten Geklappers mit Kategorien, mit umwegigen Formeln und gespreizten Fachausdrücken herrscht hier ein Stil von wohltuend gesunder Frische und Gerdigkeit; es ist der Stil eines ebenso warmherzigen wie vernünftigen Menschen, der sich im Dasein mit sinnenfroher Weltlichkeit, doch ohne dumpfe Weltbefangenheit bewegt und das, was ihm begegnet, mit feinfühliger Genauigkeit und wägender Redlichkeit ausspricht. Das führt zu einer Ausdrucksweise, die sich nicht zimperlich von der Umgangssprache fernhält, sondern in ihrer bildhaften Unmittelbarkeit zugleich gesättigt ist mit mundartlichen Beständen. Bald mehr zart und gedämpft, bald mehr derb und drastisch, bald mehr von abstufungsreicher Beweglichkeit, bald mehr von plastischer Festigkeit, vereint diese Ausdrucksweise die Kraft der suggestiven Wiedergabe von Stimmungen und Atmosphäre mit der zur antithetischen Entfaltung vielschichtiger Sachverhalte und zur resoluten Prägnanz in der unbestechlichen Abwehr alles Gemachten, Geschwollenen, Künstlich-Aufgehöhten.

Überaus bezeichnend für Hofmillers Darstellungskunst sind schon die un-auffälligen, zwanglos-persönlichen Anfänge. So etwa beginnt der Essay über «Goethes Briefe in Auswahl» mit folgenden versonnen-anekdotischen Sätzen: «Wo haben wir sie nicht überall angetroffen, diese beiden Bände! War es nicht jedesmal ein wärmendes Leuchten, das von ihnen ausging? Hatten wir nicht Unbekannten gegenüber das Gefühl, zur nämlichen Gemeinde zu gehören, einander geistig vorgestellt zu sein? Was kümmerte uns der verregnete Tag in der Schutzhütte: da stand ‚Alles um Liebe‘ auf dem Bücherbord, da stand ‚Vom tätigen Leben‘ — wir stopften uns eine Pfeife, legten die Beine auf die Bank, jeder in seinem Winkel, und lasen, lasen, lasen diese Briefe, die heute noch so von Leben sprühen wie damals.» Oder wie schön beginnt der späte Essay über Hugo von Hofmannsthal mit der Erinnerung an das festliche Zusammensein «am 6. Februar 1928 am Abend nach der Uraufführung des ‚Turms‘... in der oberen Stube einer altertümlichen Einkehr im ältesten München zwischen Peters- und Frauenkirche», bei welcher Gelegenheit Hofmiller, bevor er den feiernden Kreis verlassen muß, um den Nachzug nach Rosenheim zu erreichen, mit dem Dichter noch ein längeres Gespräch über vielerlei Gegenstände führt und sich zuletzt ein Herz faßt: «„Man hat Ihnen heut abend viel Schönes gesagt, aber das Eigentliche hab ich doch vermißt!“ „Und das wäre?“ „Den Vers, mit dem Schröder seine Elegie an Sie schließt: Dies: wir lieben Dich, Freund, wie man Unsterbliche liebt.“ Ich glaube, wir sind alle beide rot geworden, aber heute freut es mich doch, daß ich es ihm gesagt habe.» Oder, um noch ein drittes Beispiel zu bringen, mit Welch behaglicher Gelassenheit setzt der Essay über Emil Strauß ein, wenn Hofmiller dort anknüpft an seine erste literarische Begegnung mit diesem Autor in einer Zeitschrift: «Es war vor vierzig Jahren, Januar 1892, und der Diener der Akademischen Lesehalle in München legte den neuen Einlauf in die Fächer des Zeitschriftenzimmers. Der erste Griff galt dem grünen Heft der ‚Freien Bühne‘.»

Der Kunst des Anfangs entspricht die Kunst des anscheinend so lässigen und dabei doch mit souveräner Sicherheit vollzogenen Übergangs, mit der etwa in dem Essay über «Ur-Goetz, Ur-Faust, Prosa-Iphigenie» die Brücke geschlagen wird vom Thema «Goetz» zum Thema «Faust»: «1817 überbringt ein junger Student dem alten Herrn alle bei der Wartburgfeier gehaltenen Reden und gesungenen Gedichte. Goethe empfängt ihn mit einer Gereiztheit, die beim Kanzler Müller stehen könnte: ‚Ihr jungen Leute wollt alle euern eigenen Weg gehen. Einige von uns alten Kerlen sind schon verlassen!‘ Der junge Mann erwidert schlagfertig: ‚Ew. Exzellenz haben nicht so gesprochen, als Sie den Goetz von Berlichingen schrieben!‘ Da lächelt der alte Herr, dreht sich um zur Tafel, wo Wein steht, nimmt zwei Gläser, eines für sich, eins für den jungen Mann: ‚Goetz soll leben!‘»

Die Abschlüsse endlich entfalten sich zwischen den Polen einer salopp-subjektiven Lebensnähe und einer knappen Prägung von gedämpftem Pathos.

So zum Beispiel endet der Essay über den «Ur-Heinrich» mit folgenden Sätzen voll liebenswürdiger Bescheidenheit und verhaltener Wärme: «Das ist meine Meinung über den ‚Ur-Heinrich‘. Mag sie richtig sein oder falsch, ich habe sie einmal heraussagen müssen, und selbst wenn ich unrecht hätte, ich glaube, kein Leser, der daraufhin die Urfassung kauft, wird sein Geld von mir zurückfordern. Meinetwegen bleibt auch dieses Schach zwischen den zwei Fassungen Remis. Wenn nur der ‚Ur-Heinrich‘ die Partie nicht mehr ganz verliert.» Der andere Pol begegnet etwa in dem Satz, mit dem der Essay über Lesskow ausklingt: «Lesskow wird man wieder lesen, man wird ihn stets mehr lesen, man wird ihn immer lesen.» Oder auf wiederum gewandelte Weise, wenn am Schluß des Essays über die Frage «Was ist deutsch?» die Rede ist von den «Denkmalen einer Vorzeit, die uns etwas Ehrwürdigeres sind als Gegenstände bloßen Wissens: Ahnengestalten und Lebensmächte.»

Wie in der Kunst des Anfangs, Übergangs und Ausklangs so erweist sich Hofmillers Darstellungskraft besonders auch in der überlegten Nonchalance, mit der er dichterische Wirkungen verdeutlicht. Das beginnt mit einer unbekümmert-beiläufigen Einschaltung wie der folgenden: «Ich denke noch daran, wie ich seinerzeit etwas vor Weihnachten die eben erschienene ‚Versunkene Glocke‘ kaufte, sie mit in eine stille Weinstube nahm, eine Flasche alten Chambertin vor mich hinstellte und mich freute auf die Dichtung wie ein Kind. Nach dem ersten Akt schmeckte der Chambertin fade, nach dem letzten wie Essig. Das Gedicht war geschmiert, nicht der Wein!» Das zeigt sich wiederum auf andere Weise, wenn Hofmiller berichtet, wie er während eines Besuches bei seinem Freunde Paul Nikolaus Coßmann in Berchtesgaden ein kleines Buch von Lesskow mit dem Titel «Der Mensch im Schilderhaus» findet, darin zu lesen beginnt und über dem Lesen seine Umgebung vergißt: «Wo war ich gewesen? In Berchtesgaden? Keine Spur! In Rußland, in einem zugleich ungeheuer wirklichen und unfaßbar fremdartigen Rußland, dem gegenüber alles Rußland, das ich vorher gekannt hatte, blaß erschien, matt, zahm, literarisch. Das Eine wußte ich ganz bestimmt: dieser Lesskow war einer der größten Erzähler der Welt.» Und das erreicht dann schließlich einen unvergeßlichen Höhepunkt, wenn Hofmiller die anonyme Wirksamkeit Homers durch eine anekdotische Erinnerung verdeutlicht, die trotz ihrer Länge nun ebenfalls zitiert werden muß: «Der Münchner Ratskeller war um diese Zeit nicht gerade das, was man ein angenehmes Lokal nennt, am wenigsten sonntags. Aber ein auswärtiger Besuch hatte mich hinbestellt, und so ging ich hinunter. Wir saßen beim Wein so gemütlich, wie es möglich ist, wenn am selben Tisch noch ein Halbdutzend fremde Leute sitzen, und freuten uns aufs Fortgehen. Auf einmal werden wir aufmerksam auf ein lautes Gespräch am Tisch gegenüber. Unzweifelhaft ein Schwabe, der sich in einen riesigen Eifer hineingeredet hat. Wir erhaschten immer mehr von seiner Begeisterung: ‚Des Büachle, des müässat ihr lesa! So a schöns Büachle han i no nia glesa. Es ist gspäßig

gschriebe: es ischt abteilt wia wenns Vers wärat, aber es sind keine Vers.‘ ,Das wird doch nicht gar Homer sein?‘ sagte mein Freund. Doch, es war Homer. Denn der Mann fuhr weiter: „Und des Gspässigste ischt, der Ma, der des Büachle gschrieba hat, ischt blind gwesa! Mecht ma jetz des ou glouba, daß e blinder Mensch so e schöns Büachle schreiba ka?“ Ich bürge für wörtliche Richtigkeit. Der einfache Schwabe, der seinen Weg zu Homer gefunden hatte, vermutlich an der Hand des alten Voß, hatte uns glücklich gemacht. Durch das laute und rauchige Lokal war ein Hauch der Dichtung gegangen und hatte es einen Augenblick lang mit Glanz erfüllt. »

Zur suggestiven Wiedergabe von Stimmung und Atmosphäre leitet etwa die Art hinüber, in der Hofmiller von seinen vorbereitenden Bemühungen um Lesskow erzählt und dabei den Eindruck wiedergibt, den das ihm in der «Russischen Literaturgeschichte» von Alexander Eliasberg begegnende Porträt vermittelt: «Der Kopf ist prachtvoll; sympathisch, beinahe ehrwürdig wie ein alter, gescheiter Handwerker oder Waldaufseher, unliterarisch, nicht im geringsten intellektuell. Zugleich männlich und kindlich, die Augen blicken klar und gut, er sieht aus wie einer, der selber viel durchgemacht hat und andere viel hat leiden sehen.» Oder die ergreifende Stelle in dem Essay über Marie von Ebner-Eschenbach, wo der Geist jener Altersgemeinschaft beschworen wird, unter deren Zeichen Hofmillers Jugend noch gestanden hatte, jene Stelle, die mit den stimmungsgesättigten Worten beginnt: «Als nacheinander Wilhelm Raabe, Fontane, Josef Viktor Widmann fortgingen, Paul Heyse, die Ebner: hatten wir nicht ein Gefühl wie bei der Abschiedssymphonie von Josef Haydn, in deren letztem Satze ein Mitglied des Orchesters ums andere aufhört, sein Instrument einpackt, sein Pultlicht ausbläst und leise hinausgeht?» Oder die Erinnerung, mit welcher der Hinweis auf die Vorzüge und Gefahren von Schröders Odyssee-Übersetzung (in den «Wegen zu Homer») schließt: «Bei Schröder ist die ganze Odyssee in eine silberne Stimmung getaucht, wie eine Landschaft von Corot. Das ist von seltsamem und holdem Reiz, und ich habe diesen Reiz nie tiefer empfunden als in einer regnerischen Osterwoche am Gardasee, in der ich, nicht zum ersten, nicht zum letzten Male, nichts als Schröders Odyssee las und immer wieder las: der silberne See und silberne Regen draußen, der gedämpfte Silberschimmer der Dichtung stimmten wunderbar zusammen.»

Wie nun Hofmillers eigenes potentielles Dichtertum, das ihn über seine Übersetzungsarbeiten und Wanderbilder hinaus bis zu Vorarbeiten für einen autobiographischen Roman geführt hat, immer wieder in den Dienst einer nachschaffend-verstehenden oder manchmal auch kritisch-mitgestaltenden Phantasie tritt, dafür ist ein berühmtes Beispiel die Beschwörung der Rokoko-Atmosphäre im Essay über Galiani: «...dann steigt es von den vergilbten Blättern auf wie leichter, zarter Nebel, eine erlesene Gesellschaft wird sichtbar wie durch dünne Schleier, bewegt sich vor unsren Augen, plaudert, lächelt,

liebelt, spiegelt sich in den zahlreichen geschliffenen Spiegeln der Zimmer, gleitet zierlich über das glänzende Parkett, und von den hellen, weißen Wänden spotten aus goldenem Arabeskenwerk oder zwischen geschweiften Gittern dralle Liebesgötter in den verwegensten Stellungen, Faune und Satyre grinsen verständnisvoll aus halbrunden Nischen, die ganze Existenz duftet wie ein Parfüm, girrt wie die Kantilene einer *Viola d'amour*, ist flüchtig und welk wie Rosenblätter, die ein zärtlicher Wind vom schlanken Stamme weht, wundersam leicht, beschwingt, aufgelöst in Anmut, alles ist Dekoration geworden, Dekoration der Mensch, das Leben selbst.» Nicht minder bezaubernd aber ist die Stelle über die Vergänglichkeitsstimmung, die in Wilhelm Buschs Alterswerk «Der Schmetterling» herrscht: «Das Bekenntnis eines alten Mannes, der ein viel feinerer und tieferer Mensch ist, als die Summe seiner Werke auch nur ahnen lässt, und der nun in geheimnisvollen Bildern, mit stockenden Worten und halblauter Stimme davon redet, wie das Leben so verrinnt, verbröselt, hast's in der Hand, willst es fassen, spreizest die Finger — Luft, Leere, nichts; vorbei, dahin, dahin: wie war es nur möglich...»

Für die Kraft zur antithetischen Entfaltung vielschichtiger Sachverhalte besonders kennzeichnend ist etwa die glänzende Darstellung, die im Galiani-Essay die Erscheinungsformen des Skeptizismus erfahren: «Skeptizismus kann ebensogut Unlust wie Unvermögen sein: Unlust, eine Entscheidung fällen zu wollen; Unvermögen, sie jemals fällen zu können... Die Weisheit des Heiligen, der den Betrug dieser Welt erkannt hat. Die Unschlüssigkeit des Esels zwischen zwei Heubündeln... Es gibt eine Skepsis aus Müdigkeit und eine Skepsis aus Mut und Über-Mut... Es gibt Skeptiker aus Mangel an Glauben und Skeptiker aus einem Zuviel an Glauben...» Noch stärker fast ist im Essay über «Goethes Sprüche in Prosa» ein Passus, der in immer neuer Abwandlung die Bedingungen erörtert, unter denen Aphorismen entstehen: «Warum schreibt man Aphorismen? Aus Lust am eigenen Einfall. Am gesellschaftlichen Spiel. Aus seiner Not, die man zur Tugend macht. Aus Menschenverachtung. Aus Menschenliebe. Aus dem Gefühl einer kaum meßbaren Ferne. Aus dem Bewußtsein der auszeichnenden Zugehörigkeit zur herrschenden Kaste. Um sich zu trösten; zu rächen; zu quälen; zu befreien. Man schreibt sie nur für andere. Man schreibt sie nur für sich. Beim einen strömen sie wie Wasser eines Brunnens. Beim andern explodieren sie wie Dynamit. Dieser schreibt sie aus einer reinen und vollkommenen Ruhe heraus; jener aus dem Bedürfnis nach eben dieser Ruhe. Dem sind sie natürliche Äußerung seiner inneren Vorgänge; dem Nachahmung; dem Zwang; dem Selbstzwang —: Ursachen, Aphorismen zu schreiben, gibt es zahllose...»

Für Hofmillers Darstellungsform sind weiter bezeichnend die wundersam treffenden Vergleiche, durch die er immer wieder das Wesen einer Sache auf sinnenhafte Weise verdeutlicht. So heißt es zum Beispiel über «Heinrich Stilling's Jugend»: «Der gottzutrauliche Erzähler ist ein herzlieber, lauterer Ge-

sell, dem man gut sein muß, und alle Dinge, die er berichtet, heimeln uns an wie ein reinliches Stüblein, in das die Morgensonnen scheint. » Oder es wird der Unterschied zwischen Goethes Urfassungen und den späteren Glättungen verlebt: « Bei den ersten wirkt noch das ursprüngliche Korn des Marmors; es wirkt fast wie atmende Haut. Die anderen sind ergänzt, überarbeitet, abgeschliffen; das Poröse fehlt; sie könnten geradesogut aus Gips sein. » Oder es wird Gottfried Kellers befreiente Wirkung durch einen bildhafte-erhellenden Satz umschrieben: « . . . in diese laue Zimmeratmosphäre fuhr Keller hinein wie ein unwirscher Wind, der eine Scheibe eindrückt: auf einmal riecht es nach Luft. »

Wo kritische Distanz und kämpferische Abwehr vorherrschen, ergibt sich ein oft bis zum Grotesken übertreibender, dann wieder trocken-sarkastischer oder auch lässig-ironischer Stil. Am stärksten ausgeprägt ist diese Seite in dem Essayband « Zeitgenossen ». Zum Beispiel: « Im spannendsten Augenblick, da alles auf Tod und Grausen steht, weiß der Dramatiker Hauptmann nichts Passenderes, als den Hausverwalter ein Pergament vorlesen zu lassen: ‚Es lebte vor alten Zeiten ein treuer Mann und reicher Graf.‘ Der Herr Portier scheinen in seinen Mußestunden zu schriftstellern. » Oder in der Kritik von Hauptmanns Drama « Und Pippa tanzt »: « ‚Wann‘ ist ein so erhabener Geist, daß er, ehe er ‚Huhn‘ niederringt, noch geschwind Zeit findet, zwei sechsfüßige Jamben zu machen, von denen der eine sogar noch einen Reservefuß hat . . . » Oder in dem Essay über « Griselda »: « Es mag Leute geben, die dies tiefesinnig finden und an Shakespeares Anachronismen denken. Ich denke an einen Wursthändler, der seinen Vorrat an allgemeiner Bildung vom Einwickelpapier her hat. » Oder in den Bemerkungen zum Thema Wedekind: « Die Duchoborzen entmannen sich und bilden sich ein, das sei die wahre Religion. Wedekind ist ein umgekehrter Duchoborze und bildet sich ein, das sei die wahre Renaissance. » Oder schließlich im zeitkritischen Präludium des Essays über Rudolf Alexander Schröder die persiflierende Abwehr « jener gleichsam auf Flaschen abgezogenen bürgerlichen Langweile mit einem Schuß Selbstmord oder einer behördlich konzessionierten Dosis Erotik . . . ».

### *Gesichtspunkte und Maßstäbe*

Die Gesichtspunkte und Maßstäbe, von denen Hofmillers Dienst an der Dichtung geleitet und bestimmt ist, werden nicht in grundsätzlicher Allgemeinheit erörtert, heben sich aber an gewissen Brennpunkten immer wieder ausdrücklich und als solche ab. Dabei geht es zunächst einmal darum, entgegen dem « rückständigen Kompromiß » einer alles und jedes gleich-gültig hinnehmenden Literaturgeschichte den Unterschied zwischen zeitgebundenen und überzeitlichen, relativen und absoluten Werten mit unnachgiebiger Entschiedenheit zu postulieren.

Daß solche wertende Entschiedenheit dem Wesen der Dichtung selbst dann noch näher ist als eine flauie Indifferenz, wenn es dabei durch unbefragte Voraussetzungen zu so-genannten «Fehlurteilen» kommt: das zeigt sich etwa an der kritischen Stellungnahme zum Drama Gerhart Hauptmanns. Wenn Hofmiller sich zum Beispiel in der Kritik der «Rose Bernd» an der verhängnisvollen Rolle stößt, die hier in einem entscheidenden Augenblick dem Summen einer Dreschmaschine zufällt; wenn er darauf hinweist, daß die eigentlichen Ereignisse alle im Zwischenakt spielen, während sich in den Akten selber die Personen nur darüber unterhalten, «was im Zwischenakt passiert ist»; und wenn er schließlich meint, das ganze Stück sei überhaupt nur möglich, weil sämtliche Hauptpersonen außer Rose «fünf Akte lang mit einer Binde vor den Augen herumlaufen»: dann steht dahinter doch wohl eine Auffassung vom Drama, die aus dem 19. Jahrhundert stammt, ohne daß sie auf ihren Rechtsgrund hin geprüft wäre. Denn daß der dramatische Vorgang auf der Aktivität von Menschen beruhe, die sich kämpfend durchsetzen wollen, statt marionettenhaft ihr Schicksal zu erleiden: diese von Hofmiller mit polemischer Schärfe vertretene und formulierte Anschauung verkennt die sich von der Antike bis hin zu Hauptmann immer wieder durchsetzende tragisch-dramatische Sinngestalt der «analytischen» Entfaltung eines umfassenden Verhängnisses, dem die eigentümliche Blindheit der Beteiligten ebenso entspricht, wie es hinter den scheinbar zufälligen, in Wahrheit zeichenhaften Fügungen steht. Trotzdem bleibt auch und gerade das, was Hofmiller über Hauptmann sagt, im einzelnen erwägenswert, weil es sich immer auf die gestalthafte Wirklichkeit des Kunstwerks bezieht; ebenso wie seine Kritik an Ibsen in ihrer konkreten Sachnähe unberührt davon bleibt, daß sie der von diesem ausgebildeten Dramenform nicht gerecht wird mit dem Argument, hier werde die doch nur für das Gesellschafts- und Intrigendrama passende Technik des «Endspiels» dem Seelendrama aufgezwungen.

Wie gegen den literarhistorischen Wertrelativismus, so wendet sich Hofmillers normatives Dichtungsverständnis gegen jenen schielenden Snobismus, der um jeden Preis «mitgehen» und auf der Höhe der Zeit sein will und infolgedessen die altmodische Frage, ob ein Werk uns denn nun eigentlich «gefalle», überhaupt nicht mehr zu stellen wagt; ohne Standpunkt und Maßstab seinen wechselnden Eindrücken ausgeliefert und stets getrieben von der Angst vor Rückständigkeit, fühlt man sich vielmehr in alles und jedes nacherlebend ein. Nirgends jedoch «reiten die Toten schneller als in der Literatur des Tages und der Stunde»; und so beginnt denn jeder ernste Bildungswille gerade umgekehrt «mit einem entschlossenen Verzicht auf Teilnahme an den Hervorbringungen des Tages zugunsten eines jahrelangen ungestörten Verkehrs mit dem Vortrefflichen». Es gilt sich aus der Verlorenheit an bloße Novitäten und Kuriositäten zu sammeln in der Bemühung um «die guten alten Sachen», deren «unsterbliche Wahrheit» sich immer neu bewährt; es gilt den selbstzweckli-

chen Literaturbetrieb mit seiner permanenten Diskussion, in der sich alle Gegenstände auflösen, zu überwinden durch eine neue Unmittelbarkeit, kraft derer man, statt über die Dichtung zu reden, vielmehr mit ihr lebt und ihr als einer geistig-sittlichen Lebensmacht begegnet; es gilt «die rückwärtigen Verbindungen» zu der uns allen gemeinsamen Daseinserfahrung wiederherzustellen und so, befreit vom unverbindlichen Kulturgefasel, die Chance zu echter Bildung wiederzugewinnen.

Wenn die Größe eines Werkes in seiner schmucklosen Einfachheit liegt, von der die Ruhe des Notwendigen ausstrahlt, so ist dieses Geheimnis nicht mehr Gegenstand kritischer Reflexion, da es vielmehr nur noch durch aussparende Hinweise zu gesteigerter Gegenwart gebracht werden kann. So lautet denn ein lapidarer Ausspruch: «Wenn man das Künstlerische genau bestimmen könnte, dann könnte jeder das Künstlerische machen.» Und in dem Essay über «Kochkunst und Dichtkunst» heißt es entsprechend in etwas anderer Wendung: Kritik handle «nicht von jener göttlich inspirierten Dichtkunst, die wie ein schönes Wunder leuchtend dasteht und nichts von sich weiß, wie aus dem Boden gezaubert, wie vom Himmel gefallen. Von ihr redet der Kritiker selten nur und zögernd, weil sie jenseits aller Kritik steht, unbegreiflich, unbeschreiblich, unerreichbar».

Dennoch gibt es Kriterien des Gestaltungsgrades, durch die man sich dem undurchdringlichen Geheimnis der Dichtkunst nähern kann; zu ihnen gehört zuerst und vor allem das Rhythmisiche. Hofmiller sagt von sich selber, daß er in bezug auf Stellungen, «besonders die des Verbs in Nebensätzen», radikal sei bis zur Marotte; wie er denn auch seine Prosa-Übertragung des «Meier Helmbrecht» «stark auf Rhythmus hin gearbeitet» und «bis in die Wahl der Worte allerlei Kontrapunktisches hineingeheimnist» habe. Die Verwandtschaft von sprachlichem und musikalischem Spannungsgefüge tritt zutage, wenn er dann fortfährt, mit den eindringlich erhellenden Worten: «Bei den ersten Sätzen ‚Hie hebt sich an‘ bis ‚ein Unnütz und ein Narr‘ wollte ich rhythmisch denselben Kontrast ausdrücken, den in Bizets Carmen-Ouvertüre das tragische Cello-Thema zur eröffnenden Stierkämpferfanfare bildet...» Entsprechendes gilt für die rezeptive Erfassung, wo das Heraushören eines unverwechselbar eigenen Tonfalls im Umgang mit dichterischen Texten zur «höheren Graphologie» wird und wo das laute Lesen sich als ein nahezu unfehlbares Mittel erweist, das rhythmische Gefälle nach seiner Eigenart sowie nach seiner Ausgewogenheit oder Unausgewogenheit zu erkennen.

Zum Rhythmus kommen weitere Kriterien, die nun besonders für die Erzählkunst angedeutet werden. Da ist zunächst die gleichmäßige Durchbildung, die zum Beispiel die Romane von Henrik Pontoppidan auszeichnet; da ist sodann das Postulat der darstellerischen Vergegenwärtigung, die uns unmittelbar dabei-sein läßt, statt daß es nur zu einem erläuternden Bericht über innere Zustände oder äußere Vorgänge käme; und da ist schließlich die For-

derung der erzählerischen Redlichkeit: daß nämlich die Figuren in der Wiedergabe nicht «gestellt» erscheinen.

Die umfassende Grundforderung ist nun aber die der Ursprünglichkeit. Daß ihr das Ursprüngliche fehlt, ist immer mehr das Kennzeichen der zeitgenössischen Literatur; der Papierberg künstlerisch völlig unausgeprägter Lyrik türmt sich immer höher. Wohin man blickt, gewahrt man statt der Dichter «aus Natur» nur noch Nachahmer ohne individuelle Unterschiede. Wie die Nachahmer von vorgestern aus Heine, Geibel und Scheffel und die von gestern aus George, Hofmannsthal und Rilke gedichtet haben, so stehen die von heute unter dem Bann von Baudelaire und Georg Heym: «Dichtet von unsren jungen Großstadtlyrikern und unfreiwilligen Parodisten Baudelaires nicht einer wie der andere, so daß es scheint, als habe ihnen der verstorbene Heym zwölf Zentner posthumer Lyrik vermacht unter der Bedingung, daß keiner mehr als ein Viertelpfund jährlich herausgebe?»

Das Übel hängt zum Teil damit zusammen, daß niemand mehr warten und schweigen kann und daß fast alles zu früh gedruckt wird. Statt sich wie zum Beispiel Flaubert einzuschließen und wie ein Mönch zu leben, zu schreiben und umzuschreiben, Sätze und Seiten abzuhorchen, bis jedes Wort und jede Silbe stimmt und das Hervorgebrachte der ursprünglichen Vision entspricht, schiebt man von vornherein nach Wirkung und Erfolg, einerlei ob es sich um Dilettanten und Amateure handelt oder um jene «bis an die Zähne mit Technik bewaffneten» Zwerge, die den wahrhaftigen Ausdruck einer stellvertretenden Lebenserfahrung durch deklamatorisches Pathos ersetzen.

Darüber hinaus ist es nun aber die nivellierende Wirkung von Technik und Massendasein, die als allgemeines Verhängnis auf der Dichtung unseres Jahrhunderts lastet und die Bedingungen für ihre Echtheit und Ursprünglichkeit untergräbt. Wenn Hofmiller hier nun gelegentlich in brieflichen Äußerungen von dem auflösenden Einfluß eines bestimmten Judentums spricht, dann hat das zwar weder etwas mit grundsätzlichem Antisemitismus noch gar mit ideologischem Rassenwahl zu tun, bedarf aber heute nichtsdestoweniger insofern einer sichernden Erläuterung, als wir nach allem, was in der Zwischenzeit nicht ohne unsere indirekte Mitwirkung durch passive Hinnahme an planmäßigen Verbrechen geschehen ist, in diesem Punkte nun einmal die Unschuld verloren haben. Abgesehen davon also, daß Hofmiller mit konservativen Juden oder Halbjuden wie Paul Nikolaus Coßmann, Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Borchardt und anderen achtungsvoll, wenn nicht freundschaftlich verbunden war, hat er in seinen Büchern dergleichen Bemerkungen nicht nur konsequent unterlassen, sondern darüber hinaus in dem Maße, als das Unheil näherrückt, prononcierte Äußerungen in unmißverständlichem Gegensinne getan.

So findet sich in dem späten Essay über Hofmannsthal die ergreifende Stelle: «Dieser Dichter hat von je vertrauten Umgang gepflogen mit dem Gedanken an den Tod, seinen eigenen Tod. Den sie einen Ästheten schalten, ist an ge-

brochenem Vaterherzen gestorben. Der Dichter des ‚Rosenkavaliers‘ schläft in der mönchischen Kutte. Doch nennt nicht das alte Volk, von dessen Blut in seinen Adern war, unter seinen heiligen Büchern unmittelbar nach dem Hohen Liede das bittere Buch Koheleth und schreibt beider Verfasserschaft demselben königlichen Weisen zu?» Und so heißt es 1932 in dem Essay über Berthold Auerbach in bezug auf dessen Geschichte «Ivo der Hairle», daß nur ein Meister sie habe schreiben können «und nur einer, der wirklich im Volke wurzelt»; und weiter: «Das Gebäude, in dem Auerbach die Volksschule besuchte, beherbergt friedlich nebeneinander die katholische und die jüdische Schule. Dreißig Jahre lang spielte sein alter Lehrer Abend für Abend sein Spielchen mit dem katholischen Pfarrer, und dieser selbe Pfarrer brachte dem jungen Baruch die Anfangsgründe des Lateins bei. Auerbachs letzte Lebensjahre wurden verdunkelt durch den Beginn einer heftigen antisemitischen Strömung. Er hatte sich stets als Deutscher gefühlt.»

So gewiß es also Hofmiller gegenüber der modernen Bodenlosigkeit und Bindungslosigkeit um das geht, was Denker wie Martin Buber und Karl Jaspers, aber auch Simone Weil als die Aufgabe einer «Wiedereinwurzelung» verstanden und bezeichnet haben: so gewiß sucht er die Verantwortung für jenen schleichenden Verfall nicht bei einer ohnehin kaum greifbaren «Rasse», sondern bei einer Gesellschaft, deren verwirrte Gesamtverfassung zu eben jener frei-schwebenden Geistigkeit geführt hatte, für die ihm nun allerdings eine bestimmte Art von Judentum besonders disponiert schien.

Wenn es nun angesichts solcher Entwurzelung darauf ankommt, die tragenden und bindenden Lebensmächte der Natur, des Volkes und der Heimat zu beschwören, dann wird dabei besonders die schweizerische Dichtung von Jeremias Gotthelf bis zu Jakob Boßhart immer wieder zum Beispiel und zum Vorbild; denn hier ist das spezifische Gewicht an Wirklichkeit noch schwerer, das Schriftdeutsch dem gesprochenen Wort noch näher als anderswo. «Das trauliche Schweizer Deutsch mit seiner herrlichen Fülle uralter Wörter, Bilder, Gleichnisse, Sprichwörter, mit seiner unabgeschliffenen Rauheit, seinem geilenkigen, durch keinen Regelzwang künstlich verkrüppelten Satzbau, ist wie ein klarer, kalter Quell, aus dem die Schriftsprache an jedem Arbeitsmorgen jung, stark und schön herausspringt, mit geröteter Haut, festen Sehnen und hellen Augen.» Weil unsere Erzähler nicht mehr aus dem Born des Altertümlichen und der Mundart schöpfen, fehlt ihrer Sprache durchwegs Blut und Farbe, Saft und Kraft und bringen sie es fast nur noch zu einer Literatur für Literaten, während aus der Verbundenheit mit der Sprache des Volkes und der darin lebendigen Überlieferung Werke von körniger Dichte und gediegener Einfachheit kommen, in denen sich die zeitlosen Grundmächte des Daseins «mahnend und erziehend» spiegeln.

Die Vielheit dessen nun aber, was sich vereinigen muß, damit ein dichterisches Kunstwerk von atmender Lebensfülle entstehe, leuchtet an einigen Stel-

len mit umfassender Klarheit und gegliederter Deutlichkeit auf; so etwa dort, wo die künstlerischen Möglichkeiten gekennzeichnet werden, die bei Wilhelm Busch latent geblieben sind und wo die Rede ist von der «traumhaft süßen Dumpfheit, die mit Worten des Alltags Unsägliches ausspricht», von der Gabe, «Eigengeschautes» durch eine eigenkräftige Sprache zu formen, vom «scharfen, hellen Geist, der kritisiert und kontrolliert» und von jener «Vornehmheit, die nicht auf... Wirkung hin die Dinge aufputzt». Die unvergeßliche Kennzeichnung der Altersgemeinschaft sodann, zu der Marie von Ebner-Eschenbach gehört, zielt auf die überkünstlerischen, die gesamtmenschlichen Qualitäten der Wärme, des Wohlwollens, der Herzenskundigkeit, der unverstellten Innigkeit und des Humors: «Kammermusik der Liebe klingt aus ihrem Werk. Sie wußten: Und wenn ich alle Kunst gewinne und alle Meisterschaft des Handwerks, alle Schärfe der Unterscheidung und alle Genauigkeit des Wortes, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts. Darum war, was sie schrieben, nicht Literatur für Literaten, sondern ein Labetrank für Dürstende.» In diesen Gedankenzusammenhang gehört schließlich noch die Stelle aus dem Essay über Walther Siegfried, wo von dem bejahenden Auge als der vielleicht kostbarsten Feengabe gesprochen wird, «die dem Menschen in die Wiege gelegt werden kann. Sie hilft ihm hinweg über die andere Seite des Weltdaseins: seine anscheinende Sinnlosigkeit, seine offensichtliche Grausamkeit».

Damit wäre denn der Punkt erreicht, von wo aus sich in einem letzten Durchblick der geistig-sittliche Grundsinn der Dichtung erschließt. Im Titel-Essay aus dem Sammelbande «Die Bücher und wir» spricht Hofmiller es mit mutiger Unbefangenheit aus, daß der Wert eines Werkes davon abhängt, ob es uns reicher und besser und unser Dasein freier, glücklicher und schöner macht; wobei es sich nun allerdings von selber versteht, daß solches Glück und solche Schönheit nicht bruchlos aufgehn oder ohne weiteres eingehn. In etwas anderer Wendung wiederum geht es am Schluß der «Wege zu Homer» um die stärkende und weckende Wirkung des Kunstwerks: «Es ist eine geheimnisvolle Eigenschaft der großen Kunst, daß sie den, der sie erlebt, wandelt. Daß sie irgend etwas in ihm entwickelt, dessen Vorhandensein er vorher vielleicht dumpf geahnt hat, das ihm aber nicht zum Bewußtsein gekommen ist. Jetzt weiß er es, und dieses Wissen beglückt ihn. Es ist ein tätiger Besitz der Seele geworden, den er nie mehr vergessen, den ihm niemand mehr nehmen kann.»

Damit nun aber Werke entstehen, von denen demgemäß eine «nährende» Kraft ausgeht, muß der Dichter sich als Mensch unter Menschen in der alltäglichen Auseinandersetzung mit dem Dasein bewähren; und insofern der gestalt die unverkürzte Fülle der persönlichen Lebenserfahrung die unabdingbare Voraussetzung des dichterischen Schaffens ist, sind Mensch und Künstler eins. Zugleich jedoch wird hier nun auch die Grenze bewußt, die aller Kunst durch eben den Lebensernst gezogen bleibt, der ihren gesamtmenschlichen

Boden bildet; auf diese Grenze zielen die erquickend nüchternen Worte ab, mit denen Hofmillers Betrachtung über Gottfried Keller in dem Essayband «Über den Umgang mit Büchern» schließt: «Halbbegabungen trauern ihren ungeschriebenen Werken nach. Der Reife betrachtet all sein Tun als symbolisch, und es ist ihm ein Ding, ob er Schüsseln dreht oder Töpfe. Vor einer Existenz wie der des alten Bodelschwingh schrumpfen Lebensläufe von Literaten zu nichts. Ein Neger, den Albert Schweitzer von der Schlafkrankheit rettet, ist ihm vermutlich kostbarer als sein Werk über Johann Sebastian Bach. Im Leben Racines, eh er sich herabläßt, zum Abschied für kleine Mädchen ‚Esther‘ und ‚Athalie‘ zu schreiben, gibt es eine Generalpause, die Literaturhistorikern mehr zu schaffen macht als ihm: er fand es anscheinend lebenswerter, seine Kinder zu erziehen als weitere Phädren zu dichten. Wer fürchtet, seine Persönlichkeit nicht auszuleben, ist keine...» Zu Ende gedacht und auf das Grundsätzliche hin zugespitzt, bedeutet das: Der volle Ernst des Wesentlichen eignet allein der tätigen Gesinnung; insofern hat das, was unser schlichtes Menschendasein uns an Aufgaben stellt, den Vorrang vor der Literatur.

*Dieser Aufsatz ist die gekürzte Fassung eines Kapitels aus einem neuen Buch von Johannes Pfeiffer: «Die dichterische Wirklichkeit. Versuche über Wesen und Wahrheit der Dichtung», das demnächst im Verlag von R. Meiner (Hamburg) erscheint.*