Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 42 (1962-1963)
Heft: 12

Rubrik: 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: 14.12.2025

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

UMSCHAU

RENÉ MORAX

René Morax, qui vient de mourir à près de quatre-vingt-dix ans, n'a pas seulement illustré le théâtre en Suisse romande: on peut affirmer qu'il l'a créé.

Que l'on appelle à l'aide Théodore de Bèze et Fernand Chavannes, pour contester cette affirmation, nous le voulons bien. Que l'on nous cite quelques noms de moindre importance pour nous confondre. La vérité nous oblige à dire que s'il y eut, avant Morax, quelques entreprises isolées, à la scène, c'est pourtant bien lui qui nous dota le premier d'une œuvre.

C'est là sa gloire et son mérite.

Né à Morges, c'est au début du siècle qu'il publie ses premiers poèmes, suivis bientôt de ses premiers drames. Il avait trouvé sa voie. Pendant cinquante ans, il vécut pour le théâtre et par le théâtre, s'affirmant avec toujours plus de maîtrise dans un genre où il ne sera point surpassé.

Ce genre est malaisément définissable; il se trouve au point de rencontre de la pièce bien ordonnée, bien construite, du poème et du festival. Il vise à plaire au grand public sans trop concéder à la facilité; il a recours à la musique, aux chœurs, surtout, aux larges mises en scène, mais il ne néglige pas la psychologie, ni la logique de l'intrigue, ni les valeurs du langage. Cette synthèse des formules expressives auxquelles on peut recourir à la scène, Morax l'a constamment tentée et souvent réussie.

Il avait, du reste, parfaitement conscience de l'originalité de son entreprise et créa, de toutes pièces, avec son frère Jean, le peintre, ce parfait instrument que fut le *Théâtre du Jorat*, en pleine terre vaudoise, à Mézières (1908). Les agencements mêmes de la grange à jamais célèbre répondaient à une conception fondamentale du spectacle; Morax n'a pour ainsi dire, jamais été infidèle à ses idées de jeunesse.

Mézières devint ainsi, chaque printemps, une sorte de haut lieu helvétique où les autorités fédérales, cantonales, communales rencontraient les chefs militaires et les juges, les uns et les autres familièrement mêlés à la foule où le banquier de Lausanne côtoyait le cantonnier d'Echallens, où le professeur de Neuchâtel écoutait, ravi, les propos du paysan de Polliez-Pittet.

C'était un rite de la vie helvétique que la création printanière de la nouvelle pièce de Morax. Lui, faune à barbiche frémissante, allait de succès en succès, avec toujours la même simplicité. Quand la vieillesse, pas à pas, tarit sa sève, Mézières s'épuisa avec lui.

Jusqu'ici, personne n'a trouvé la formule magique qui réussirait à faire revivre la grange aux miracles.

Maurice Zermatten

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Der Auftrag des Kritikers V: Kritische Dichtung?

Baudelaires in der letzten Zeitschriftenschau zitierter Satz: es wäre ein Wunder, wenn ein Kritiker zum Dichter würde, und es sei unmöglich, daß ein Dichter nicht einen Kritiker enthalte — verweist in seinem zweiten Teil auf einen Gedanken, der noch deutlicher in der folgenden Formel auftaucht: «Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct; je les crois incomplets.»

So wird von Baudelaire dem naiven Dichter ein Mangel zugeschoben, während er den kritischen auf den Schild erhebt. Seine These hat inzwischen Schule gemacht, und man beutet sie noch heute weidlich aus.

«Dichtung als Aufklärung» betitelt Helmut Arntzen einen Versuch über Lessing in den *Neuen Deutschen Heften* 85, Januar/Februar 1962, worin er die Einheit des Dichters und des Kritikers postuliert. Warum er bei dieser Absicht den folgenden Satz Friedrich Schlegels zitiert, ist nicht klar: «Lessings poetische Bestrebungen sind zu betrachten als Beispielübungen für seine Prinzipien der Poetik und Dramaturgie» — der Satz bezeugt ein romantisches Mißverständnis und doch wohl gerade das, was Arntzen bestreitet: die Übermacht des Kritischen über das Schöpferische in Lessings Genie. Diesem Widerspruch wird abgeholfen mit dem für Lessing nicht unpassenden Hinweis, seine Dichtung lebe vom Geist der Kritik. Dabei bleibt es aber nicht. «Handlung... als Reflexion der Anschauung und als Anschauung der Reflexion», erfahren wir, sei überhaupt «das Kriterium der Dichtung», welche deshalb nicht allein «in der Schönheit zu ihrer Vollkommenheit gelangt». Es geht hier offenbar um eine neue Ästhetik: mit Hilfe eines dialektischen Verfahrens wird das nur Schöne relativiert, denn es fehlt ihm ja die intellektuelle Brechung. Vollendet ist demnach erst die reflektierte Schönheit oder — eine für dieses Denkschema typische Umkehrung — die schöne Reflexion. Zwischen so definierter Dichtung und Kritik besteht dann allerdings kein Unterschied mehr. Ein neuer Maßstab ist entstanden: an die Stelle der verpönten Harmonie tritt der Begriff der Provokation; ihr Erfinder und ihr Meister wäre Lessing. Damit aber geschieht Lessing von Arntzen genau das, wovon ihn Arntzen befreien zu müssen erklärte: er wird ein «Klassiker» von kritischen Gnaden. Von ihm aus, meint nun der Verfasser, wäre auch «zu begreifen, daß gerade die große Dichtung der Gegenwart (welche?) eine aus dem Geiste der Aufklärung ist». Dieser Gedanke ruft dem Verdacht, es sei wohl der umgekehrte Weg beschritten worden, Arntzen habe hier Lessing via Gegenwart interpretiert. Diese Vermutung wird bestärkt, wenn man unter anderen, guten Bemerkungen zu Lessings Werken liest, seine religiöse Polemik müsse als Hintergrund des Nathan-Dramas gesehen werden (eine Selbstverständlichkeit), «damit dessen Weisheit nicht als abgeklärte uninteressant, sondern als kritisch-klärende aufregend wirke». Mir persönlich ist Nathans Abgeklärtheit ein Wunder, aber Arntzen hat etwas gegen das Abgeklärte wie gegen das Schöne.

All dies klingt sehr modern. Niemand sei das Recht bestritten, als Zeitgenosse auf Grund heutiger Denk- und Empfindungsweisen an die ältere Dichtung heranzutreten, um sie neu zu sehen und zu prüfen. Nur scheint es wenig sinnvoll, aus der problematischen neuesten Literatur Prinzipien für eine auch rückwirkend gültig sein sollende Ästhetik abzuleiten, welcher sich zwar das Heutige entsprechend natürlich, das überlieferte Große aber nur unter äußerstem Zwang einfügt.

*

Umgekehrt suchte Wieland Schmied in seinem auf zwei Nummern verteilten Aufsatz «Der essayistische Mensch» in *Wort in der Zeit*, VI. Jahrgang, Hefte 5/6, die Legitimität der essayistischen neueren Romane durch Hinweise auf die österreichische Tradition zu belegen. Nach Schmied zeigen die großen Österreicher seit langem eine Affinität für das Essayistische. Der von Maria Theresia an in Politik und Literatur begegnenden Improvisationsfreude trat bald als Schwäche ein «Zug zu vorzeitiger Resignation und zum Unvollendeten» zur Seite. An beidem habe auch der Essayist teil; er zeige Skepsis und Abneigung gegen schematisches Handeln und Denken. Sein Typus aber sei nie «reiner» hervorgetreten als zu Anfang des 20. Jahrhunderts.

So erscheint vor allem Musils «Mann ohne Eigenschaften» als essayistisch «wie kein anderes Buch der Weltliteratur», und zwar auch im Thema. Denn Musil zeigt darin eine merkwürdige Vorliebe für das reflektierte gegenüber dem «bloß gelebten» Leben. Den Helden sich essayistisch verhalten

zu lassen war des Dichters erklärte Absicht: schon früh liebte Ulrich die Idee einer «hypothetischen» Existenz, worin nicht ein empirischer, sondern ein nur möglicher Mensch der Wirklichkeit prüfend entgegentritt; er genoß dabei den «Hauch der Widerruflichkeit».

«In Ulrich war später» — heißt es darauf im Roman — «bei gemehrtem geistigem Vermögen, daraus eine Vorstellung geworden, die er nun nicht mehr mit dem unsicheren Wort Hypothese, sondern aus bestimmten Gründen mit dem eigentümlichen Begriff eines Essays verband. Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen — denn ein ganz erfaßtes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein —, glaubte er, Welt und eigenes Leben am richtigsten ansehen und behandeln zu können.»

Musils Größe lag in seiner Unbestechlichkeit. Er sah auch die tödliche Schwäche dieses experimentellen Menschen. Kurz nach der zitierten Stelle liest man: «Es gab etwas in Ulrichs Wesen, das in einer zerstreuten, lähmenden, entwaffnenden Weise gegen das logische Ordnen, gegen den eindeutigen Willen, gegen die bestimmt gerichteten Antriebe des Ehrgeizes wirkte, und auch das hing mit dem seinerzeit von ihm gewählten Namen Essayismus zusammen...»

Daraus wäre zu schließen, der Musilsche Essay sei die Form der Bewußtwerdung eines Zustandes der Krise, eine dergestalt essayistische Epoche eine wesentlich krisenhafte — ein Gedanke, welchem Schmied leider nicht nachgeht, der sich um die Rühmung des Österreichischen bemüht. Sein Sprung zurück zu Adalbert Stifter überzeugt aber nicht, von dessen Werk er behauptet, nur auf *seiner* Grundlage habe Musils Roman «erdacht, erlebt, erschaffen» werden können. — Musils beliebte «Partiallösungen», sein Lob der «induktiven Gesinnung» scheint Stifters idealischem Lebensmodell unter dem «sanften Gesetz» wenig zu entsprechen.

Hermann Broch wird als zweiter essayistischer Österreicher dieses Jahrhunderts gewürdigt; in ihm aber hätten sich Dichter und Denker gestört. Der abrupte Übergang des dritten Buches der «Schlafwandler» in jenen berühmten Essay über den «Zerfall der Werte» figuriert als Beweis. Ist es richtig, daß Broch — der *nach* den «Schlafwandlern» ja noch den «Tod des Vergil» schrieb — «daran verzweifelte»?

Albert Paris Gütersloh, erfährt man ferner, verwandle sich in seinem Hauptwerk «Sonne und Mond» vom Erzähler zum Essayisten. Heimito von Doderer aber gehe den umgekehrten, «für den Österreicher schwierigeren, wichtigeren Weg»: er habe «den Roman erlöst vom Essayismus».

Das versteht man nun nicht mehr: Stifter als Pate des essayistischen Menschen — Musil sein legitimer Erbe — Broch ein am Essayismus tragisch Leidender — Gütersloh der Beweis, «wie tief das Essayistische im Österreicher verwurzelt ist» — Doderer aber der Befreier des Romans von eben jenem Essayhaften, das bei Musil als konstitutiv für die moderne Literatur bezeichnet worden ist?

Nach Doderer geht es nochmals zurück, zu Hofmannsthal, über den man erfährt, er habe als Lyriker begonnen, sich dann dem Drama zugewandt und sei als Essayist «an gebrochenem Herzen gestorben» («den Tod des Essayisten, dem man die Lebensatmosphäre genommen hatte, indem man die Kommunikation des Geistigen mit dem Gesellschaftlichen zerstörte»).

Dieser Behauptung liegt die Fiktion zugrunde, alle bedeutenden Österreicher zehrten «von der Substanz des alten Reiches». — Wenn nun aber Hofmannsthal bis fast zehn Jahre nach dem Ende der Donaumonarchie von ihrer Substanz zehrte, warum starb er dann gleichwohl am Untergang ihrer Gesellschaft? Und inwiefern war das der «Tod des Essayisten»?

Dies zu erklären dürfte schwieriger sein als die paar obligaten Hinweise auf Freud und C. G. Jung, Pound und Proust und Joyce — Namen, zwischen denen man nachgerade jeden modernen Befund einbettet, wenn man sich selbst eine möglichst respektable Zeitnähe attestieren möchte.

*

Zur Korrektur von Schmieds Hofmannsthalbild möge sich der Leser der *Schweizer Mo-*

natshefte an den Aufsatz «Zur Essayistik Hugo von Hofmannsthals» von Richard Exner im Maiheft des 41. Jahres erinnern. Aus ihm wird ersichtlich, wie problematisch allgemeine Begriffsbestimmungen (des Essayistischen, des Österreichischen etc.) sind, denn es gelingt dem Verfasser, Eigenheiten der Hofmannsthalschen Essays herauszuarbeiten, die dieser mit kaum einem anderen Meister der Gattung teilt.

Noch deutlicher wird die Fruchtbarkeit von Exners auf das Besondere gerichteten Betrachtungsweise, wenn man seinen in Heft 1, Band XII (1962), der Neuen Folge der *Germanisch-Romanischen Monatsschrift* erschienenen Aufsatz «Zur Essayistik Thomas Manns» neben jenen über Hofmannsthal hält: ganz andere Möglichkeiten des Essays treten zutage. Manns allseitig agiles «Interesse» setzt ein von Hofmannsthals «Betroffensein» (eine Formel des Literarhistorikers Max Kommerell) grundverschiedenes Verhalten voraus. Beide führten unmittelbar zum Essay, doch mit fast gegensätzlichem Ziel, bei Mann jenem objektivierender Analyse des gesammelten Weltgeschichts- und Wissensstoffs, bei Hofmannsthal demjenigen einer intensiven Synthese der Lebenskräfte. Manns Optik trachtete nach scharfer Trennung, jene Hofmannsthals nach Harmonie der Konturen.

Auch diese sehr viel Charakteristisches über beide Dichter zutage fördernden Arbeiten zeigen aber die jeder thematisch bestimmten Untersuchung literarischer Art innewohnende Problematik. Da ich Hofmannsthal besser kenne, beschränke ich meinen Hinweis auf das über ihn Vorgebrachte: Wer immer das Kennzeichnende von Hofmannsthals Essayistik in ihrer Gesamtheit darstellen will, muß den genetischen einem absoluten Gesichtspunkt opfern, das heißt, er wird vor allem das in den verschiedenen Entwicklungsphasen Gleichbleibende zeigen. Dabei kommt etwas Wesentliches zu kurz: Essayistik und Dichtung verlaufen weder im Frühnoch im Spätwerk Hofmannsthals parallel. Der als Jüngling in den Loris-Aufsätzen schon leidenschaftlich für das Leben und wider das Ästhetentum Partei Ergreifende schreibt noch Gedichte voll Traum und Rausch; der in der Münchener Rede 1928 als Sachwalter des «geistigen Raumes der Nation» Sprechende hält dort noch einen Glauben aufrecht, den die tragische Dichtung «Der Turm» gleichzeitig widerlegt.

*

Auch von Adolf Frisé liegt ein älterer, aber interessanter Aufsatz zum Thema «Roman und Essay» vor. Er befindet sich in Nummer 80, März 1961, der *Neuen Deutschen Hefte*, und geht von der Beobachtung aus, daß die beiden Gattungen «etwa seit dem ersten Weltkrieg mehr und mehr in eine Partnerschaft zueinander getreten sind». Mit Partnerschaft ist vorerst nur eine rein formale Beziehung gemeint: Die Romane beginnen essayistische Einschübe zu enthalten. Dies wird zum Teil erklärbar aus der Labilität beider Formen; sie sind noch immer «allen Exzessen der Besserwisserei ausgeliefert», da eine anerkannte Begriffsabgrenzung fehlt. Eine Fixierung scheint vor allem beim Roman auch gar nicht möglich, der geradezu zur Gattung der Experimente geworden ist. Thomas Mann fragt in «Entstehung des Doktor Faustus», «ob es nicht aussähe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das in Betracht, was kein Roman mehr sei». Was verstand er darunter?

Mann gilt bekanntlich als einer der Erzähler, die das Essayistische im Roman heimisch machten. Sein «Zauberberg», Aldous Huxleys «Point Counter Point», Gides «Les faux-monnayeurs» sind exemplarisch für die um etwa 1925 eingetretene Intellektualisierung des Romans, der den Zug der Versachlichung der Kunst kräftig mitmachte. Schon die klassischen Bildungs- und Erziehungsromane Goethes, Stifters, Jean Pauls, Gotthelfs waren gedanklich schwer befrachtet. Das Neue am Roman der sogenannten «Neuen Sachlichkeit» aber schien der Versuch, das Wissenschaftliche «gleichsam unaufgelöst dem Roman zu inkorporieren» (man denke an die «Forschungen», «Enzyklopädie», «Humaniora» überschriebenen Kapitel im «Zauberberg»). Die neue Richtung wurde auch sogleich angegriffen. Aber der Vorwurf Hemingways, Huxley sei ein Bildungssnob, trifft Mann wohl kaum; sein

Drang zu erörtern war spontan. Dennoch bleibt die Frage, ob der Roman der Ort für kompilierte Berichte sei.

Sechs beziehungsweise acht Jahre nach dem «Zauberberg» erschienen mit dem «Mann ohne Eigenschaften» und «Huguenau oder die Sachlichkeit», dem dritten Teil von Brochs Trilogie «Die Schlafwandler», zwei noch weit extremere Fälle des essayistisch durch- oder zersetzten Romans. Brochs schon früher genannter Aufsatz «Der Zerfall der Werte» brach, wie zum Zeichen leidenschaftlichsten Engagements, aus dem Rahmen und zerstörte ihn. Der Dichter war sich dessen bewußt. «Sie kennen meine Theorie», schrieb er am 5. August 1939 seinem Verleger, «daß der Roman und die neue Romanform die Aufgabe übernommen haben, jene Teile der Philosophie zu schlucken, die zwar metaphysischen Bedürfnissen entsprechen, gemäß dem derzeitigen Stand der Forschung aber als ‚unwissenschaftlich' oder (...) als ‚mystisch' zu gelten haben.»

Frisé bewahrt als Kritiker seinem Autor gegenüber viel Distanz. Er sieht: Brochs «hochgreifendes Programm» (der Roman habe eine «Welttotalität» darzustellen) war, «zumindest für ihn selbst», unerfüllbar; es glich im übrigen jenem Traum der Romantik von einer Universalpoesie: «Alle Kunst soll Wissenschaft und alle Wissenschaft Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein» (Friedrich Schlegel). Auch Flaubert kann als Ahne gelten, welcher schon 1852 schrieb: «Je weiter die Kunst fortschreitet, desto wissenschaftlicher wird sie werden, im gleichen Maß, wie die Wissenschaft künstlerisch wird.» Der erste Teil dieser Prophezeiung scheint der Erfüllung näher als der zweite!

Brochs Experiment führte «auf keinen Weg (...), der sich auch für andere als gangbar erwies»; denn es fließt von den impetuosen essayistischen Stücken, da sie sich abkapseln, «keine Energie, auch keine Weisheit in die Handlung ein». Und dies wäre entscheidend, erst damit erhielten die Einschübe auch einen künstlerischen Sinn.

Robert Musils Fall lag wieder anders. Er hatte keinerlei revolutionären Impetus und kein Programm. Es blieb ihm auch bei aller Selbstanalyse zeitlebens unklar, wo sein eigenes Schwergewicht liege. So zeigt sich *sein* Schwanken zwischen Essay und Roman als Unsicherheit, etwa in dem vielzitierten Satz aus seinem Hauptwerk: «Ein Mann, der die Wahrheit will, wird Gelehrter; ein Mann, der seine Subjektivität spielen lassen will, wird vielleicht Schriftsteller; was aber soll ein Mann tun, der etwas will, was dazwischen liegt?» (Er steht im selben Kapitel, in welchem Ulrich der Utopie des Essayismus als der Form, hypothetisch zu leben, huldigt.) Als Verhaltensprinzip ist das Essayistische eine vorkünstlerische Kategorie; Musil laborierte daran herum, aus dem Leben selbst einen Essay zu machen. Darum vielleicht hörte der Roman, am Schluß ein bloßes Protokoll dieses Versuches, auf, Dichtung zu sein.

Sehr hellhörig werden zwei andere scheinbar essayistische Romane von Frisé zum Vergleich herangezogen, indem er bemerkt: «Es hat entfernt Ähnlichkeit mit der Situation Valérys oder Benns, wenn man an den Monsieur Teste oder an den Ptolemäer denkt, aber bei beiden ist es die Dominanz des Lyrischen, aus der sich die unverwechselbare Mixtur einer Prosa ergibt, die im Ganzen starken essayistischen Glanz ausstrahlt.»

Zum Schluß ergibt sich doch eine Art Funktionsbestimmung des Essays. Er sei, liest man, «Ausdrucksmittel in einer Zeit, deren Menschen sich gezwungen sehen, aufs äußerste bewußt, in sich ständig verschärfender Selbstkontrolle zu leben». Damit verstärkt sich aber die Vermutung, daß «das auf die untrügliche Wahrheit gerichtete Denken dem Fiktiven jedes Romans unabwendbar feindlich ist». Bei Musil deute sich diese Konsequenz in der Wendung zum Aphorismus als der Form des rein hervortretenden Gedanklichen bereits an.

Frisé hätte man als dem Herausgeber von Musils Werk auch Parteilichkeit verziehen. Daß er so sachlich diagnostiziert in einem Augenblick, da die deutsche Romanliteratur in der Reflexion zu ersticken droht, ist ein doppeltes Verdienst.

*

Wir kommen damit zurück zum Verhältnis

von Kritik und gegenwärtiger Literatur. Die klügste mir bekannte Darstellung des heutigen Dilemmas lieferte Karl August Horst in seinem im Aprilheft 1962 von *Hochland* erschienenen Aufsatz «Kritik ohne Gegenstand». Er geht von der Aufgabe des Kritikers aus, der «eine jeweils (im Werk des Dichters) vorgesehene Antwort zur Rede stellt und in eine Frage zurückverwandelt». Ohne eine hervortretende Aussage aber, an die sie ihre «kritische Erwiderung» knüpfen kann, wird die Kritik halt- und grundlos. Seit es ihn gab, war es des Kritikers Amt, das, was sich im abgeschlossenen Werk als notwendig ausgibt, im Geist noch einmal in den Schwebezustand bloßer Möglichkeiten zurückzuführen, um die gewählten als die besten zu erweisen und damit das Sosein der Dichtung zu rechtfertigen.

Heute aber scheint der Autor dem Kritiker das Mitspracherecht zu verweigern, indem er jede denkbare Frage bereits in seine Aussage aufnimmt; er spielt den Igel mit Frau und spricht zum Hasen am Ende jeder Furche das für den armen schließlich tödliche: «Ik bün all hie.» Horst zeigt an einem Textbeispiel aus der Prosa «Der Schatten des Körpers des Kutschers» von Peter Weiß, wie die «Rückverwandlung der Antwort in eine Frage» vom Verfasser selber vorgenommen wird: Er bezieht ständig «die Frage nach der Notwendigkeit und Bedeutung seiner Aufzeichnungen in den Vorgang des Schreibens ein». Und damit taucht das Problem auf — wahrscheinlich erstmals in der Geschichte der Literatur —, «ob es statthaft ist, an eine künstlerische Äußerung mit kritischen Fragen heranzutreten, wenn die Äußerung selber als ziellose, ins Unendliche gerichtete Frage aufgefaßt werden will». Man kann sie allenfalls noch charakterisieren, aber nicht beurteilen.

Der Autor solch «kritischer» Prosa strebt nach einer Aussage, die ihn verbirgt. Das Faktische soll das Persönliche vernichten. Das Motiv des «Leerraumes» scheint dafür typisch. Er wird so dargestellt, daß er von seiner Leere trotz vieler aufgezählter Dinge und Vorgänge nichts verliert. Das geht nur, wenn diese ohne Beziehung zueinander bleiben, keinen Sinn haben und nichts Sinnvolles bewirken; dann macht ihre ordnungslose Vielheit das Vakuum erst richtig spürbar. Robbe-Grillets «La Jalousie», Becketts «Molloy», «Malone stirbt» und «Der Namenlose» und Michel Butors «Zeitplan» sind sich darin verwandt: Der erste setzt Menschen und Dinge in ein vor allem räumliches Verhältnis völliger Gleichgültigkeit. Die mehr ereignisbetonten Romane der beiden andern streben offenbar danach, das Unsichtbare, die Zeit, dadurch fühlbar zu machen, daß sie das Sichtbare möglichst dicht an die Grenze der Unsichtbarkeit heranführen. «Gemeinsam», schließt Horst, «ist allen diesen literarischen Experimenten die bewußt in Kauf genommene Unvollendbarkeit.» Das literarische Werk soll als eine Art nicht verantwortbares Protokoll ohne die Schuld des Autors zustandekommen. Was aber hat dann der Kritiker noch damit zu tun? Man hört herum und staunt: er soll nach wie vor eine Meinung haben, sein Gesicht zeigen und «die Lorbeerbäume aufstellen», während der Schriftsteller sich in der Anonymität versteckt, nach Jorge Louis Borges ein Niemand, weil er allen gleiche. Im Verhältnis zum kritischen Dichter ist heute der Kritiker naiv. Es scheint, als suche nun der erste beim zweiten jenes Glück der Endlichkeit, das Beruhigende einer festen Überzeugung, das sich ehemals der Leser von der Dichtung versprach. Vom Kritiker möchte man Antworten von irgendeinem Punkt jenseits der Literatur — einem philosophischen oder theologischen. — Dahinter steckt Verzweiflung. Denn eine Literatur, die nicht mehr hoffen kann, *selbst* in einen Raum vorzudringen, wo sie mehr ist als Literatur, hat sich aufgegeben. Soweit Karl August Horst.

Daß es Kritiker gibt, die dies erkennen und aussprechen, ist ein Hoffnungsschimmer für den Leser; und der Schriftsteller erfährt dabei, daß nicht alle bereit sind, ihn schon auf Grund von Gaben zu bewundern, welche erst Eigenschaften eines Kritikers sind.

Martin Stern

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

Bremen, Paula-Becker-Modersohn-Haus: Sergius Pauser, Wien — Malerei (bis 17. 3.).

Hannover, Kestner-Museum: Aus der Frühzeit der Buchdruckerkunst (Inkunabeln des Kestner-Museums) (bis 15. 4.).

Krefeld, Museum Haus Lange: Mack — Piene — Uecker (bis 17. 3.).

München, Galerie Schumacher: Dorul von der Heide — Neue Gemälde (bis 6. 3.).

Nürnberg, Germanisches National-Museum: Neuerwerbungen des Jahres 1962 (bis 10. 3.).

Offenbach, Klingspor-Museum: Die schönsten neuen Kinderbilderbücher aus mehr als zwanzig Ländern (bis 10. 3.).

Regensburg, Städtisches Museum: 50 Jahre englische Druckkunst (bis 17. 3.).

Stuttgart, Württembergischer Kunstverein: Ausstellung der freien Gruppe schwäbischer Maler und Bildhauer und Ausstellung polnischer Künstler (bis Mitte März).
— Galerie Müller: Erich Hauser — Plastik (bis Mitte März).
— Kunsthaus Schaller: Ölbilder von Otto Luick (bis 16. 3.).

Ulm, Kunstverein: Bilder und Plakate von Almir Mavignier (bis 10. 3.).

Wiesbaden, Museum: Louis Seel — Gemälde (bis 9. 3.).

Frankreich

Paris, Musée des Arts décoratifs: Trésors de la peinture espagnole dans les églises et musées de France.
— Musée d'Art moderne: Jean Atlan (bis 17. 3.).
— Grand Palais: Art décoratif finlandais.
— Musée Galliéra: Les peintres témoins de leur temps.
— Musée Jacquemart-André: Boldini.

Großbritannien

London, Robert Fraser Gallery Ltd.: First London exhibition of the Drawings and Gouaches of Henri Michaux (bis 24. 3.).
— Leicester Galleries: Centenary Exhibition of Landscapes by Lucien Pissarro 1863—1945 (bis 16. 3.).
— McRoberts and Tunnard Ltd.: Metal reliefs by Shin Kuno (bis 9. 3.).

Holland

Amsterdam, Stedelijk Museum: Geschenk-Sammlung Sandberg (bis 11. 3.).
— Museum Fodor: Spanien anders (bis 18. 3.).
— Tropenmuseum: Suriname tentoonstelling (bis 31. 3.).
— Toneelmuseum: Toneel in Nederland (bis Mai).
— Kunsth. P. de Boer: Winter 1962—1963 (bis auf weiteres).

Delft, Etnografisch Museum: Kunst von Neu-Guinea (bis 31. 3.).

's-Gravenhage, Gemeentemuseum: Glas, alt und neu (bis 2. 6.).
— Gemeentemuseum: Jaap Nanninga (bis 8. 4.).
— Juwelier J. M. Visser: Edelstenen en mineralien, die in de Geneeskunde gebruikt worden (bis auf weiteres).

Hilversum, Kantine de Jong: De grafische vormgeving van een Canadese Spoorweg (bis 10. 4.).

Nijmegen, De Waag: Wandtapijten van Helga Ottenheym en beelden van Albert Meertens — Schilderijen van Michael Podulke (bis 25. 3.).

Rotterdam, Maritiem Museum Prinz Hendrik: Gerard Mercator en de kaartmakers van zijn tijd (bis 18. 3.).
— Historisch Museum: Water wegen (bis 25. 3.).

Utrecht, Centraal Museum: Vroeg Christelijke kunst uit Rome (bis 17. 3.).
— Universitätsmuseum: Huygens temidden van zijn tijdgenoten (bis 9. 3.).

Schweiz

Aarau, Aargauer Kunsthaus: Wilhelm Schmid (bis 7. 4.).

Basel, Kunsthalle: Kreis 48, Ernst Messerli, Werner Witschi (16. 3.—15. 4.).
— Schweizerisches Museum für Volkskunde: Küchengeräte (bis Mitte Mai).
— Schweizerisches Turn- und Sportmuseum: Graphik im Dienste von Turnen und Sport von Alex W. Diggelmann (bis 31. 3.).

Bern, Kunstmuseum: Maurice Utrillo (bis 17. 3.).
— Kunsthalle: Retrospektive Auguste Herbin (bis 31. 3.).

La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts: André Evard (2.—7. 3.).

Chur, Kunsthaus: Leonhard Meißer (3.—31. 3.).

Frauenfeld, Galerie Gampiroß: Otto Abt (bis 8. 3.).
— Galerie Gampiroß: Varlin (9. 3.—5. 4.).

Fribourg, Kunstgalerie der Universität: Meisterwerke der welschschweizerischen Kunst von 1850—1950 (bis 24. 3.).

Genève, Athénée: Exposition de peinture française (bis 14. 3.).
— Musée Rath: Guinand-Matthey de l'Etang-Aymar (bis 17. 3.).
— Musée d'art et d'histoire: Rétrospective Lurçat (bis 21. 4.).

Lausanne, Palais de Beaulieu: 5e Salon international du tourisme et des sports (2.—10. 3.).

Neuchâtel, Musée des beaux-arts. Galerie des Amis des Arts: Daniel Meißner, Raymond Canta, J.-Cl. de Crousaz, J.-Michel Bouchardy (2.—24. 3.).

Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: Max von Moos (bis 17. 3.).

St. Gallen, Stiftsbibliothek: «Aus der Bau- und Buchgeschichte des Klosters St. Gallen (bis 30. 4.).
— Kunstmuseum: Jean Baier (bis 15. 4.).

Thun, Thunerhof: Victor Surbek (bis 24. 3.).

Zürich, Kunsthaus: J. Bazaine, J. Villon, Gemälde (bis 27. 4.).
— Kunstgewerbemuseum: Esthétique industrielle en France (2. 3.—21. 4.).
— Galerie Walcheturm: Mario Comensoli (bis 16. 3.).