

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 10

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: 11.01.2026

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

BÜCHER

VOLKSMÄRCHEN UND VOLKSSAGE

Es ist nicht selbstverständlich, daß eine Sammlung wissenschaftlicher Aufsätze wie die vorliegende nach wenigen Jahren wieder aufgelegt werden muß. Dies zeugt nicht nur für den Rang von Max Lüthis Forschung über Volksmärchen und Volkssage¹, sondern ebenso für sein Vermögen, einen wohl nicht nur fachwissenschaftlichen Kreis von Lesern ohne jedes falsche Entgegenkommen anzusprechen und zu fesseln. Als er 1947 sein schlankes Buch über das europäische Volksmärchen publizierte, trat er damit, auf einen Schlag, in die vorderste Front der internationalen Forschung zu Märchen und Volksliteratur. Und daß dies kein Zufall war, zeigte 1957 ein zweiter überraschender Coup, auf einem ganz anderen Feld: Lüthis Buch über Shakespeares Dramen wurde sofort ein Standardwerk der Shakespeareliteratur, wieder weit über die Fachforschung hinaus.

Man kann die Qualität und die Wirkung dieser Bücher leicht erkennen: sie beruhen auf einer scheinbar einfachen Fähigkeit, die Dinge ruhig mit unverstelltem Blick zu betrachten, weder irgend einer Simplifikation zu verfallen noch der Kurzsichtigkeit der Detailforschung, und vor allem — was dasselbe ist — auf dem Vermögen, das Wesen seiner Gegenstände unprätentiös, ebenso ungezwungen wie genau und redlich zu umschreiben. Das Klima dieser ungezwungenen Sachlichkeit macht die Lektüre zum Vergnügen, man fühlt sich bei der Sache und erhält echte Einsicht. Lüthis Beitrag zur Märchenforschung bestand in dem — post festum — so selbstverständlich scheinenden Unterfangen, das Volksmärchen als künstlerisches Ganzes, als Dichtung und Dichtungsgattung ernst zu nehmen und es unbefangen in seinen wesentlichen Stilzügen zu beschreiben. Demgegenüber mußten die bisherigen Bemühungen um eine Wesensbestimmung des Märchens — als Erzählung vom Wunderbaren, als Ausdruck des

Wunschedenkens, der Traumwelt, der magisch-primitiven Schicht der Seele oder der Menschheitsgeschichte — zwar nicht zum vornherein als falsch erscheinen, aber doch als einseitig, bloß dem Motivischen zugewandt, den Umständen von Publikum und Erzähler oder irgend einer genetischen Herleitung. Fern von aller romantischen Verabsolutierung des Märchens wurde es damit doch wieder ganz schlicht als Dichtung begriffen, im Blick auf die gesamte Literatur, und damit versanken auch gewisse Grenzen zwischen «Hoher» Kunst und dem, was man gern auf Volkskunde, Soziologie oder Psychologie abschob. Von der Volkskunde her gesehen bedeutete Lüthis Märchenbuch eine «literaturwissenschaftliche» Wende der Märchenforschung, die von strenger Volkskunde aus geradezu als «Usurpation» verurteilt wurde, von der Literaturwissenschaft aus war es eine neue Erschließung der Volksliteratur, die man als gesunkenes Kulturgut namens der poésie pure gern vernachlässigt hatte.

Die Aufsätze dieses Bandes zeigen denn auch zwei Hauptaspekte: es sind einerseits Beiträge zum Problem der Gattungsstile überhaupt, anderseits zeigen sie in angewandter oder grundsätzlicher Form, wie Volkskunde und Literaturwissenschaft zusammenarbeiten können. Der Titel der Sammlung erinnert dabei an den Einsatzpunkt von Lüthis Arbeiten: seine Dissertation über die Gabe in Märchen und Sage (Bern 1943) hatte bahnbrechend versucht, von der unterschiedlichen Verwendung eines gemeinsamen Motivtypus aus eine Wesensscheidung der beiden Gattungen vorzunehmen. Diese Gedanken sind in einer Reihe der vorliegenden Aufsätze meisterhaft zusammengefaßt und fortgeführt. Die beiden in manchem verwandten volkstümlichen Erzählformen werden überaus klar und hellend in ihrem Unterschied deutlich: etwa in dem Verhältnis von «Fragen, Forschen,

Erschauern» (Sage) zu der Antwort in der befreienden «Schau eines im wesentlichen heilen Ganzen» (Märchen). In der einfacheren Form der Sage wird, unter der Erfahrung der Zeit und der Ungewißheit des Menschenlebens, ein Jenseitiges unheimlich oder faszinierend erlebt. Das Märchen, an sich reicher, liebt das lichte, scharf umrissene Bild, hat einen figuralen Charakter, ist flächenhaft und verfügt durch die durchgehende Isolierung seiner Einzelemente zugleich über die Fähigkeit zu universaler Beziehung.

Wie alle Gattungslehre wird eine solche Strukturbeschreibung erst sprechend und fruchtbar in der Betrachtung der verschiedenen Abwandlungen — je nach nationaler, sozialer oder epochaler Akzentuierung — oder auch im Vergleich verschiedener Mischformen. Dies zeigen die verblüffend ergiebige Monographie über «Rapunzel» und besonders natürlich die beiden Aufsätze, in denen Lüthi kühn den Bogen zwischen seinen beiden Arbeitsbereichen schlägt: «Shakespeare und das Märchen» und, ein ausgeführtes Beispiel dazu, «Hamlet in der Gascogne». Da weht, vom Höchsten zum Niedersten und in weiten Räumen, weltliterarische Luft, und man sieht Volksmäßiges und Kunstdichtung, beides als lebendige Dichtung, in Austausch und Widerspiel. Ein Kabinettstück und ein wichtiger Beitrag zur Germanistik ist der Aufsatz über Ringerzählungen; er untersucht anhand eines Gedichts aus Spees *Trutznachtigall*, auch quellenmäßig entdeckerisch, die Wandlungen und den Sinn eines reizvollen Gedicht- und Erzähltypus der Volksliteratur wie der älteren Hochliteratur: die sich zum Ring schließende Kette.

Bei aller Variation aber bewährt sich immer wieder die Idee eines typischen Gattungsstils, der bei Lüthi nicht nur eine Abstraktion ist (und übrigens selbst als solche

ein nützliches Maß sein könnte), vielmehr eine reale, sich selbst gleichsam bereinigende und wiederherstellende Struktur, die sich bei einer konkreten Erzählung im Lauf der Entwicklung und Variation als eine «Zielform» herauspendeln kann. Es ist das Problem aller Gattungstypologie, wie man vom Typus aus dennoch zu einer geschichtlichen Entstehung und Entfaltung kommen kann. Ganz besonders natürlich beim Märchen. Denn dessen Ursprünge liegen offenbar weit zurück, man weiß nichts über sie, und in den Händen haben wir bestenfalls Motive, die aber — eben nach Lüthi — noch nicht an sich eine Gattung bestimmen lassen. In diesen Fragen der Historie oder gar Prähistorie hält sich Lüthi zurück. Hier liegen wohl noch besonders viele offene Fragen, besonders wenn man mit ihm das Märchen als eine gelöste, freie, ja innerlich späte Form betrachtet.

Die beiden abschließenden Abhandlungen gelten der zusammenfassenden und ins allgemeine erweiternden Darstellung der eigenen Position im Rahmen jenes Gegenübers von Volkskunde, beziehungsweise Volksliteraturkunde, und Literaturwissenschaft. Mit reichen Belegen und schöner Offenheit sondert und relativiert Lüthi die verschiedenen Wissenschaften und Methoden, die voneinander lernen können und müssen, weil sie der Erkenntnis desselben Menschenwesens dienen. Dem Leser bleibt nur der Wunsch, der angekündigte zweite Band von Aufsätzen Max Lüthis möge bald in seinen Händen sein.

Max Wehrli

¹ Max Lüthi, *Volksmärchen und Volksage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung.* Zweite, durchgesehene Auflage. Francke-Verlag, Bern und München 1966.

«SHAKESPEARES DRAMEN»

Zur Neuauflage von Max Lüthi's Buch

Das Werk braucht wohl kaum mehr im eigentlichen Sinn vorgestellt zu werden. In den zehn Jahren, die seit seinem erstmaligen Erscheinen verstrichen sind, ist es sowohl bei Fachleuten wie bei Liebhabern, beim Theater wie bei dessen Kritikern zu einem festen Begriff geworden, und es dürften nicht wenige sein, für die sich «der Lüthi» immer wieder als unentbehrlich erweist. Daran haben offensichtlich auch die diversen Neuerscheinungen des Shakespeare-Jahres nichts geändert; weder erweitert noch ergänzt, liegt das Buch in neuer Auflage vor und beweist, welchem Bedürfnis es noch immer entspricht.

Der Erfolg wäre ohne weiteres verständlich, wenn es sich um das handelte, was man «Leitfaden» nennt, eine handliche Schrift für Anfänger, die in flüssigen Kapiteln alles vermittelt, was man so etwa wissen muß. Aber gerade das ist Lüthi's Werk nicht, obwohl sein reicher Anhang alle Fakten und Daten bietet, die im Zusammenhang mit Shakespeare wichtig sind. Lüthi stellt Ansprüche; seine Interpretationen sind nicht einfach Wege zu jenen praktikablen Formeln, mit denen der Dichter oft genug verfälscht worden ist. Er hat gelegentlich sogar Mühe, die vielen Gesichtspunkte, die sein behutsames Vorgehen aufdeckt, in den knappen Abschnitten unterzubringen. Auf jeder Seite vollzieht sich die Auseinandersetzung eines leidenschaftlich Betroffenen mit dem Mikrokosmos dieser Dramen, wird die Mühe eines Mannes sichtbar, der sich Klarheit verschaffen will über seine eigene Erfahrung mit dem Dichter und der, indem er dies tut, an dessen Werk gültige Strukturen aufweist. Es ist dieses sehr persönliche Element, welches die Arbeit Lüthi's im geheimen charakterisiert. Dazu aber kommt eine souveräne Sicherheit im wissenschaftlichen Vorgehen, eine genau überlegte und zielbewußt durchgeholtene Methode, ohne die das Unternehmen notwendigerweise scheitern müßte. Es gelingt ihm, den gewal-

tigen Stoff in geistvoller Weise zu organisieren, eine Topographie zu entwerfen, in der sich jeder mühelos zurechtfindet, ob er nun Aufschluß sucht über ein einzelnes Werk, über eine Dramengruppe oder über eine bestimmte Thematik.

Schritt für Schritt leuchtet Lüthi den mächtigen Zodiakus der Tragödien, Komödien, Historien ab. Und jedes Stück wird interpretiert, als selbständiges Gebilde gesehen und gedeutet. Selbst Dinge wie «Pericles» und «Cymbeline», die allzu häufig im Vorübergehen abgetan und als minderwertig bezeichnet werden, finden eine liebevolle, um Gerechtigkeit bemühte Untersuchung. Es ist auch hier die ganz persönliche Passioniertheit des Verfassers, welche diese Unvoreingenommenheit möglich macht.

Trotzdem versucht Lüthi in keiner Weise, das Ziel im wissenschaftlichen Alleingang zu erreichen. Er ist mit der neueren Forschung vertraut, sie hat seinen Blick geschärft und gelenkt; aber er hat ihr auch seinerseits einiges voraus, indem er von seiner Tätigkeit als Märchenforscher her imstande ist, Zusammenhänge aufzuweisen, die bisher kaum beachtet worden sind. Es ist längst bekannt, in welchem Maße Shakespeare neben den Errungenschaften des englischen Humanismus paraliterarische Elemente verwertet hat, wie vieles bei ihm aus den obskuren Grundwassern naiver Traditionen senkrecht aufsteigt in die Bereiche einmaliger künstlerischer Gestaltung. Für diese im Detail oft schwer erkennbaren Beziehungen bringt Lüthi von Hause aus ein hochentwickeltes Sensorium mit und eine Kennerschaft, die sichere Urteile erlaubt.

Und noch etwas unterscheidet ihn in bemerkenswerter Weise von vielen Shakespeare-Forschern. Es ist die konsequente Art, mit der er versucht, den Dichter in die Physiognomie des europäischen Zeitalters einzufügen. So arbeitet er ausgiebig mit dem Begriff des Barocks, der in der engli-

schen Kritik kaum zur Sprache kommt, ohne indessen Shakespeare bedingungslos mit dieser schwer definierbaren Welt zu identifizieren. Er hält sich auch hier an das Einzelne, das typische Motiv, die spezifische Spielart von Welterfahrung und menschlichem Selbstverständnis.

Der «Othello»-Abschnitt diene als Beispiel. Lüthi pflegt jedem Kapitel ein Zitat voranzustellen, in dem ein zentraler Aspekt des betreffenden Werks in oft verblüffend klarer Weise zur Aussage kommt. Damit ist der Interpretation eine Leitlinie gegeben; am Ende wird der Leser den Sinn der Überschrift verstehen und mit dem Stück soweit vertraut sein, daß er, zuversichtlich und mit soliden Begriffen ausgestattet, die Arbeit nach Lust und Laune selber weiterführen kann. So steht hier eingangs der Satz: «Ich bin nicht, was ich bin.» Dann beginnt die Erörterung, und zwar unmittelbar, beim vielbedeutenden Detail. Lüthi spricht von der Metapher des Meersturms, einem Leitmotiv des Stücks, und zeigt, mit welcher Genauigkeit die Bildwelt bei Shakespeare stets in Beziehung gesetzt wird zu den zentralen Figuren und Vorgängen. Er erwähnt analoge Fälle in anderen Werken: ein fundamentales Kunstgesetz des Dichters wird augenscheinlich. Es folgt, als Übergang zur Deutung des Helden, der Hinweis, daß die Handlung nicht bloß als paradigmatische Demonstration der Eifersucht verstanden werden darf. Damit räumt er Vorurteile weg, eingeschliffene Ideen, die dem Leser und Zuschauer oft genug den Zugang zum Wesentlichen verstellen. Eben diesem Wesentlichen aber nähert er sich dann stufenweise, indem er, sorgsam paraphrasierend, den Menschen Othello nachzeichnet, den Kindlich-Guten mit der häßlichen Außenseite, und ihm Jago gegenüberstellt, den

Hund mit der blanken Larve. Nun ist Jago ein Problem, so alt wie die Shakespeare-Forschung selbst; man ist daher auf diesen Abschnitt besonders gespannt. Lüthi weicht der Frage nicht aus; er macht auch klar, daß die Gründe für Jagos Handeln nicht jene sein können, die dieser selber, zum Teil sich widersprechend, anführt. Aber viel weiter kommt er nun allerdings nicht. Wenn er Jago «die Züge des absoluten Bösewichts» zuschreibt, dann ist das keine Lösung, sondern, von Shakespeares Weltbild aus gesehen, eine weitere Vertiefung des Problems; und auch der Vergleich mit Mephisto und Alba in «Egmont» trägt nichts zur erwünschten Klarheit bei. Hier wäre der schlichte Hinweis auf ein bestehendes Rätsel zweifellos besser und für den Leser wertvoller gewesen. Doch dieser Einwand betrifft nur einen von den erstaunlich vielen Aspekten, die Lüthi auf knappem Raum versammelt, wobei er immer wieder von der Einzelheit vorstößt zum Sinn des Ganzen und, nochmals erweiternd, zum Gesamtwerk, um schließlich bei Vers und Szene erneut anzusetzen. In der Untersuchung der Tier-Metaphern schließt er sich der neueren Forschung an, im nachdrücklichen Betonen literarischer Grundmotive des Barocks geht er über diese hinaus. Was man gelegentlich noch vermißt, ist das Erörtern der spezifisch dichterischen Qualitäten; denn gerade in «Othello» erreicht Shakespeares Sprache eine unerhörte poetische Gewalt. Aber vielleicht hat sich Lüthi hier bewußt eine Grenze gesetzt, im Vertrauen auf den Leser, dem er ja ohnehin keine Arbeit abnehmen will, dem er vielmehr bloß die Richtungen weisen und die Zugänge freilegen möchte zu Bereichen, die sich nur allein erobern.

Peter von Matt

«EINE GEWISSE KOMPROMITTIERENDE SCHÖNHEIT»

Zu *Witold Gombrowicz*

Die Begegnung mit dem Werk des Witold Gombrowicz gestaltet sich für den Leser, der im Lesen seine Person einsetzt, zu einer Bereicherung und zu einem Ärgernis zugleich. Er wird einen temperamentvollen, phantasiereichen und vitalen Erzähler kennenlernen, einen Schriftsteller bester Klasse — soweit sich das gestützt auf Übersetzungen aus dem Polnischen ins Deutsche, die mir allein zugänglich sind, überhaupt feststellen läßt. Aber die Provokationen, aus denen dieses Werk lebt, gelten keineswegs nur den Auswüchsen und Wucherungen, sondern der Kultur schlechthin, der Tradition und den Formen. Der Angriff erfolgt zumeist in einem Ton, den man nur darum nicht als Arroganz abtun kann, weil eine starke, leidenschaftlich beteiligte Persönlichkeit hinter ihm steht. Der sprachliche Grobianismus ist auch so noch kaum zu ertragen, und die Schimpfworte, die wie blindwütige Hammerschläge einfallen, mehrmals wiederholt und zum Trommelfeuer gebündelt, haben zweifellos die Funktion, den Leser in Harisch zu bringen. Den Kritikern und Literaten übrigens ist der polnische Schriftsteller, der seit 1939 in Argentinien lebt, ganz besonders aufsäßig. Es gibt in seinem Werk Stellen, die keinen Zweifel darüber lassen, was er von ihnen denkt. Ihr Beruf ist in seinen Augen eine sinnlose und anmaßende Tätigkeit, die vorwiegend darin besteht, Einflüsse und Verwandtschaften zwischen originalen geistigen Erscheinungen nachzuweisen. Sein Stolz fühlt sich verletzt, wenn dergleichen mit ihm selbst und seinem Werk versucht wird. Man muß ihn als ein Phänomen ganz für sich betrachten.

Witold Gombrowicz schreibt und publiziert nicht nur Romane, Erzählungen und Dramen, er schreibt und publiziert auch Tagebücher und räumt damit dem Selbstzeugnis einen wesentlichen Platz in seinem Werk ein. In diesen Aufzeichnungen spricht er womöglich noch offener und unfrisierter als in den Erzählungen. Ein Beispiel harter

Unmittelbarkeit sind seine *Berliner Notizen*¹ (1965), Notizen einer Reise, die ihn von Argentinien über Paris nach Berlin geführt hat. Was er darin über Paris schreibt, hat Protest ausgelöst und ihm den Vorwurf eingetragen, er kenne die Stadt gar nicht und ergehe sich in voreiligen Verallgemeinerungen. Das bestreitet er im Vorwort der deutschen Ausgabe: «Mein Unwillen gegen Paris ist nicht nur die Kaprice eines Touristen. Er entspringt aus einer wirklichen Notwendigkeit des Geistes.» Hier also wird in unmißverständlichem Zeremoniell dem Gegner der Fehdehandschuh hingeworfen. Bekämpft soll werden die Stadt Paris, alles was sie verkörpert, was für sie typisch ist, zum Beispiel ihre Tradition, ihr Literaturwesen, der Stil ihrer Gesellschaft und ihr Nimbus kultivierter Geistigkeit. Damit muß es, nach Gombrowicz, endlich einmal ein Ende haben.

Die Kampfhaltung, provokatorisch und absurd, ist symptomatisch. Geht es hier gegen den Mythos einer Stadt und gegen ihre Hegemonie als Zentrum des literarischen Geschmacks, so findet sich die herausfordernde Gebärde in den Tagebüchern und in den Erzählungen des polnischen Autors auch in anderem Zusammenhang. In *Transatlantik*² beschreibt er die Begegnung mit einem berühmten argentinischen Schriftsteller anlässlich eines Empfangs. Sofort erscheint der von seiner Umgebung verehrte Mann als Rivale. Gombrowicz sagt von ihm, er sei «außergewöhnlich verfeinert» gewesen und habe sich überdies fortwährend verfeinert, er habe an einem schmalen Flakon gerochen, sich den Mund mit einem Zephyr-Taschentuch gewischt und jede seiner Äußerungen auf eine derart intelligente Weise intelligent formuliert, «daß er bei Frauen wie bei Männern begeistertes Schnalzen hervorrief». Der Haß auf das Feine und Kultierte wird schon in diesen Einzelheiten der Beschreibung sichtbar. Für Gombrowicz ist das Maß voll, wenn der Geehrte nun jeden

Ausspruch, der in der Konversation fällt, auf Gedanken berühmter Vorgänger zurückführt: auf Sartorius, M^{me} de Lespinasse, Cambonne. Da platzt er und muß sich Luft machen. Es kommt zum Skandal. Im Kampf, im Duell, im Wettstreit mit Worten ist dieser Schriftsteller in seinem Element, ein Haudenken der Feder, der sich geschworen hat, das Kultivierte und Gebildete ausgerechnet mit dieser Waffe zu bekämpfen.

Witold Gombrowicz wurde 1904 in Maloszyce/Opatow geboren. In Warschau und in Paris studierte er Philosophie. 1933 debütierte er mit einem Band Erzählungen, denen 1937 eine weitere Sammlung und der Roman *Ferdydurke*³ folgten, der seit 1960 auch in deutscher Übersetzung vorliegt. Sein Thema ist Kritik an der Gesellschaft, Kritik an Mythen und Konventionen. Im Vorwort zu «Pornografia» (deutscher Titel: *Verführung*⁴) sagt Gombrowicz über «Ferdydurke»: «Es ist die groteske Geschichte eines Herrn, der ein Kind wird, weil ihn die andern als solches behandeln. «Ferdydurke» möchte die große Unreife der Menschheit demaskieren. Der Mensch, so wie ihn dieses Buch beschreibt, ist ein un durchsichtiges und neutrales Wesen, das sich durch gewisses Betragen und Benehmen hindurch zum Ausdruck bringen muß, und infolgedessen wird es äußerlich — für die andern — weit umrissener und präziser, als es in seiner Intimität ist. Daher ein tragisches Mißverhältnis zwischen seiner heimlichen Unreife und der Maske, die es im Verkehr mit andern aufsetzt. Es bleibt ihm nichts anderes, als sich innerlich dieser Maske anzupassen, als sei er wirklich der, der er zu sein scheint. — Man kann also sagen, daß der Mensch von «Ferdydurke» durch die anderen geschaffen ist, daß die Menschen sich untereinander schaffen, indem sie einander Formen aufzwingen, oder was wir «façons d'être» nennen.»

Den Hinweis auf Sartres Theorie vom «regard d'autrui», mit der diese Lehre viel gemeinsam hat, gibt Gombrowicz an dieser Stelle selbst, nicht ohne peinlich genau festzuhalten allerdings, daß sie 1937, als «Ferdydurke» erschien, noch nicht formuliert gewesen sei. Wir haben es hier mit einem zen-

tralen Motiv in seinem Schaffen zu tun: Dem Bild, das die Menschen voneinander entwerfen, entspricht nicht die intime Wirklichkeit, die unbestimmter, niedriger, unabgeklärter und keineswegs so abgeschliffen ist, wie gesellschaftliche Umgangsformen vermuten lassen. Auch die zweite Verwandtschaft zu einem bedeutenden Schriftsteller unserer Zeit, die Gombrowicz nicht zum vornherein ablehnt, wird hier sichtbar: die Verwandtschaft zu Jean Genets Auflehnung gegen die Gesellschaft, in der sich die Menschen so zeigen, «wie man sie gewollt hat». Der Mensch, wie er in «Ferdydurke» geschildert wird, ist nicht authentisch er selbst, sondern eine Deformation. Die Maske, die ihm durch die andern aufgezwungen wird (in ähnlicher Weise, wie bei Genet die «Weißen» den «Negern» ihre Maske aufzwingen), quält ihn und treibt ihn schließlich dazu, sich aus Abwehr «eine Art von Unter-Kultur» zum eigenen Gebrauch zu schaffen, «eine Domäne des Plunders, der unreifen Mythen, der uneingestandenen Leidenschaften... eine sekundäre Domäne der Kompen sation. Dort ist es, wo eine schamhafte Poesie geboren wird, eine gewisse kompromittierende Schönheit...».

1937 schrieb Witold Gombrowicz das Drama *Yvonne*⁵. Darin handelt der Prinz wider die Konvention, indem er die häßliche und reizlose Yvonne heiratet. Die Konvention nämlich schreibt vor, daß liebreizende Mädchen umworben und begehrt werden. Der Prinz empfindet den Zwang des allgemeinen Meinens als unerträglich. Die Braut, die er wählt, widerspricht jedoch der Konvention nicht nur dadurch, daß sie nicht hübsch ist, sondern auch dadurch, daß sie schweigt. Sie gibt den Menschen keinerlei Hinweise dafür, wie sie sie sehen und was für ein Bild sie sich von ihr machen könnten. Das verwirrt die Hofgesellschaft erst recht; Yvonne ist ein undurchsichtiges, neutrales Wesen ohne jede Maske der Konvention. Wenn der König dem Prinzen vorhält, es müsse doch wenigstens der Anstand gewahrt werden, indem die Braut ab und zu ein Wort sage, erwidert dieser nur sarkastisch: «Anstand!»

Darüber und über das, was der Kammer-

herr «die Atmosphäre des gesellschaftlichen Zusammenlebens» nennt, macht sich Gombrowicz lustig. Firnis, Konvention und Maske werden abgekratzt und abgerissen. Und darunter erscheint «eine gewisse kompromittierende Schönheit», nämlich der Mensch in seiner ursprünglichen Kraft, nackt und aller Fesseln verfeinerter Kultur ledig. Die Abneigung des Autors gegen Paris beruht darauf, daß er in dieser Stadt ein Gegenbild der wahren, jugendlichen und naturhaften Schönheit sieht: «Susanna und die Alten — voilà Paris! Ich empfand (nicht allein in dieser Stadt, nicht ich als erster) einen tiefen Widerwillen beim Anblick gieriger Häßlichkeit. Eine Sinnlichkeit, die sich nicht mehr nackt auszuleben vermochte, hatte auf Schminke, auf Korsett umgesattelt — auf Eleganz — auf Putz, Kleidung und Manieren — auf Konvention und Kunst — auf Liedchen und Witz; diese «Gesellschaftlichkeit», dank derer die allerverschiedensten Mängel, miteinander tanzend, einen prachtvollen Ball hervorbrachten — dieser «esprit», der mit Charme zu kneifen gestattete — und diese «Fröhlichkeit», diese fürchterliche, fleißig durch Jahrhunderte hindurch gezüchtete, damit man trotz allem schwelgen und genießen kann...» Kurz, es wird deutlich, worin sich Gombrowicz bedrängt fühlt, eingeengt in die Bilder des Louvre zum Beispiel und in all den Urväter-Hausrat, aus dem die kulturelle Ambiance besteht. Er möchte das alles abräumen, um Raum zu schaffen, jenen Raum, den aufstrebende Jugend braucht, um sich zu entfalten. Paris, so meint er, schätzt die Jugend gering. Er aber feiert sie, denn im jungen Menschen lebt die Idee der Schönheit des Menschengeschlechts.

Aus den Tagebüchern und Selbstkommentaren, die im Rahmen des Gesamtwerks einen bedeutenden Platz einnehmen, ergibt sich der Aufriß einer geistigen Haltung. Wie stellt sich, was wir hier zur Charakterisierung des Autors gesagt haben, im Kunstwerk dar? Ich wähle den Roman «Pornografia», der unter dem Titel *Verführung*⁴ 1963 auch in deutscher Sprache erschienen ist. Ein seltsames, ein fesselndes Buch, voller Phantasie, Verschlagenheit, abartiger Bosheit und

naiver Kraft. Die Geschichte spielt auf einem polnischen Landsitz in der Gegend von Sandomir nach der Besetzung des Landes durch die Deutschen. Neben dem Hausherrn, seiner Frau und dem Töchterchen Henia leben auf dem Gut als Gäste der Erzähler Witold und sein Freund Friedrich. Weitere Gäste kommen hinzu, nämlich Waclaw, der Bräutigam Henias, und Siemian, ein verwegener Offizier der Armia Krajowa, der Widerstandsarmee, der plötzlich Angst bekommen hat und sich aus allem zurückziehen möchte. Gombrowicz, der als Erzähler Witold selbst auftritt, berichtet über eine Serie von Bluttaten. Waclaws Mutter, die man auf dem Nachbargute besucht, wird erstochen. Siemian, der für die Armia Krajowa ein Sicherheitsrisiko darstellt, wird durch Waclaw in höherem Auftrag ermordet, und Waclaw selbst wiederum fällt dem Messer eines sechzehnjährigen Burschen zum Opfer, dem Henia, die Braut, Handlangerdienste leistet.

Wie es zu diesen Bluttaten kommt, ist der Inhalt des Buches. Die handelnden Personen finden sich eingeschlossen in Haus und Park. «Das schlimmste ist,» sagt der Hausherr Hippolyt, «daß man nirgends hinfliehen kann.» Aber für Witold und sein *alter ego*, den verschlagenen Intellektuellen Friedrich, sind durch die Eingeschlossenheit ideale Bedingungen für Experimente gegeben. Wir haben es mit einer kleinen Gesellschaft zu tun, mit einer Familie und ihren Freunden und Bekannten. Die Erzählung hat es darauf angelegt, den Glanz dieses gesellschaftlichen Idylls zu zerstören und aufzudecken, was darunter ist. Ein Netz von Beziehungen, familiären und freundschaftlichen zunächst, erotisch bedingten und durch das grausame Gesetz des Krieges erzwungenen, zieht sich um die Beteiligten zusammen. Das Werkzeug aber in den Händen Friedrichs, das ausführt, was das Idyll zerstört und die «Unter-Kultur» hervortreten läßt, ist der sechzehnjährige Jüngling Karol. Mit ihm arrangiert Friedrich jene Szenen, die Waclaws Eifersucht wecken. Der hübsche, abweisende und widerborstige Bengel eignet sich hervorragend für Friedrichs Experimente mit der Gesellschaft. Er steht außerhalb, er hat

die sieghafte, herrliche Unbekümmernheit der Jugend. Wenn er zum erstenmal am Sonntag nach der Messe ins Blickfeld des Erzählers tritt, gerät Witold in heftige Erregung. Nacken und Wange des Jungen fesseln ihn, so daß er nicht davon loskommt: «Ein gewöhnlicher sechzehnjähriger Nacken mit kurzgeschorenem Haar und eine gewöhnliche Haut (des Jungen), ein wenig gesträubt, und (ein junger) Kopfansatz — etwas ganz Gewöhnliches — also woher das Zittern in mir?» Was auf dem Landsitz bei Sandomir geschieht, ist nicht in erster Linie eine Mordgeschichte. Es ist die Darstellung menschlicher Beziehungen im Zeichen triebhafter und anderer Wünsche, die unter der Schwelle gesellschaftlicher Sitte mächtig sind. Gombrowicz läßt das Kraftfeld spürbar werden, das die Figuren umschließt, die elektrische Spannung zwischen den Eingeschlossenen, die nicht von ihren Masken, sondern von ihren Körpern ausgeht. Wenn Friedrich es in heimlicher Komplizenschaft mit Witold darauf anlegt, das Paar Henia und Karol zusammenzubringen und Waclaw eifersüchtig zu machen, wenn er Siemians Angst und Waclaws Eifersucht kombiniert und mit der entschlossenen Trägheit des Gutsbesitzers Experimente anstellt, geht es ihm nicht um Mord, sondern um die kompromittierende Schönheit, die der Konvention ins Gesicht schlägt. Konvention: das ist die stümpernde Verliebtheit des verlobten Paares. Schönheit: das ist, wenn Henia mit Karol «prachtvoll» und «herrlich» ist. Unter der Oberfläche walten die unreifen Mythen und die uneingestandenen Leidenschaften. Mit Karols Hilfe bringt sie Friedrich ans Licht. Die Regiekünste des verschlagenen Gastes haben ein anderes Ziel des Menschen im Auge als die harmlosen Mitglieder der Gesellschaft, «ein heimlicheres zweifellos, ein in gewisser Art illegales: sein Bedürfnis nach Nicht-Vollendetem... nach Unvollkommenem... nach Niederer-Sein... nach Jugend».

*

Dieses Buch ist, wie das gesamte Werk des Witold Gombrowicz, für den Leser, der

beim Lesen seine Person einsetzt, eine Bereicherung und ein Ärgernis. Er blickt in Abgründe der menschlichen Natur, er erkennt in einer Art von beklommener Bewunderung, wie verführbar wir sind und wie sehr sich die Menschen immer wieder so zeigen, «wie man sie gewollt hat». Phantasie und Leidenschaft sind in diesem Werk kombiniert mit Berechnung und raffinierter Regie. Haben wir es mit einer Art von Sturm und Drang des zwanzigsten Jahrhunderts zu tun, einer Kriegserklärung an das Alte im Namen des Originalgenies der Jugend? Mit Parolen, denke ich, sollten wir äußerst vorsichtig sein, nach allem, was Parolen schon angerichtet haben. Die Welt zu entrümpeln, ist eine Aufgabe, der sich keine Generation ganz entziehen kann; aber ob gerade heute noch eine gesteigerte Notwendigkeit dazu bestehe, ist eine Frage, die von der Literaturkritik allein nicht zu entscheiden ist. Ich hege Zweifel. Wenn es um den Menschen geht, nicht um seine konventionelle Maske oder seine gesellschaftliche Verlogenheit, werden wir zwar die Augen nicht verschließen vor dem, was wir sind; aber wir werden diese durch Illusionen und Fiktionen nicht mehr verfälschte Wirklichkeit auch nicht dem gleichsetzen, was wir sein sollen, schon gar nicht, wenn es eine Wirklichkeit der Unreife und des Niederer-Seins ist.

Anton Krättli

Die in diesem Aufsatz zitierten Werke von Witold Gombrowicz sind in folgenden deutschen Ausgaben erschienen: ¹ «Berliner Notizen», übersetzt von Walter Tiel, Verlag Günter Neske, Pfullingen 1965. ² «Transatlantik», Roman, übersetzt von Walter Tiel, Verlag Günter Neske, Pfullingen 1964. ³ «Ferdydurke», Roman, übersetzt von Walter Tiel, Verlag Günter Neske, Pfullingen 1960. ⁴ «Verführung», Roman, übersetzt von Walter Tiel, Verlag Günter Neske, Pfullingen 1963. ⁵ «Yvonne», Drama, übersetzt von Heinrich Kunstmüller, in: «Yvonne» — «Die Trauung», zwei Schauspiele, in der Reihe «doppelpunkt» des S. Fischer-Verlags, Frankfurt am Main 1964.

GERHART HAUPTMANNS AUTOBIOGRAPHISCHE SCHRIFTEN

Gerhart Hauptmanns Werk ist den literarischen Navigatoren unserer Tage kein Leitstern. Daß sich sein Theatergenie auf den Bühnen behauptet, hat andere Gründe, große Rollen zum Beispiel und bühnengerechte Situationen. Seine Dichtungen und Romane liegen weit ab von den Brennpunkten der Diskussion. Vielleicht, daß diese Distanz noch vergrößert wird durch biographische Gegebenheiten. Die Olympiopose, in der Hauptmann der Welt erschien, macht sein Werk dem skeptischen Geschlecht der Nachkriegszeit nur noch fremder. Der Mann, der einst das volle Glück des Ruhms genoß, der zelebrierte Repräsentant der Nation, besteht nicht gut vor dem Tribunal einer Literatur, deren Parolen Widerspruch und Zersetzung sind. Gerhart Hauptmann geriet, nicht unverschuldet, in ein schiefes Licht, und das ist es, was die objektive Würdigung seines Gesamtwerks heute erschwert. Die Zentenarausgabe wird vielleicht den befreienden Anstoß zu neuer Überprüfung geben.

Eines indessen läßt sich sagen: Der Band, der Hauptmanns autobiographische Bekenntnisse und Tagebücher vereinigt, ist dazu geeignet, die Diskussion erneut anzuregen, schon aus dem gewichtigen Grunde, weil er neben bereits Bekanntem zwei bedeutende Manuskripte aus dem Nachlaß ans Licht bringt¹. Zu Lebzeiten Hauptmanns erschienen das «Buch der Leidenschaft» (1929) und «Das Abenteuer meiner Jugend» (1937), umfangreiche Zeugnisse der Selbstschau, das eine die Liebes- und Ehewirren des eben berühmt gewordenen Dramatikers darstellend, das zweite eine Geschichte der frühen Jahre bis zum Durchbruch des dramatischen Erstlings. Dazu kommen jetzt zwei im Umfang bedeutend kleinere Schriften: «Das zweite Vierteljahrhundert», eine Fortsetzung der Jugendgeschichte, von 1889 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges reichend, und «Neue Leidenschaft», tagebuchartige Aufzeichnungen aus den Jahren 1905 und 1906. Sie beziehen sich auf die leidenschaftliche Liebe des Dichters zu der

jungen Schauspielerin Ida Orloff, dem Urbild der Pippa.

Als Bereicherung und Ergänzung und als handliche Zusammenfassung ist der gewichtige Band mit den vier autobiographischen Schriften zu begrüßen.

Nicht ganz glücklich scheint mir freilich die Sammelbezeichnung «Die großen Beichten», die dem Band als Titel voransteht. Der Ausdruck hat etwas Gespreiztes und ist zudem ungenau. Auf das, was hier vorliegt, nämlich die künstlerische und romanhaftes Gestaltung persönlicher oder intimer Erfahrungen, läßt sich der Begriff der Beichte nicht gut anwenden. Und ob das Bekenntnis, ob die literarische Gestaltung persönlicher Erlebnisse als auslösendes Motiv bei der Niederschrift der autobiographischen Schriften stärker war, ist schwer zu entscheiden. Ein romanhaftes Element ist sowohl im «Buch der Leidenschaft» wie in «Neue Leidenschaft» unverkennbar.

Dennoch ist nicht daran zu zweifeln, daß hier Selbstzeugnisse vorliegen, die Hauptmann dem Zeitgenossen näher bringen können. Die scharfe Diagnose freilich, die Erkenntnis und Deutung der Zeit, wie sie zum Beispiel Robert Musil in seinen Tagebüchern gibt, ist hier nicht erreicht. Die Dichte und die Präsenz des Bewußtseins, die Kafkas Tagebücher vor jeder unwesentlichen und vor jeder eitlen Bemerkung bewahren, sind hier nicht durchwegs zu finden. Dazu kommt, daß Hauptmanns Stil nicht frei ist von einem vagen Ungefähr. Da spricht er etwa von der «eigentlichen Entelechie der Persönlichkeit», die sich fortan in literarischen Werken ausdrücke, und will damit offenbar sagen, daß er nach seinem großen Erfolg mit «Vor Sonnenaufgang» zwischen privatem und beruflichem Leben keine Grenze mehr kenne. «Es war eine Woge, auf der ich schwamm», so lesen wir weiter. «Zeit und Raum hatten sich *gleichsam* verdichtet, also in eine Art Materie umgewandelt, die etwas mit dem Feuer gemein hatte, in sich sog und mit sich zog.» Und wenig später, mit anderen Worten den Satz von der Entelechie

wieder aufnehmend: «Ich war vom 20. Oktober 1889 an kein *eigentlicher Privatmann mehr.*» Doch habe er «mit einer Art Verbissenheit» in sich und an sich gearbeitet. Sind wir allzu empfindlich? Mit unseren paar Beispielen möchten wir immerhin belegen, warum wir meinen, der wortreiche und ungefähre Stil drohe die Kraft der Selbstaussage zu beeinträchtigen. Ein letztes Beispiel: «Das allgemeine Gefäßsystem der Geistigkeit ist ja unendlich kompliziert und verzweigt sich in feinste, unübersehbare Kapillaren. Trotzdem war mir der subjektive Weg unabirrbar und fest vorgezeichnet.»

Es geht um die Selbstverwirklichung des jungen Dichters. Seine Ich-Geschichten, ob sie nun den umstrittenen jungen Dramatiker in seinem Kampf mit der Öffentlichkeit oder den Liebenden im Sturm der Leidenschaften zeigen, versuchen Ordnung ins Chaos zu bringen. Von besonderem Interesse, nicht nur, weil er zum erstenmal vorliegt, ist der Bericht über «Das zweite Vierteljahrhundert». Er schildert die Ursache und den Verlauf des Zerwürfnisses mit dem Bruder Carl, und er gibt einen guten Einblick in die Lage des jungen Autors, dessen erstes Bühnenwerk unter heftigen Kämpfen Beachtung und Erfolg erzwungen hat. Hauptmann notiert die Veränderungen in seinem Leben und die Verschiebungen in seinem Freundeskreis, die beide durch den Ruhm bewirkt werden. Er hält Schritt für Schritt fest, wie er in seine Stellung als Vorkämpfer einer neuen Richtung des Dramas hineinwächst. Was er über Otto Brahm, den Leiter der Freien Bühne, über den Kritiker und Schriftsteller Paul Lindau und über die Prominenz des kulturellen Berlin im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts sagt, ist über die biographischen Einzelheiten hinaus auch kulturhistorisch zu würdigen. Die vibrierende Theaterluft der Reichshauptstadt umgibt den Leser dieser Erinnerungen, es treten bedeutende Träger des kulturellen Lebens nacheinander hervor, sehr schön und sehr würdig, in heiterer Abgeklärtheit, auch Theodor Fontane. Hauptmann berichtet über sein freundschaftliches Verhältnis zu ihm und schildert ein Abendessen im gastlichen Hause des Dichters.

Im ganzen beschreibt er seine Situation positiv: der Vergleich mit der Lage Schillers, dessen «Räuber» eben uraufgeführt worden waren und der nun in engster Verbindung mit dem Theater seine nächsten Schritte wagen konnte, drängt sich ihm auf. Hauptmann rechnet zu den bestimmenden Kräften dieser günstigen Ausgangslage durchaus auch die kritischen Anstürme, denen er sich zu stellen hatte. Er erinnert sich des Sturms von Publizität, der ihn umbrauste und der ihm eine Flut von Briefen, auch anonymen, ins Haus wehte. Den Grund seiner Widerstandskraft und die Wurzel seiner Robustheit sieht er, in seinem weitschweifig ungenauen Stil argumentierend, wie folgt: «Erstens, weil ich irgendwie des ethischen Grundwesens in mir sicher und zum Kampfe für diesen Einsatz entschlossen war... Und schließlich stand ich ja nicht allein.»

Hier setzt eine skizzenhafte Charakterisierung des Naturalismus ein, vielmehr eine Kritik dieses Begriffs. Es sei nichts oder wenig damit über die Bewegung gesagt. Vor allem sei der Begriff zu eng gefaßt. Rußland, Skandinavien und Frankreich haben an der Bewegung teil, neben Zola und Ibsen auch Flaubert, Jacobsen, Turgenjew, Dostojewski und Tolstoi. Als bewunderten Vorläufer aber nennt Hauptmann Georg Büchner.

Im ganzen ist diese autobiographische Rechenschaft eine willkommene Ergänzung zum Bild einer großen Epoche der Theaterstadt Berlin. Persönlicher und, wie mir scheint, auch von stärkerer dichterischer Intensität ist das Buch «Neue Leidenschaft», das eine Krise in all ihren Steigerungen und Abstürzen nachzeichnet in ähnlicher Weise wie «Das Buch der Leidenschaft». Die Affäre mit der kaum sechzehnjährigen Schauspielerin Ida Orloff schockierte 1905 ganz Berlin. Der Leser dieser Tagebücher spürt die Ungeheuerlichkeit des Bruchs mit Formen und Konventionen, aber er spürt auch, mit welcher unbeugsamen Wahrheitsliebe sich Hauptmann zu seinen Gefühlen bekennt. Nichts zu verschleiern, sich selbst und der Welt gegenüber ehrlich zu sein und kein Scheinleben zu führen, ist sein Entschluß. Er bedeutet Leiden. Durch alle Beredsamkeit, alles Argumentieren und Räsonieren

hindurch wird hier der unverstellte, von Zweifeln und Leidenschaften geschüttelte Mensch sichtbar. Es ist ein Buch, das durch seine Schonungslosigkeit modern anmutet, ein Dokument des unbeschönigten Lebens. Aus Anlaß des zwanzigsten Todestages von Gerhart Hauptmann hat die Familie dieses Manuskript aus dem Archiv zur Veröffentlichung freigegeben. Sechs Jahrzehnte lang

wurde es streng behütet und auch nicht auszugsweise zugänglich gemacht. Es zeigt Hauptmann, wie er war, wie er dachte und fühlte. Es könnte zum Anstoß werden, sein Werk neu zu überprüfen.

Anton Krättli

¹Gerhart Hauptmann: «Die großen Beichten», Propyläen-Verlag, Berlin 1966.

Man könnte manchmal verzweifeln beim Nachdenken über die Rolle des Geistes auf Erden.

Thomas Mann