Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 12

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: 13.12.2025

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

BÜCHER

TEXTE DER KIRCHENVÄTER

Vor zwei Jahren konnte an dieser Stelle auf ein Editionsunternehmen hingewiesen werden, das von allem Anfang an verheißungsvoll begann; gemeint ist die fünfbändige Sammlung und Anthologie von Texten der Kirchenväter, herausgegeben von *Alfons Heiler* und dem Kieler Ordinarius für Kirchen- und Dogmengeschichte *Heinrich Kraft*. Drei Bände durften damals angezeigt werden (Schweizer Monatshefte 44 [1964/65], S. 275—278); die beiden Schlußbände sind inzwischen erschienen, so daß das Werk als ganzes gewürdigt werden kann.

Daß die methodische Anordnung der Texte, nämlich die durchgehend thematische Gliederung der reichen Überlieferung patristischer Texte, im ganzen glücklich war, beweist neuerdings der vierte Band, der die Kapitel «Von der Kirche», «Von den Sakramenten», «Von der Heiligen Schrift» und «Von den letzten Dingen» enthält. Der Zugang zu dieser letztlich sehr stark an der Bibel orientierten Literatur — das beweist gerade das Kapitel «Von der Heiligen Schrift» — ist dem modernen Menschen an sich nicht so ohne weiteres gegeben. Die meditative Art der Kirchenväter, den heiligen Text ruminierend (wiederkäuend) gewissermaßen schöpferisch auszudeuten, den Realsinn unermüdlich ins Symbol zu übersetzen, ja die zufälligste, ursprünglich sicher realistisch gemeinte Anmerkung in der Bibel in eine heilsgeschichtliche Bedeutung zu transponieren, hat ihre eigenen Gesetze, Traditionen und Methoden der Imagination, der kreativen Aneignung. Es ist gerade von dieser zuerst befremdenden Weise der Reflexion her ein Vorteil, daß der überquellende Reichtum thematisch gegliedert, gleichsam in Sachgruppen dargeboten wird. Das Verständnis ist so erleichtert, der Zugang eröffnet. An ein und demselben Thema, vielleicht sogar an einem einzigen Topos, läßt sich so die Vielfalt der patristischen Denk- und Betweise ablesen.

Die Fülle der Texte und Themen wird aber in letzter Analyse erst im fünften Band, den Heinrich Kraft in Zusammenarbeit mit Henneke Gülzow und Inge Merz zusammengestellt hat, erschlossen. Die historische Dimension der Patristik eröffnet ein vorzügliches Kirchenväterlexikon, in dem alle gewünschten Aufschlüsse über die historischen Individuen, die hinter diesen Texten als Autoren, Abschreiber und Redaktoren stehen, nachzuschlagen sind. Ein Sachregister legt nochmals — neben der thematischen Groß-Gliederung der ganzen Textsammlung — einen feineren Raster an die Texte, in denen so ein Netz von Bezügen und Hinweisen sichtbar wird, dessen sich der Geisteswissenschafter ganz allgemein, im speziellen aber vor allem der Theologe und Prediger gerne bedienen wird. Verzeichnisse der Bibelstellen und der Vätertexte erlauben eine in jeder Hinsicht solide Dokumentation über jeden beliebigen Text. Es ist zu hoffen, daß dieses in seiner Art einmalige Nachschlagewerk, in dem sich der gesamte Bereich der frühchristlichen Welt von den Apostolischen Vätern und den neutestamentlichen Apographen bis zu den lateinischen und griechischen Lehrern des 7. und 8. Jahrhunderts in seinen tiefsten Sehnsüchten artikuliert, auch gebraucht wird. Ein «Tolle, lege!» verdient dieses Werk auf jeden Fall, eine Aufforderung zum Lesen, die sich nicht nur an Theologen richtet, sondern ebensosehr an Geisteswissenschafter aller Schattierungen. Denn hier ist neben der Antike der Quellgrund dessen, was man seither etwas pathetisch und vielleicht nicht immer guten Gewissens *das* Abendland nennt. Als Pikanterie mag zum Schluß angemerkt werden, daß Heiler katholischer und Kraft evangelischer Theologe ist. Was sich hier in schöner Übereinkunft ergeben hat, eine gemeinsame Arbeit an gemeinsamer Überlieferung, verdient den Namen ökumenisch.

Alois Haas

In *Klaus Schröters* Monographie *Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* werden kursiv gedruckte Aussagen Thomas Manns über sich selbst vom Herausgeber kommentierend und deutend verknüpft[1]. Insofern unterscheidet sich also diese Zusammenstellung von der «Chronik von Thomas Manns Leben» Bürgins und Mayers, in welcher auf Kommentare nach Möglichkeit verzichtet wurde.

Schröters Auswahl ist gelungen, der Text liest sich trotz der verschiedenen Herkunft seiner Teile leicht. Daß das Werk keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebt, ist offensichtlich. Die zahlreichen Zitate etwa sind alle ohne Quellenangabe wiedergegeben. Die Arbeit zeugt jedoch von großer Sach- und Werkkentnis, sie eignet sich, ans Werk und an die Persönlichkeit Thomas Manns heranzuführen. Das Hauptgewicht liegt auf der ersten Hälfte der Darstellung, besondere Aufmerksamkeit widmet Schröter Thomas Manns eigener Lektüre und ihrem Einfluß auf den jungen Romancier. Bemerkenswert und wohltuend ist die schonungslose Wahrhaftigkeit, mit welcher er Thomas Manns Verhalten im Ersten Weltkrieg zeichnet, vor allem aber sein hieraus gezogener Schluß: Man sollte Thomas Manns damalige reaktionäre Haltung nicht zu retouchieren suchen. Erst aus dieser Sicht ist seine spätere Entwicklung zu humaner und politischer Liberalität wirklich ermeßbar.

Die gewagte Technik Schröters, zum Teil halbe Sätze und Ausdrücke Thomas Manns in den eigenen Text hineinzuweben, hat ihre Gefahren; sie kann zu subjektiver Auslegung des Dichters führen. Wenn Schröter Georg Lukács den «bedeutendsten Interpreten des Thomas Mannschen Werks» nennt, so steht ihm das Recht auf diesen immerhin fragwürdigen Superlativ zu. Unerlaubt aber ist folgendes Zitat: «Thomas Mann war diesem (Georg Lukács) ein einziges Mal kurz nach dem Krieg in Wien begegnet und beeindruckt von seiner *im Sinnlichen wie im Geistigen asketischen Natur*, von der *fast unheimlichen Abstraktheit* seiner Theorien.» Die Zitatbrocken stammen aus einem 1922 an Ignaz Seipel geschriebenen Brief. Und da lesen wir über Georg Lukács: «Er hat mir in Wien eine Stunde lang seine Theorien entwickelt. Solange er sprach, hatte er recht. Und wenn nachher der Eindruck fast unheimlicher Abstraktheit zurückblieb, so blieb doch auch derjenige der Reinheit und des intellektuellen Edelmutes.» Lukács' Abstraktheit «beeindruckte» demnach Thomas Mann durchaus nicht, wie er denn nebst aller Anerkennung den soziologischen Standpunkt des marxistischen Literarhistorikers stets als einseitig empfand.

Diese Einzelheit ist indessen für Schröters Buch nicht typisch; es ist eine Darstellung, von welcher sich sagen läßt, daß sie im gegebenen Rahmen sowohl ihrem Ziel als auch ihrem Gegenstand gerecht geworden ist.

Das Werk Thomas Manns unter einem neuen Aspekt, unter dem der Persönlichkeitsgrenzen zu betrachten, ist das Anliegen von *Ignace Feuerlichts* Buch *Thomas Mann und die Grenzen des Ich*[2]. Die auf den ersten Blick seltsam anmutende Methode erweist sich als außerordentlich fruchtbar, kaum beachtete Seiten des Gesamtwerks erscheinen in neuer Beleuchtung. Das antithetische Denken des jungen Thomas Mann weicht in den späten Jahren einer Welt der fließenden Grenzen. Das Tonio-Kröger-Urerlebnis der melancholischen Einsamkeit des Geistes steht im Lebensdienst der reifen Zeit nicht mehr im Vordergrund. Eine ähnliche Entwicklung zieht Feuerlicht in Thomas Manns Einstellung zu sozialen Problemen nach: des Schriftstellers Interesse hat sich allmählich vom Individuellen auf die Seite des Sozialen verlagert. Feuerlicht betont jedoch, daß Thomas Mann bei allem «sozialen Pflichtgefühl» es ablehnte, sich in einer Gruppe aufzugeben, daß er vor jeglicher Kollektivierung zeit seines Lebens warnte. Auch das Unbehagen in der Kunst zeigt ein zweifaches Bild: es setzt sich einerseits aus dem Leiden am Künstlertum, anderseits aber aus der Überzeugung von der Würde

der Kunst zusammen. — Einige andere, eher auf den Dichter als auf das Werk bezogene Kapitel konzentrieren sich unter anderem auf Manns Religiosität, auf sein Verhältnis zur Mystik und zum Okkultismus.

Es wäre aufschlußreich, gerade in der vom Autor gewählten Art der Darstellung die Musik, diese große Passion Thomas Manns, zu behandeln. Zudem erscheint es bedauerlich, daß Feuerlicht auf Thomas Manns historisches und stilistisches Selbstverständnis nicht eingeht. Die Frage, wie weit sich Thomas Mann der Tradition und wie weit der Moderne verpflichtet fühlte, könnte ebenfalls unter dem Aspekt der Selbstbewahrung und der Entgrenzung beantwortet werden.

Gunilla Bergstens Untersuchung *Thomas Manns Doktor Faustus* ist eine der ersten Arbeiten, die sich auf das Material des Zürcher Archivs stützen[3]. Im ersten, den Quellen des Romans gewidmeten Kapitel unterscheidet Bergsten zwischen zwei Typen der Montage: «Wirklichkeit», das heißt authentische Schilderungen und sprachliche Wiederholung vorgeprägten Materials, wobei diese letzte Gruppe in «offene» (erkennbare) sowie «versteckte», in den Text hineingewobene Zitate zerfällt. Die Verfasserin zeigt auf diese Art Modelle und Vorlagen des Mannschen Romans. Ein weiteres Kapitel gilt den «Voraussetzungen der Montage-Technik», wobei Bergsten das Phänomen aus einer allgemeinen Kulturkrise, die auch die Literatur erfaßt habe, ableitet. Ob Thomas Manns schriftstellerischer Werdegang für die kulturelle Entwicklung unseres Jahrhunderts tatsächlich dermaßen symptomatisch ist, bleibt allerdings eine offene Frage.

Durch sprachliche und sachliche Anspielungen erscheinen mehrere Zeitebenen in der Lebensgeschichte Adrian Leverkühns; es sind dies die Reformation, die Jahrhundertwende, der Nationalsozialismus. In einer gerade in ihrer Kühnheit ansprechenden Parallele bringt Bergsten dieses Komprimieren der Epochen mit Adrian Leverkühns Vorliebe für den Akkord in Zusammenhang: In Adrians Person «wird eine historische Entwicklung in eben der Weise summiert und zusammengefaßt wie eine Folge von Tönen im Akkord». Aus diesem Grund kann der «Doktor Faustus» ein «historischer» Roman genannt werden, der Deutschlands Schicksal von der Reformation bis zum Nationalsozialismus aufrollt. Diese Parallele darf jedoch nicht gepreßt werden: der Vergleich des Straßenmädchens, das Adrian infiziert, mit Richard Wagner, der auf Deutschland Krankheitskeime übertragen haben soll, mutet beispielsweise eher peinlich an.

Früh ist bemerkt worden, daß Adrian Leverkühn ein ins Literarische zielender Musiker ist. Eine Bestätigung dieser Annahme bietet nun Bergstens Betrachtung der letzten Komposition Adrian Leverkühns «Dr. Fausti Weheklag»; die Kantate enthüllt sich in der Beschreibung Serenus Zeitbloms als ein Abbild des Romans selbst, das Thomas Mann ja auch lange Zeit als sein letztes Werk betrachtet hat. Dieses Kapitel unterstreicht den Rang von Bergstens Untersuchung als eine der grundlegenden Arbeiten über den «Doktor Faustus».

Der Titel von *Margrit Hennings* Buch *Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns ‹Doktor Faustus› und in der deutschen Literatur der Gegenwart* ist in dem Sinne zu verstehen, als die Verfasserin eine gewisse moderne Form der Ich-Erzählung gegen den herkömmlichen Ich-Erzähltypus abzusetzen sucht[4]. Henning unterscheidet drei Typen des konventionellen Ich-Romans: Der Ich-Erzähler tritt selbst als Medium der Brechung hervor, die begrenzte Perspektive des Erzählers dient ästhetischen Zwecken oder aber der Erzähler bildet den Kontrast zum Inhalt. In Thomas Manns «Doktor Faustus» ist die Hauptgestalt hingegen nur dank der Existenz ihres Gegenpols, des Ich-Erzählers, möglich, der Inhalt kann nur in dieser Form realisiert werden.

Serenus Zeitbloms Hingegebenheit an Adrian Leverkühn bewirkt eine Einheit von Subjekt und Objekt, die nie ganz aufgelöst werden kann. Als Gefährte Leverkühns schreibt Zeitblom aus einer beschränkten Perspektive, überblickt aber als Biograph das Leben seines Freundes bei der Niederschrift der Erinnerungen schon vollständig. Aus dieser erweiterten Perspektive ist die

epische Vorausdeutung möglich. Zeitblom behält sich bei dieser Erzählweise die Freiheit, die Fakten nur an markanten Stellen zu kommentieren. Nach der gleichen Erzählart gibt Zeitblom einerseits direkte Reden des Augenblicks wieder und läßt anderseits Leitmotive aufsteigen, deren Bedeutung sich erst im Sinnzusammenhang erhellt. Im zweiten Teil des Romans ist die Erzähltechnik teilweise verändert. Zeitblom schildert nicht nur, sondern deutet auch in vermehrtem Maße, da ja Leverkühns asketisches Leben an Ereignissen arm ist.

Margrit Henning untersucht das 25. Kapitel, das das Zwiegespräch Adrians mit dem Teufel zum Gegenstande hat, und nennt es wegen der vielen feinen Fäden, die sich hier verbinden, das zentrale Kapitel des Romans. Zeitblom gibt Adrians Dokument von diesem Dialog kommentarlos wieder. Doch seine Interpretation ist es, die in der zweiten Hälfte des Romans die im 25. Kapitel enthüllte Höllenbindung des Komponisten stets ahnen läßt. Indem Thomas Mann sich von Zeitblom merklich distanziert, «ist der Abstand des Autors zum Dargestellten wesentlich größer als im Er-Roman». Ein Problem bleibt bei dieser subtilen Untersuchung unberührt: Warum ist Serenus Zeitblom, wie dies schon oft bemerkt worden ist, eine durch und durch uneinheitliche Figur, und wie erklären sich gewisse Widersprüche in seinem Stil und seiner Person im Hinblick auf die Funktion als Ich-Erzähler? — In einigen weiteren Kapiteln beschäftigt sich Margrit Henning mit in Ich-Form gehaltenen Romanen Max Frischs, Hans Erich Nossacks, Gerd Gaisers und Walter Jens'.

«Eine quellenkritische Untersuchung» nennt *Hans-Joachim Sandberg* sein Buch *Die Schillerstudien Thomas Manns*, in welchem er auf die Vorlagen der frühen Novelle «Schwere Stunde» und des letzten Aufsatzes «Versuch über Schiller» eingeht[5]. Ausgangspunkt ist die Frage, wie sich die von Thomas Mann verwendete Technik der Montage in einer essayistischen Arbeit auswirkt.

Anhand des Materials im Thomas-Mann-Archiv weist Sandberg für die Novelle folgende Quellen nach: E. Müllers Werk «Schiller. Intimes aus seinem Leben», das Marbacher Schillerbuch aus dem Jahre 1905 sowie Schillers Briefwechsel mit Goethe. Sandberg bemerkt, daß Thomas Mann bei dieser Novelle nach historischer Treue trachten mußte. Wäre demnach für die Art der Benutzung der Schiller-Literatur durch Thomas Mann die Bezeichnung «Quellenstudium» nicht richtiger als der Ausdruck «Montage»? Streng lassen sich die Begriffe gewiß nicht scheiden; die Technik der Montage, wie sie von Hans Wysling am Beispiel des «Erwählten» aufgezeigt wurde, läßt sich mit der Arbeitsweise des jungen Thomas Mann indes kaum vergleichen.

Im Gegensatz zur frühen Schiller-Novelle, deren entlehnte Bestandteile Sandberg in der Mannschen Idee der Selbstüberwindung des Künstlers integriert erscheinen, ist er der Meinung, Thomas Mann habe beim Schreiben des «Versuchs» eine originäre Idee von Anfang an gefehlt. Tatsächlich gelingt es ihm, zahlreiche Stellen im «Versuch» nachzuweisen, die sich zum Teil wörtlich an die von Thomas Mann konsultierte Sekundärliteratur, an E. Müller, Julius Schwabe, Fritz Strich anlehnen. Der Essay erweist sich als eine Kompilation, in Aufbau und Formulierung von den Quellen abhängig.

Sandberg gelangt zum Schluß, daß Thomas Manns «Versuch» eine mangelhafte Vertrautheit mit dem Werk Schillers verrate und daß Schiller für die schriftstellerische Entwicklung Thomas Manns keine wesentliche Rolle gespielt habe. Reicht jedoch, so fragt man sich, eine quellengeschichtliche Untersuchung im vorliegenden Falle zu einer solchen Folgerung aus? Daß Schiller im Weltbild Thomas Manns nicht die Bedeutung Goethes oder gar des «Dreigestirns» hatte, ist unumstritten; die sprachliche Faszination jedoch, die Schiller auf den Schüler Thomas Mann ausgeübt hat und deren Niederschlag noch die Novelle «Tonio Kröger» enthält, kann nicht geleugnet werden. Fritz Strichs Aufsatz «Schiller und Thomas Mann», den Sandberg zu widerlegen sucht, enthält die dem Selbstverständnis Thomas Manns doch wohl entsprechende Aussage, daß diese beiden auf den

ersten Blick so verschiedenen Dichter als Selbstüberwinder eine wesensmäßige Verwandtschaft aufweisen.

Eine neue erweiterte Bearbeitung ihrer 1945 erschienenen Schrift über die Josephsromane legt *Käte Hamburger* unter dem Titel *Der Humor bei Thomas Mann* vor[6]. Die Verfasserin bezeichnet ihre Untersuchung als einen «interpretierenden Kommentar», der als Einführung in die Joseph-Tetralogie dienen soll. Daß die Ergebnisse den Rahmen einer gewöhnlichen Einführung sprengen, sei von vornherein festgehalten.

Das wesentliche Merkmal der «Humorstruktur» sieht Käte Hamburger im Verhältnis des Eigentlichen zum Uneigentlichen, wobei für den Humoristen das Eigentliche noch in seinen verzerrtesten Formen durchschimmert; der Humorist verurteilt daher nicht, er lächelt. Eine humoristische Figur kann jedoch nie etwas antihuman Böses verkörpern; von hier spannt sich der Bogen zum Schlußkapitel, das den Titel «Humanismus» trägt.

Themen wie die Zeitlosigkeit des Davoser Sanatoriums und die Welt Jaakobs, die der mythischen Identifikation mit den Vorfahren, kommen der epischen Kunst Thomas Manns entgegen. Hamburger weist nach, daß diese Sphäre Jaakobs in den Ägypten-Bänden allmählich einem rationaleren Weltbild weicht. Die Tatsache, daß Thomas Mann die Josephsgeschichte eigenwillig in der Regierungszeit Amenhoteps III. ansiedelt, erhält hiedurch ihre Bedeutung: Ägypten ist für Joseph nicht nur die «Unterwelt», sondern auch ein Land fortschrittlicher Zivilisation. Josephs Geschichte ist versöhnend: das vorerst stark betonte Schema der feindlichen Brüder erlischt in ihr. Und doch ist es nicht Joseph, der den väterlichen Segen erhält. Er ist ein Erhöhter, aber zugleich ein Entrückter geworden. Hamburger sieht im Mittlergeist Josephs eine Möglichkeit der von Thomas Mann so häufig gestalteten Hermes-Rolle. In Joseph, der als «religiöser Hochstapler» im Sinne der sich erfüllenden Geschichte zu handeln bemüht war, berührt sich der Mythos mit dem Menschen. Die Tetralogie stellt die Frage nach dem Urphänomen des Menschlichen.

Die doppelte Natur Josephs enthüllt sich erst humoristisch in den Ägypten-Bänden. Da Symbol- und Humorstruktur sich decken, betrachtet Käte Hamburger den «Joseph» als Thomas Manns Hauptwerk. Die Verfasserin ist sich der Gewagtheit dieser Definition des Hauptwerkes vermutlich wohl bewußt, kann doch das Gesamtwerk Thomas Manns primär nicht humoristisch genannt werden.

Käte Hamburgers Buch schließt mit einer Betrachtung über Josephs Humanität, die die Verfasserin treffend zu Thomas Manns eigener Wandlung in Parallele stellt: Josephs Weg vom in sich selbst verliebten Jüngling zum Ernährer der Völker entspricht der Entwicklung des Schriftstellers vom geistigen Narzismus zum politischen Lebensdienst.

Andreas Oplatka

[1] Klaus Schröter: Thomas Mann. Rowohlt, Hamburg 1964. [2] Ignace Feuerlicht: Thomas Mann und die Grenzen des Ich. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1966. [3] Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus. Svenska Bokförlaget, Stockholm 1963. [4] Margrit Henning: Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns «Doktor Faustus» und in der deutschen Literatur der Gegenwart. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1966. [5] Hans-Joachim Sandberg: Thomas Manns Schiller-Studien, Scandinavian University Books, Oslo 1965. [6] Käte Hamburger: Der Humor bei Thomas Mann. Nymphenburger Verlag, München 1965.

Als Lavinia Mazzucchetti in den Monaten vor ihrer Erkrankung im Frühjahr 1965 an der Zusammenstellung dieser *Cronache e Saggi* arbeitete, sprach sie darüber als von ihrer «raccolta postuma», obwohl ihre ungetrübte Vitalität diese ironisch-düstere Prognose keineswegs zu rechtfertigen schien[1]. Aber sie sollte recht behalten. Die Korrektur der Fahnen konnte sie nicht mehr selbst überwachen, und nach ihrem Tod übernahmen Eva und Luigi Rognoni die Herausgabe dieser zunächst in Tageszeitungen und Literaturzeitschriften erschienenen Artikel und Aufsätze.

Es ist bedauerlich, daß Lavinia Mazzucchetti nicht selbst einen Rückblick auf ihr bewegtes Leben geben konnte. In den letzten ihr vergönnten Jahren verstärkte sich die Tendenz zu autobiographischen Erinnerungen. Luigi Rognoni entschädigt allerdings mit seiner Einführung weitgehend für das Fehlen eines Selbstporträts. Aus verstreuten Aufzeichnungen und Lavinia Mazzucchettis immer persönlich gehaltenen Artikeln über ihre mehr als fünfzigjährige Tätigkeit als Journalistin und Germanistin stellt er ein Bild zusammen, das an Lebendigkeit und Anschaulichkeit nichts zu wünschen übrig läßt.

Als Tochter des Mailänder Journalisten Augusto Mazzucchetti kam sie schon als Kind mit dem kulturellen Leben der lombardischen Hauptstadt in Berührung: «Ungefähr 1905 (das heißt im Alter von sechzehn Jahren!) die erste Übersetzung für den Verlag Sonzogno: *Hundert Arten wie man Rindfleisch (oder Eier) zubereiten kann*, ein französisches Büchlein mit hundert Rezepten. Ich glaube das Honorar belief sich auf 50 Lire — ein enormes *argent de poche* für meine bereits recht lebhafte Eitelkeit (weiße Lederhandschuhe, die ich direkt in der Fabrik in Via Monforte halbdutzendweise kaufte, zu einer Lira oder zu 1,25 Lire pro Paar).»

Es ist kein Zufall, daß Lavinia mit ihrer überlegenen Ironie, die durch einen Schuß Koketterie eine typisch weibliche Note erhielt, gerade in Thomas Mann ihren Lieblingsschriftsteller fand. Diese Frau, die in ihrem rückhaltlosen politischen und moralischen Engagement zwischen den beiden Weltkriegen ein großartiges Beispiel kompromißloser Integrität gab, brachte das Außergewöhnliche fertig, darüber nicht zur Fanatikerin zu werden.

Keine Seite in diesem umfangreichen Band ist bloßer Gelehrtenballast: auch dann, wenn sich Lavinia Mazzucchetti nicht mit ihren Zeitgenossen auseinandersetzte, mußte zwischen ihr und einem längst verstorbenen Autor ein Funke überspringen, mußte sie menschlichen Kontakt herstellen. Ein oberflächlicher Leser kann daher leicht über der liebenswürdigen, eleganten und vertraulichen Gesprächsform dieser Abhandlungen und Noten die imponierende zünftige Leistung der Germanistin überhören. Man spürt auf Schritt und Tritt, daß sich Lavinia vor allem auch vor dem Vorwurf in acht nahm, sie sei durch eine lebenslange Beschäftigung mit den Deutschen zur umständlichen Pedantin geworden.

Die deutschsprachigen Schriftsteller unseres Jahrhunderts gehörten zu ihrem fast täglichen Umgang: mit Stefan Zweig, mit Hermann Hesse, mit Thomas Mann verband sie langjährige Bekanntschaft und Freundschaft. In einem Karl Friedrich Zelter gewidmeten Artikel *La vedova di Goethe* (Goethes Witwe) läßt Lavinia Mazzucchetti durchblicken, wie sie Freundschaft mit Schriftstellern verstand: «Die lange Verehrung für den größten zeitgenössischen Dichter wurde durch persönlichen Umgang, schüchterne Verehrung und gegenseitige Herzlichkeit schließlich tiefe, frohe und sanfte Intimität der Gefühle ...» «Und wieviel Ernst, wieviel heiterer Scharfsinn, wieviel vertraute Solidarität in ihrem ununterbrochenen Briefwechsel!»

Auch an Stellen, wo man das Urteil der Germanistin nicht teilen wird, besticht ihre kritische Offenheit, die sich kein Hintertürchen offen hält. Bereits 1923 stellte sie den Italienern Carl Sternheim vor; sie lehnte ihn ab, wie sie fast vierzig Jahre später Günter Graß ablehnte: «Es ist in der

Tat nicht leicht, in der großen und alles in allem solidarischen Schriftstellerrepublik viele Temperamente zu finden, die Carl Sternheim in lärmendem Akrobatentum, Reklamehunger, Größenwahn und unermüdlichem Lautsprechergebrüll erreichen.» Die Ablehnung Sternheims hatte ihre Entsprechung in der Ablehnung Heinrich Manns: die beiden großen Satiriker des wilhelminischen Deutschland, gegen deren politische Position Lavinia Mazzucchetti sicher nichts einzuwenden hatte, verletzten offensichtlich ihre an Weimar orientierte Menschlichkeit.

Es gehört in den Umkreis von Lavinias ungeschrieben gebliebenen Erinnerungen, daß sie in ihren letzten Lebensjahren immer wieder auf das Mailand ihrer Kindheit und Jugend die Sprache brachte, auf Gerolamo Rovetta, einen Überlebenden der *scapigliatura milanese*, der Mailänder Bohème, auf Giuseppe Verdi, in dessen Gegenwart Lavinias Mutter im Salon von Clara Maffei gesungen hatte, und auf den Lyriker Clemente Rebora, der nach einer Jugend im Zeichen Mazzinis und risorgimentalen Antiklerikalismus als Priester sein Leben beschloß. Lavinia scheute vor keinem Argument zurück, aber wo sich Gespräche im Irrationalen verloren, rief sie sich und die Umstehenden zur Ordnung. Sie, die einigen ihrer Freunde ein ganzes Leben lang die Treue zu wahren wußte, war unerbittlich, wenn es sich darum handelte, sich von ihnen zu trennen, wenn die Voraussetzungen für einen fruchtbaren Kontakt nicht mehr vorhanden waren. So beschließt sie ihren Artikel über Rebora mit der Feststellung: «Von gemeinsamen Freunden erhielt ich immer ausführliche Nachricht über sein neues Leben. In einem Jahr unterm Krieg machte ich mich auch auf den Weg, um eine seiner Predigten zu hören, nicht aus Neugier, sondern in dankbarer Erinnerung an unsere Freundschaft während des Ersten Weltkriegs. Ich hatte den Eindruck — aber vielleicht war es meine Schwerhörigkeit —, nichts anderes zu hören als den Ton seiner verschwommenen Vorträge im Zeichen Tagores oder Mazzinis und ich verzichtete auf jede persönliche Begegnung.»

Man weiß nicht, was man an dieser Chronistin eines halben Jahrhunderts deutsch-italienischer Begegnung mehr bewundern soll: ihre Anwesenheit, wenn es darum ging, Kontakte zu schaffen, zu fördern und zu ermuntern, oder ihre Abwesenheit, wenn sie sich durch unzeitiges Dazwischentreten etwas vergeben hätte.

Johannes Hösle

[1] Lavinia Mazzucchetti: Cronache e saggi. Casa editrice Il Saggiatore, Mailand 1966.

ÜBER THEATER

Ich weiß nicht, ob die Bereitschaft, Schriften über das Theater zu veröffentlichen, jemals größer war als heute. Aus der Fülle der Neuerscheinungen sollen hier ein paar Titel herausgegriffen werden, als Hinweise für Theaterfreunde, wenn sie sich etwa auch als Leser mit der Welt der Bühne und der Arbeit der Regisseure, Bühnenbildner und Schauspieler beschäftigen möchten. Von den *Gesamtdarstellungen*, die solcher Absicht entgegenkommen, wird man das *Atlantisbuch des Theaters* mit Auszeichnung nennen: ein Buch, das enzyklopädische Ziele verfolgt, ein Band von über tausend Seiten im Großformat, reich illustriert und von gegen vierzig Autoren verfaßt[1]. Der Plan, die Koordination und die Verwirklichung des gewaltigen Unternehmens sind das Verdienst des Verlagschefs *Martin Hürlimann*, der vor kurzem die Leitung seines Hauses jüngeren Händen anvertraut hat. Als Herausgeber und Mitautor hat er dieses große Buch über das Theater liebevoll und mit gewissenhafter Sorge um das Detail betreut.

Sein Ziel war die solide, sachliche Information. «Die historisch sichtende Betrachtungsweise wiegt deshalb vor gegenüber den lebhaften Gesprächen unserer Zeit um das Heutigste, um den Vorsprung über das Heutigste hinaus», lesen wir im Vorwort. Die Verschiedenartigkeit der Themen und mehr noch die Individualitäten der Mitarbeiter bewirken indessen, daß diese Grundlinie reizvoll umrankt und manchmal ein wenig auch geknickt wird. Theaterleiter, Dramaturgen, Professoren, Kritiker, Soziologen und Literaturwissenschafter trugen ihr Teil bei und waren oft schwer auf diese Linie zu bringen. Aber Martin Hürlimann hat das Kunststück fertiggebracht, sich mit seinem Wissen, seiner Erfahrung und seiner Beharrlichkeit die Zügel nicht entgleiten zu lassen.

Das Buch umfaßt drei Teile, einen theaterkundlichen, einen theatergeschichtlichen und einen lexikalischen. Im ersten können wir uns über alle Haupt- und Teilgebiete des Theaterwesens umfassend orientieren, von der Administration bis zur Ausbildung der Schauspieler, vom Theaterbau und der Bühnentechnik bis zur Soziologie des Theaters und von der Regie bis zur Theaterkritik.

Im zweiten Teil folgen sich Darstellungen der Theatergeschichte, vom Altertum durch alle nationalen Entwicklungen bis zum japanischen und chinesischen und bis zum Puppentheater. Es fällt schwer, einzelne Kapitel besonders herauszugreifen; aber wenn ich es tun müßte, möchte ich vor allem *Siegfried Melchingers* Versuch einer Grundlegung aus dem ersten und *Elisabeth Brock-Sulzers* Aufsatz über das französische Theater aus dem zweiten Teil erwähnen. Der lexikalische Anhang gibt über alle Namen und Begriffe Auskunft, die im vorangehenden Textteil vorkommen. Ein besonderes Lob verdient die reiche, zum Teil farbige Bebilderung des gewichtigen Bandes.

Ebenfalls zu den Gesamtdarstellungen ist das Buch *Theater des Barock* zu zählen, das *Margarete Baur-Heinhold* verfaßt und zu dem *Helga Schmidt-Glaßner* die photographischen Aufnahmen beigesteuert hat[2]. Dem Thema gemäß ist das, was ich gerne die Inszenierung des prachtvollen Bandes nennen möchte: schon Einband und Umschlag atmen den Geist barocker Instrumentierung und festlichen Arrangements. Und was in der Folge in Text und Bild geboten wird, verbindet sachliche Information mit glanzvoller Präsentation. Über höfisches Leben, über Publikum, Wanderbühne und Schauplätze, über Schauspieler und Commedia dell'Arte, den Spielplan der Oper und des Schauspiels, über Bühne und Architektur des Barockzeitalters werden wir umfassend und sorgfältig unterrichtet, wobei die Beispiele und die Ausnahmen im Bilde vorgeführt werden. Instruktive Zeittafeln, Bilderläuterungen und ein Literaturverzeichnis, das den Weg zu einer Vertiefung der vermittelten Kenntnisse weist, ergänzen den Band aufs glücklichste.

Die technischen Skizzen des Niccolo Sabbatini, die — beispielshalber seien sie hier erwähnt — aus der Schrift «Praticar di Fabricar Scene e Machine ne' Teatri» wiedergegeben sind, lassen sich vergleichen mit den mechanischen Veranstaltungen, die etwa Kurt Schmidt und F. W. Bogler auf der Bühne des Bauhauses ausprobierten.

In der Reihe der «Neuen Bauhausbücher» ist in photomechanischer Wiedergabe Band 4 der alten Bauhausbücher, die 1925 erschienene Schrift *Die Bühne im Bauhaus*, von Hans M. Winiger neu herausgegeben worden[3]. Ihre Verfasser sind *Oskar Schlemmer*, *Laszlo Moholy-Nagy* und *Farkas Molnar*. Walter Gropius hat für die Neuausgabe ein Nachwort beigesteuert. Was uns diese Schrift zu bieten hat, ist — vier Jahrzehnte nach ihrem ersten Erscheinen — von brennender Aktualität: totales Theater, der Ruf nach Utopie im Spiel, nach Theater der Überraschung. Die Bühne des Bauhauses war ein Laboratorium für szenische Versuche. Oskar Schlemmer, der das Theater als eine Kunst des Räumlichen verstand, war von der Idee besessen, unserer Kultur neue Symbole zu schaffen. Sein Aufsatz «Mensch und Kunstfigur», das Hauptkapitel des Buches, enthält Sätze wie die folgenden: «Die materialistisch-praktische Zeit hat in Wahrheit den echten Sinn für das Spiel und das Wunder verloren. Der Nützlichkeitssinn ist auf dem besten

Weg, sie zu töten.» Die Neuausgabe dieses programmatischen Werks ist eine verlegerische Tat.

Verschiedene Neuerscheinungen sind als Blick hinter die Kulissen konzipiert: sie rechnen mit dem Interesse des Theaterbesuchers, das sich auf die Geheimnisse jenseits des Vorhangs richtet. Wie wird es gemacht? Wie kommt die Vorstellung zustande, die wir bewundern? Einen Blick in die Werkstatt des Theaters nennt *Gert Richter* sein Buch *Bühne frei — Vorhang auf*[4]*!* Es orientiert über den Beruf des Schauspielers, über die Tätigkeit des Regisseurs und die «schweren vier Wochen», während welcher in der Regel eine neue Première vorbereitet wird; es gibt Aufschluß über die technischen Einrichtungen der Bühne und über die Kniffe der Bühnenbildner; es zeichnet ein Porträt des Intendanten und des Dramaturgen und enthält selbst einen kleinen statistischen Anhang. Zahlreiche Bilder ergänzen den Text, der viel Information enthält und ein Bild des Theateralltags vermittelt. Leider nicht ganz ohne eine etwas krampfhafte Burschikosität, den Jargon munter einsetzend und ein wenig eben damit auf Effekte aus, die hier fehl am Platze sind.

Eben dieser Jargon ist es, unter anderem, den auch *Gabriele Wohmann* in ihrem Buch *Theater von innen* mit Staunen, ja mit spürbarem Befremden zur Kenntnis nimmt[5]. Aber sie akzeptiert die sonderbare Ausdrucksweise der Theaterleute ebenso wie andere merkwürdige Beobachtungen, während sie den Proben zu einer Uraufführung folgt. Ihr Protokoll einer Inszenierung stützt sich auf Erfahrungen im Landestheater Darmstadt, wo Intendant Gerhard F. Hering Romain Weingartens Stück «Der Sommer» inszenierte. An der Feier zum fünfzigsten Geburtstag von Karl Krolow wurde der Plan konzipiert, daß die Schriftstellerin an allen Besprechungen und Proben teilnehmen sollte. Was darauf entstand, zeugt nicht nur von ihrer Kunst, Menschen zu beschreiben und Vorgänge festzuhalten, sondern vor allem für ihre kritische Aufmerksamkeit. Sie schreibt als eine Unbeteiligte, sie wundert sich über die unermüdlichen Wiederholungen und Korrekturen, die den Regisseur lange Zeit nicht über die ersten Szenen hinausgelangen lassen. Sie beschreibt die Arbeit der Schauspieler und unterläßt nicht, ihre kollegiale Rivalität und ihre Zwischenbemerkungen getreulich festzuhalten. Es ist auf diese Weise natürlich nicht ein Buch entstanden, an dessen Hand man sich leicht über das Zustandekommen einer Inszenierung informieren könnte. Aber ein Stück Wirklichkeit, Theateralltag nüchtern und lebendig zugleich geschildert, blickt uns aus diesem Buch entgegen. Für Leute vom Fach dürfte es fast noch interessanter sein als für Laien.

Ein Unternehmen anderer Art, aber mit ähnlicher Zielsetzung, ist der Band *Theater bei Tageslicht*[6]. Sachverständige Autoren steuerten je ein Kapitel bei: Über den Intendanten schrieb der Kultursenator der Stadt Hamburg, über den Regisseur Gerhard F. Hering, über den Dramaturgen Günter Skopnik, über den Bühnenbildner Teo Otto, über das Schauspiel Hans Schalla, über die Oper Herbert Graf, über das Ballett Peter van Dyk, über Operette und Musical Peter Zadek, über den Kritiker Hilde Spiel und über das Publikum Heinz Beckmann. Es ist nicht möglich, auf jede dieser Arbeiten einzutreten; dem Kritiker wird man verzeihen, wenn er sich vor allem auf das Kapitel stürzt, das ihn selber betrifft. Ein Glanzstück, wie er feststellen muß, ein Essay voller Geist und Witz, der es verdienen würde, im vollen Wortlaut zitiert zu werden. Hilde Spiel beginnt bescheiden: «Den Beruf des Kritikers zu verteidigen, fällt schwer. Selbst das Idealbild dessen, der sich zum Kunstrichter aufwirft, bleibt weit hinter dem Inbegriff des schöpferischen Menschen zurück. Der analytische Verstand wird nun einmal niedriger eingeschätzt als die Kraft zur erleuchtenden Synthese. Wer ein Werk hervorzubringen vermag, und sei es noch so einfallsarm, blaß und epigonal, dünkt sich dem wertenden Geist auf jeden Fall überlegen.» Dies wird durch berühmte Apostrophierungen belegt, etwa durch den Ausspruch von Sir Henry Motton, Kritiker glichen den Kleiderputzern vornehmer Herren. Hilde Spiel unternimmt es in der Folge, eine Galerie abzulehnender Kritikertypen zu

zeichnen, den Ungebildeten und den mit seiner Bildung sich Putzenden zum Beispiel, den Geschwätzigen und den Voreingenommenen, den Witzbold und den Nörgler aus Prinzip, aber auch den Dauerenthusiasten und gewohnheitsmäßigen Panegyriker, den Freundschaft mit dem Direktor oder einfach Mangel an Urteilskraft daran hindern, seine Verantwortung wahrzunehmen. Auf dem Umweg über diese betrüblichen Erscheinungen der alltäglichen Wirklichkeit gelangt die Verfasserin zum Schluß, der Beelzebub des Theaters, eben der Kritiker, beweise tagtäglich dennoch seine Unentbehrlichkeit; wenn er abgeschafft wird — wie zur Zeit des Hitlerregimes —, so erlahmen die Künste. In der Folge schildert Hilde Spiel die erzieherische und geschmacksbildende Wirkung der Kritik, zieht Beispiele bei und gibt zu bedenken, daß man die negative Kritik noch am ehesten produktiv nennen könne. Ein Lob sei niemals konstruktiv, sondern immer konservativ, da es der beurteilten Leistung ihren Anspruch auf unveränderbare Gültigkeit bestätige. Ein abschätziges Urteil dagegen wirke aufbauend, weil es die Möglichkeit der Verbesserung unterstelle. Auf eine Formel gebracht: Kritik ist das notwendige Neinsagen als Positivum.

Wenn wir bei diesem Beitrag länger verweilten, so gewiß nicht darum, weil die andern etwa weniger aufschlußreich, weniger lesbar wären. Sie zeigen das Theater bei Tageslicht, aus der Sicht engagierter Fachleute.

In diese Gruppe der Neuerscheinungen über das Theater gehört auch die Schrift *Ernst Schröders* über *Die Arbeit des Schauspielers*[7]. Sie vereinigt Reden und Aufzeichnungen, bei verschiedenen Gelegenheiten entstanden, gibt Einblick in den künstlerischen Prozeß, in dem sich der Schauspieler eine Rolle erarbeitet, und wendet sich vor allem auch an die angehenden Kollegen, um ihnen weiterzugeben, was von der Kunst lernbar ist. Das Buch ist nicht unbedingt anwendbar, es ist subjektiv und vor allem auf die starke Persönlichkeit dessen bezogen, der es geschrieben hat. Es berichtet von seinen persönlichen Erfahrungen in einem Beruf, der nicht ausschließlich eine künstlerische Aufgabe im engeren Sinne stellt, sondern «eine menschliche im allgemeinsten und tiefsten: es ist die Aufgabe sich selbst gegenüber, eine Übung, sich selbst anzunehmen. Und der passionierte Zuschauer ist ein Bruder des Schauspielers, nur graduelle Unterschiede gibt es da. Der eine ist aktiv, der andere passiv. Auch der Zuschauer sucht immer neu die Verwandlung, durch die er hindurch muß, um zu sich selbst zu kommen».

Anton Krättli

[1] Das Atlantisbuch des Theaters. Herausgegeben von Martin Hürlimann. Atlantis Verlag, Zürich 1966. [2] Margarete Baur-Heinhold: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert. Verlag Georg D. W. Callwey, München 1966. [3] Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnar: Die Bühne im Bauhaus. Herausgegeben von Hans M. Wingler. Verlag Florian Kupferberg, Mainz und Berlin 1965. [4] Gert Richter: Bühne frei — Vorhang auf! Blick in die Werkstatt des Theaters. C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1966. [5] Gabriele Wohmann: Theater von innen. Protokoll einer Inszenierung. Walter-Verlag, Olten 1966. [6] Theater bei Tageslicht. Mit Beiträgen von Heinz Beckmann, Hans Harder Biermann-Ratjen, Peter van Dyk, Herbert Graf, Gerhard F. Hering, Teo Otto, Hans Schalla, Günter Skopnik, Hilde Spiel und Peter Zadek. Verlag Jakob Hegner, Köln 1966. [7] Ernst Schröder: Die Arbeit des Schauspielers. Atlantis Verlag Zürich 1966.