

Kleine Rundschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **21 (1953-1954)**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KLEINE RUNDSCHAU

KIMMERISCHE FAHRT

Als im Frühjahr 1953 die Internationale Jury für den Europäischen Literaturpreis, der Männer wie Gabriel Marcel, Salvador de Madariaga, Ignazio Silone, Denis de Rougemont und Gottfried Benn angehörten, diesen Preis einem bis dahin völlig unbekanntem deutschen Autor mit dem Namen *Werner Warsinsky* für sein Manuskript *Kimmerische Fahrt* zuerkannten, ging ein gewisses Erstaunen durch die Welt der Literatur. Der Autor, in dessen Blut sich slawische und germanische Elemente mischen, war seinem bürgerlichen Berufe nach ein Arbeiter, der die elektrolytischen Oefen in einer Aluminiumfabrik bediente. Er wurde damals, wie das heute üblich ist, von Agenten und Reportern überlaufen. Er mußte Lebensbekenntnisse, Glaubensbekenntnisse, Erinnerungen und Pläne preisgeben. Nun liegt das mit diesem großen Preis ausgezeichnete Werk vor (erschieden in der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart). Man liest es und wird ein gewisses zwiespältiges Gefühl nicht los. Bei aller Achtung vor der Arbeit fragt man sich, ob es wirklich die beste Leistung war, die hier ausgezeichnet wurde? Wir müssen es glauben. Aber wenn wir aus der Ansprache *Gottfried Benns* anlässlich der Preisverteilung erfahren, daß um die Entscheidung ehrlich gerungen wurde, daß Bedenken erhoben wurden, müssen wir die Entscheidung achten, auch wenn wir sie *nicht* teilen können. Es mag fruchtbar sein, die entscheidenden Worte *Gottfried Benns* hier zu wiederholen: «Die Internationale Jury befand sich in einer schwierigen Lage: soll man lieber etwas Warmes, Gemütliches, Bequemes, Historisches krönen; ist es nicht genug der Qualen, der Zersetzung, der Absage an Glück, die wir alle seit Jahrzehnten in uns aufnehmen mußten? Ja, vielleicht ist es genug. Aber eine Internationale Jury, in der ein Mann aus London sitzt, einer aus Paris, einer aus Kopenhagen, einer aus Rom, einer aus Zürich, einer aus Genf und einer aus Berlin — können diese Männer, die alle ihren Namen einsetzen für dieses Urteil, auf der einen Seite täglich in ihren Ländern von der Krise des Abendlandes lesen und selber darüber schreiben, von der Grundlagenkrise unserer ganzen europäischen Existenz — können diese Männer dann plötzlich ein Buch übersehen, zurücksenden und ablehnen, das aus dieser Krise geboren ist, ihr begegnet, ihr zwar auch erliegt, aber ihr einen unvergleichlichen, ja ganz unvergleichlichen Ausdruck gibt? Nein, das können sie nicht!»

Schon die Form des Buches ist bezeichnend. Es läßt sich keiner der üblichen Kategorien einordnen, es ist weder ein Roman noch ein Bekenntnisbuch der üblichen Art, wie es gerade deutsche Autoren am Beginn ihrer Laufbahn so oft zu schreiben pflegen. Wenn von einer äußeren Handlung gesprochen werden darf, so wäre es diese: ein Verwundeter, der sein Gedächtnis verloren hat, sucht über zahlreiche Stationen den Weg zurück in seine eigene Vergangenheit. Dabei widerfährt es ihm, daß aus den Abgründen seines eigenen Innern eine Fülle von Bildern, Visionen und Träumen heraufsteigen und sich, wie die verschiedenen Erdschichten bei der Bildung der Erdoberfläche, durcheinanderschieben, so daß seltsame, aber sehr aufschlußreiche Berührungen und Bezüge entstehen. Alle diese Visionen erscheinen in einem magischen, urweltlichen und unterweltlichen Lichte.

Kimmerien, nach der griechischen Sage das Land der Schatten am Anfang des Hades, gab dem Buch seinen Titel. Seinen Inhalt oder besser seinen Gehalt lieferte die Epoche, die wir Europäer alle erlebt und durchlitten haben, in der sich Abgründe auftaten, Abgründe rings um uns und Abgründe in uns selbst. Das Grauen des Krieges in seinen furchtbarsten Formen, die Veränderung unserer Zivilisation durch den Einbruch der Maschinenwelt und eng damit verbunden die Aufspaltung der Seelenwelt, alles das durcheinandergeschoben, übereinandergelagert, als Vision erfahren, mit den Mitteln des Traumes dargestellt, bildet das, was man üblicherweise Gehalt nennt. Die Form freilich erscheint noch schwieriger zu deuten. In einzelnen Kapiteln ziehen diese Visionen der Qual, des Schmerzes und des Grauens, der inneren und äußeren Auflösung am Leser vorbei. Vordergründiges und Hintergründiges, Bewußtes und Unbewußtes mischen sich, schieben sich durcheinander und erhellen sich eines am andern. Die Sphären des Realen und Surrealen gehen ineinander über. Alles dies wird meist in einer großartigen, bannenden und zwingenden sprachlichen Gestaltung dargestellt. Sie läßt keinen Zweifel darüber, daß das, was dieser Autor niederschreibt, echt ist und einer zwingenden inneren Notwendigkeit entspringt. Daß sich dazwischen einzelne matte und sprachlich nicht immer sorgfältige Stellen befinden, soll nicht übersehen werden. Niemand wird diese Leistung gering achten; was aber Bedenken auslöst, ist dies: diese «Kimmerische Fahrt» läßt nur *eine* Seite unserer Gegenwart erkennen, eben das Grauenvolle, Dunkle, Abgründige und dem Nichts Verhaftete, an dessen Dasein in unserer Welt kein vernünftiger Mensch zweifeln wird, nicht aber die andere, zu der wir uns durchringen müssen, ohne jene zu übersehen. Wer heute ein Werk mit einem großen Preise auszeichnet, sollte dies nicht außer acht lassen. Es gibt nicht, wie Gottfried Benn sagt, hier die Welt des Warmen, Gemütlichen, Bequemen und dort die Welt der Abgründe, des Verfalls, der unendlichen Zerstörung; vielmehr ist dem wahrhaft schöpferischen Menschen die Aufgabe gestellt, die Ganzheit dieser Welt zu gestalten. Dies das eine. Das andere: in dem Werk scheint uns, formal gesehen, die das Ganze zusammenhaltende Klammer nicht stark genug, so daß die von einer magischen Phantasie geschaffenen Visionen mitunter selbständig werden und das Gleichgewicht der Gesamtkomposition gestört wird. Ungeachtet dieser Bedenken handelt es sich um eine außerordentliche Leistung, die Beachtung, die Aufmerksamkeit verdient, um einen Versuch, sich mit der Welt, in der wir leben müssen, auseinanderzusetzen. Ein Versuch, eigenartig, kühn und mutig, aber eben *nur* ein Versuch, eine Teillösung der Aufgabe, die die Epoche einem Autor stellt. Ein Buch, nicht für jeden, sondern nur für die, die willens sind, einem Autor auf den vielfach gewundenen Wegen durch die Schattenwelt und die Sphären des Zwielfichts zu folgen. Ein Buch endlich, das aufrüttelt, das an die Herzen schlägt, das aufschreit, aber — und das ist zu bedenken — keine Heilkräfte ausstrahlt. Ob es richtig war, ein solches Buch durch den Europäischen Literaturpreis herauszuheben aus der Fülle der Bücher? Ein großer Preis will eine Leistung ehren, die geehrte Leistung aber entscheidet über den zukünftigen Rang und Wert des Preises. Das sollten *die* nie vergessen, die über große Preise zu entscheiden haben. Oder sollte diese Ehrung ein Symptom für die geistige Situation unserer Epoche sein?

Otto Heuschele

FARCE DER LEICHTGLÄUBIGKEIT

Uraufführung der bairischen Komödie «Astutuli» von Carl Orff

«Astutuli — die Witzigen — so heißt das Spiel . . . dieweil es sagen will, daß nur die Witzigen allein des Spiels ansichtig können sein, all andern bleibt's ein blauer Dunst.» — Mit diesen Worten umschreibt die Hauptfigur, ein Jahrmarktsgaukler, das Wesen des Stückes, dessen Story, auf bairisch «Störi» genannt, das alte Märchentema von des Kaisers neuen Kleidern in derb rustikaler Art viermal variiert. Jörg Zaglstecher, der Bürgermeister, und die Mitglieder des hochweisen Rates einer deutschen Kleinstadt verfallen in gleicher Weise der magischen Suggestionskraft des mit einem gewaltigen Maulwerk ausgestatteten Gauklers, wie das Jungvolk beiderlei Geschlechts und die ganze Bürgerschaft, herab bis zu dem Nachtwächter Wunibald Hirnstößl. Zuerst lassen sich alle von dem ihnen vorgespiegelten Riesen Onuphri erschrecken, dann wird mit dem nicht minder imaginären Erdmännchen Goggolori geschäkert, und schließlich entledigen sich alle ihrer Kleider, um die aus Luft gewebten kokanischen Gewänder anzuziehen, dieweil der Gaukler mit den wirklichen Gewändern und all dem darin enthaltenen Geld und Schmuck davonfährt. Aber auch die dann eintretende Ernüchterung heilt die Ueberschlaunen nicht von ihrer Leichtgläubigkeit. Die von dem Gauner bis auf das Hemd Ausgezogenen verfallen dem Schwindler neuerlich, als er als Goldmacher verkleidet zurückkehrt.

Der Erweis der rasanten Anfälligkeit gegenüber faustdicker Massensuggestion — mag diese nun von einem armseligen Jahrmarktsskomödianten oder von einem totalitären Propagandaminister ausgeübt werden — bildet den überzeitlichen Inhalt der von Carl Orff 1948 vollendeten und am 20. Oktober 1953 in den *Münchner Kammerspielen* uraufgeführten Komödie. Ihre sprachliche Form — gegeben durch saftige, von keiner Obszönität zurückschreckende altdeutsche Knittelverse — läßt sie als legitimen Abkömmling der alten Fastnachtsspiele erscheinen; aber auch als Satyrspiel nach einer modernen Tragödie ist sie durchaus denkbar. — Die Koppelung mit Kleists «Zerbrochenem Krug», die in München versucht wurde, erschien uns nicht ganz glücklich, denn das vorangegangene deutsche Meisterlustspiel, in dem ja auch vielfach mit Ueberschlaueheit operiert wird — zumal, wenn so «überschlaue» Meisterschauspieler wie Therese Giehse und Friedrich Domin am Werk sind — schwächte manchen charakteristischen Zug der bairischen Komödie etwas ab, die von Orff mit einer geradezu dämonischen Sprachgewalt erfüllt wurde, wie sie wirklich nur einem so feinhörigen, rhythmisch bis ins Letzte differenzierenden Musiker zu eigen sein konnte.

Der überwältigende Wortstrom, der sich von der von *Helmut Jürgens* phantastisch ausgestatteten Bühne her aufs Publikum ergoß, wurde an den wichtigsten Stellen ganz sparsam von einem aus neun Mann bestehenden Orchester unterstrichen, dessen Instrumentarium sich zusammensetzte aus allerlei Schlagzeug, einem Steinspiel, einer Windmaschine, Rasseln, Ratschen und Kelchgläsern, die am Rande mit den Fingern gerieben wurden. So wurde in handgreiflicher Weise den Ueberschlaunen auf der Bühne und im Publikum die alles Zeitgeschehen überdauernde Hauptthese der Komödie eingehämmert: die trotz aller Enttäuschungen sich immer wieder erneuernde Leichtgläubigkeit der Menschen gegenüber Propagandatricks, die, mögen sie noch so plump und noch so leicht durchschaubar sein, dennoch immer wirken, wenn sie nur den uralten Wunschträumen von Macht und Reichtum Erfüllung verheißen. — Die von *Hans Schweikart* mit starker Betonung der urwüchsigen Saftigkeit und

Fülle des Werkes brillant inszenierte Premiere erlebte, nachdem es zunächst im Publikum ob der Derbheit der Worte und Ereignisse einiges Befremden gegeben hatte, eine sehr herzliche Aufnahme; denn alles war sich schließlich mit Orffs Bürgerschaft darüber einig:

«Sowas,
sowas
siehgt ma net
alle Tag,
siehgt ma net alle Tag.
Weil ma's net sechen taat,
wann ma's net glaubn taat,
weil ma sowas no nie
nie net
nie net
nie net
gsehgn hat.»

Willi Reich

DISKUSSION MIT ZEITSCHRIFTEN

Von Proust zu Broch Der deutsche Proust, der bei *Suhrkamp* erscheint, wird zunächst die unheilvolle Versäumnis der deutschen Geistesgeschichte gutzumachen haben, die an der Stelle des Welteinflusses von Proust einen Leerraum gelassen hat. Dort, wo ein ähnliches Vakuum seit fünfundzwanzig Jahren bestand, findet man endlich unübersehbar das Werk von Kafka. Wie es zur Versäumnis von Proust gekommen ist, beschäftigt auch T. W. Adorno im *Merkur* (69). Er geht davon aus, daß die letzten großen französischen Autoren, die von Deutschland realisiert wurden, Anatole France, Bergson und, in Grenzen, Gide gewesen seien. Es fehlt fast ganz Valéry, komplett Proust. Adorno versucht auch diesem Fall, wie anderen, mit einer marxistischen Floskel beizukommen, statt mit Tatsachen. Er macht für die Lücke nicht die zunehmende Entschlossenheit der Weimarer Republik verantwortlich, Deutschland geistig von Frankreich zu trennen und die anonyme Kooperation mit England auch auf literarischem Gebiet zu pflegen; mit Tausenden Beispielen ließe sich die Herabsetzung des «statischen», «vergreisten», «bourgeoisien» Frankreich durch das «dynamische», «junge», «neue», «amerikanische» Deutschland beweisen. J. W. Adorno glaubt vielmehr, daß «das Schrumpfen der Weltwirtschaft hinter all dem stehen mag»; das merkwürdigerweise aber die Anglisierung und Amerikanisierung des deutschen Büchermarktes nicht verhindert hatte. In Wahrheit liegen die Dinge umgekehrt: die schlechte Gesinnung zerstörte die Weltwirtschaft, und diese wiederum, rückwirkend, das deutsche Geistesleben. Aber die Nachholarbeit ist im besten Zug, nur ist es fraglich, ob die Unmittelbarkeit der ersten Geniewirkung Prousts sich je wieder einstellen kann.

Klarer als bei Proust liegt das deutsche Versäumnis bei Hermann Broch. Als *Die Schlafwandler* 1931 in Zürich im Rhein-Verlag erschienen, war bereits das Unheil im Kommen, dessen Anführer sich selber rühmte, ein Schlafwandler zu sein oder mit schlafwandlerischer Sicherheit zu handeln. Mit dieser Sicherheit hat er ja auch das schlafwandelnde Deutschland in den

Abgrund gestürzt. «Die Schlafwandler» sind ein unendlich deutscher Roman, und *Frank Thieß*, der dem Werk bei seinem Erscheinen durch einen hohen literarischen Preis eine Resonanz in Deutschland verschaffen wollte, bemerkte melancholisch vor einiger Zeit in der *Neuen Literarischen Welt*, welche ganz andere Entwicklung der deutsche Roman unter dem Einfluß von Broch genommen hätte.

Heute, da Broch und Proust in Gesamtausgaben erscheinen, ist es nicht schwer, vorauszusagen, daß jeder auf seine Weise den deutschen Roman aus der Sackgasse herausführen könnte. Diese Stunde ist lange vorausgesagt worden, und es ziemt sich, zuerst der Entdecker Brochs zu gedenken. Seit 1931 wurde *Franz Blei* nicht müde, die Namen *Proust*, *Joyce*, *Broch* und *Musil* in einem Satz zu nennen. Die erste Zeitschrift, die sich für Broch seit 1935 eingesetzt hat, war und ist das *Silberboot*, in dem *Ernst Schönwiese* mehr als jeder andere von und über Broch veröffentlicht hat. Blei verglich im ersten Heft der Zeitschrift, im Oktober 1935, die Epoche nach dem Kriege mit der Abgeschlossenheit der französischen Epoche, deren Darstellung *Balzac* und *Stendhal* zugefallen war. So liege nun eine andere abgeschlossene Epoche vor, deren Inventur diese vier großen Romanciers vornehmen. Der Vergleich stimmt nicht ganz, der unpolitische Sinn Bleis konnte ihn über den unabgeschlossenen Charakter der deutschen Epoche täuschen; «Die Schlafwandler» weisen zwingend und ausdrücklich in das Kommende hinüber, in die Sehnsucht: «nach einem ‚Führer‘, damit er uns die Motivation zu einem Geschehen liefere, das wir ohne ihn bloß wahnsinnig nennen können».

Aber die Aufgabe, den Roman aus der Darstellung eines Sonderfalles in das Gleichnis und Abbild einer ganzen Epoche hinüberzuführen, war von *Joyce* bereits gestellt und für sich gelöst worden, und der Roman der Epoche konnte nicht mehr das Vorbild von Proust oder das von Joyce übergehen. Es ist nicht schwer, in «Den Schlafwandlern» Mittel der Menschengestaltung zu bemerken, die den Einfluß von Joyce, aber auch von Fontane, Sternheim, Döblin erkennen lassen; aber dann sind die Mittel wirklich nur Mittel zu einem anderen Zweck. Es bestand für Broch kein Grund, sich ihrer nicht zu einer viel umfassenderen Darstellung zu bedienen. Broch hat über das Romanproblem, dem er gegenüberstand, mit der Klarheit eines Mathematikers, mit der Erkenntniskraft eines schöpferischen Philosophen, mit dem Realismus seiner Identifikationskraft, mit der Gläubigkeit eines Mystikers, in jedem Fall aber mit der Helferpflicht des Dichters gegenüber der eingebrochenen Anarchie der Werte Bescheid gewußt und gegeben. Ich verweise auf seine *Erwägungen zum Problem des Kulturtodes* im *Silberboot* (1936, Heft 5), auf seine *Rede über Joyce* aus dem gleichen Jahre, auf den Essay *Das Böse im Wertsystem der Kunst* in der *Neuen Rundschau* 1933, auf seine Studie über *Hofmannsthals Prosaschriften* in der *Neuen Rundschau* (1951, Heft 2) und auf die knappste Darstellung seiner Romanidee im Entstehungsbericht über *Die Schuldlosen* (S. 393—400, Buchausgabe des Rhein-Verlags, Zürich; Willi Weismann Verlag, München).

Der Roman, schreibt Broch, hat eine «Welttotalität darzustellen... der Roman braucht heute eine viel größere Materialbreite als ehemals, zugleich aber auch zu ihrer Bewältigung eine viel schärfere Abstraktion und Organisation. Der alte Roman deckte Partialgebiete; er war Bildungs-, war Sozial-, war Seelenroman... Heute gibt es keine belletristische Pseudowissenschaftlichkeit mehr, und die vom Roman vermittelten Erkenntnisse dieser Art sind bestenfalls popularisierende Platitüde. Dagegen vermag die Wissenschaft keinerlei Totalitäten zu liefern, vielmehr muß sie eben das der Kunst, also

auch dem Roman überlassen. Der Mensch in seiner Ganzheit soll dargestellt werden, die ganze Skala seiner Erlebnismöglichkeiten, angefangen von den physischen und gefühlsmäßigen bis hinauf zu den moralischen und metaphysischen, und damit wird unmittelbar ans Lyrische appelliert.» Diesen totalen Roman haben Joyce, Proust und Broch, von ganz verschiedenen Voraussetzungen kommend, in der Darstellung des komplexen, vieldimensionalen, aperspektivischen Menschen geschaffen. Die Krise des Romans kann nur durch die Werke, die sie überstanden haben, geheilt werden; das ist also von den Gesamtausgaben von Proust und Broch zu erwarten.

Irrig und verhängnisvoll wäre es aber, die Vorbilder des neuen Romans zum Anlaß seiner Abstrahierung zu nehmen, sie nachzuahmen. Brochs Hofmannsthalstudie in der *Neuen Rundschau* analysiert die Abkehr Hofmannsthals von der Lyrik und das Wagnis des erzählerischen Werkes, das erst durch eine neue Abkehr von der Epik zum Essay und zum Turm dem Dichter erlaubt habe, die eigensinnige Richtung seines Lebens und seiner Probleme zu vollenden. Hofmannsthal ging durch alles hindurch seinem Ziele zu, und so auch Broch. Glaubte man bisher, *Die Schlafwandler* und *Der Tod des Vergil* hätten die Brochsche Romanidee endgültig und unverbrüchlich ausgesprochen, so wird sein nachgelassener Roman *Der Versucher*, der in den nächsten Tagen erscheint, den undogmatischen Charakter dieses großen Künstlers beweisen. «Der Versucher» ist der Roman, der auch in der Zeitschriftenliteratur über Broch wiederholt als «Berg-Roman» oder als «Demeter-Roman» erwähnt wurde, ohne daß sich Broch zu einem Titel entschieden hätte. Das lag daran, daß dieser Roman, wie «Die Schlafwandler», als Roman-Trilogie geplant war, es aber aus vielen Gründen beim ersten Band geblieben ist. Broch wollte den *religiösen Roman* unserer Zeit schreiben, und er hat sehr viel im «Versucher» erreicht; vielleicht ist überhaupt «Der Tod des Vergil» ein wenig mit dem dritten Band der Trilogie identisch, dem «großen Schluß», dessen Schwierigkeit und Anspruch Broch vorausgesehen hatte. So blieb der Berg-Roman unvollendet, und es ist mir zugefallen, die Nachlaßmanuskripte durch Redigierung dreier Fassungen zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufügen, das den reinen Text Brochs enthält. Dieser «Versucher» ist wirklich ein Berg-Roman, seine Menschen sind Tiroler Bergbauern, der einzige Städter ist der erzählende Landarzt, der der drohenden Krise in der Stadt entflo, um ihr auf dem Dorfe in mythischen Urgewalten zu begegnen. Ein solches Menschentum konnte nur realistisch dargestellt werden, infolgedessen verzichtete Broch fast ganz auf die Methoden der anderen Romane, die in diesen nur bedingt gehörten; ich führe das als Beweis dafür an, daß der Erfinder des Neuen nicht der Gefangene seiner Methoden geworden ist. Insofern erscheint also «Der Versucher» gerade zur rechten Zeit. Er könnte einer suchenden Generation deutscher Erzähler beweisen, daß sie so wenig verpflichtet sind, Proust und Broch in ihren radikalsten Ausprägungen zu folgen, wie Broch sich selber durch seine Methoden gebunden fühlte. Allerdings hat es mit dem «Versucher» eine ganz besondere Bewandnis. Als religiöser Roman wird er von mythischen und sagenhaften Ausstrahlungen dieses Bergdorfes am Fuße eines angeblich goldhaltigen Bergwerks getragen. Die Menschen leben im Mythischen, ihr Wesen ist vieldimensional aufgeteilt, in ihrer Seele liegen die tieferen Wahrheitsschichten an der Oberfläche des Tages, und schließlich umbraust eine kosmische Unendlichkeit in Gestalt von Wind und Wettern, Erdbeben und Wintergewalten das vom Rhythmus der Jahreszeiten gegliederte Leben. Die Totalität des Romans, Abbild einer Weltepoche, wird hier mit ganz anderen Mitteln dargestellt als in den drei anderen Romanen.

Um welche Mittel es sich handelt, erfahren wir aus einigen Bemerkungen Brochs in der erwähnten *Hofmannsthal-Studie*, deren persönlicher Bekenntnischarakter erst dem Leser des «Versuchers» aufgeht. Broch rühmt an Hofmannsthal naturgemäß das beiden Gemeinsame. Erkenntnis sei für Hofmannsthal völlige Identifikation mit dem Objekt. Das ist der Grundgedanke des «Vergil». Daß die Aeneis Schönheit ist, ist ihr Mangel; denn diese Schönheit geht nicht wie die des Aeschylus aus Erkenntnis hervor. Der Dichter hat seine Eides-Urpflicht, Helfer der Menschheit zu sein, verletzt, daher ist sein Leben verwirkt. Statt sich selbst zur Sühne zum Opfer zu bringen, soll die Aeneis als Brandopfer untergehen. Vergil leidet sterbend daran, die Pflicht des Dichters, der Zeit durch eine Erkenntnistat zu helfen, durch die Unwirklichkeit seiner homerischen Menschen verraten zu haben, denn Wirklichkeit, Erkenntnis, Schönheit seien eines. Da Hofmannsthal Wirklichkeit durch Voll-Identifizierung mit der Welt anstrebt, erfaßt er die Wesenheit der Dinge von innen her, spürt die präetablierte Harmonie zwischen Ich und Welt, so daß die Dinge durch das Echo der Sprache mystisch das Du erreichen. Der Mensch empfängt «das göttliche Geschenk der Uebereinstimmung von Ding und Begriff und Wort». Damit ist der Pan-Aesthetizismus überwunden, das Schöne hat den Nimbus der Religiosität verloren und verwehrt den Einbruch des Bösen, das jeder Ersatzreligion auf dem Fuße folgt.

Die Gespaltenheit des Menschen ist ein Zentralproblem des komplexen Romans. *Proust, Joyce, Broch* haben den Menschen in seine Zeitatome aufgelöst, aus seinen Tiefen den Mythos als sein Selbstbildnis oder sein Abbild heraufgeholt. Diesen Spaltungen liegt ein Ur-Gegensatz zugrunde, den Broch im Mystischen erlitten hat. Broch läßt den sexuellen Gegensatz der Freud'schen Psychoanalyse «höchstens in einem sehr übertragenen Sinn» gelten. An dessen Stelle setzt er den *kosmogonischen Ur-Gegensatz* zwischen «Ich und Non-Ich, von Ich-Sein und Welt-Sein». Auf diesem Gegensatz beruht die Konfliktswelt der Brochschen Menschen in der Verkleidung der Epoche. Broch rückt aber auch von der Jungschen Archetypenlehre ab; denn die mythischen Sinnbilder der Seele sind nicht deren eigenes Produkt, sondern ein Echobild der Unendlichkeit. Im Menschen ist die *Polarität von Nichts und Unendlichkeit*, die nur in Gott zur Einheit wird, seine eigenste und höchste Wirklichkeit; sie stellt ihn zwischen Tier und Gott. Die Mitte der Welt ist das menschliche Herz. Die Literatur über Broch hat diesen neuen Menschen glauben als Mitte seines Werks noch zu erkennen; ich hoffe, in meinem Nachwort zum «Versucher» die Bedeutung der menschlichen Mitte kenntlich gemacht zu haben. Die Krise des Menschen ist die Krise seiner Mitte. Hingegeben einem Pol, ist der Mensch dem anderen verloren. Daher erhalten das *Nichts* und die *Angst* in allen Werken Brochs, von den «Schlafwandlern» bis zum «Versucher», eine neue, positive, religiöse Funktion, und auch das bedeutet einen neuen Anfang, einen Ausweg aus der Angst-Literatur.

Broch stellt überraschenderweise Hofmannsthal nicht in Bezug zu dem traditionsgesättigten *Proust*, sondern zu *Joyce*. Er glaubt, auch das Werk von *Joyce* sei aus einem Lord-Chandos-Erlebnis hervorgegangen und dadurch Hofmannsthal verwandt. Beide Dichter werden von einem Sprach-ekel und von einem gemeinsamen Ausgang der Kunst-, Sprach- und Perfektionsmystik zum Problem der Symbol-Symbolisierungen getrieben. Beide Dichter arbeiten mit der Präsenz des Gedächtnisses, das bei *Proust* sich selbst reproduziert. Hofmannsthal ist mit dem visuellen, *Joyce* mit dem auditiven Gedächtnis begabt. Das Visualgedächtnis findet man auf jeder Seite Hofmannsthals, alle durchwanderte und geschaute Natur kehrt im Worte wieder,

nur der Mensch nicht, der, bloß als Schauspieler, vom «Selbst-Verschweiger» Hofmannsthal mit-verschwiegen wird. Broch sieht hier einen Zusammenhang mit *Stifter*. Bei *Stifter* ruhte Erkenntnis und Bekenntnis in der Landschaft, nur der Mensch ist nicht da, oder nur als «optische Gestalt, ein Un-Lebewesen, dessen Schattendasein... niemals vom Es her bewegt wird». Dieser Einwand Brochs ist wiederum sehr persönlich gemeint. Auch Broch kommt von *Stifter* her. Er ist im «Versucher» ganz gewiß den größten Landschaftern der Weltliteratur ebenbürtig, stellt aber in seine Landschaften Menschen, die nicht nur mit Natur und Wetter erkenntnis- und bekenntnishaft verbunden sind, sondern vom Es getrieben werden, ohne daß Broch dieses Es psychoanalytisch heraufholt. Die Menschen sind schlechthin so, ihre Seele hat eine Durchsichtigkeit, die uns erlaubt, durch das realistisch spür- und tastbare Körperliche hindurch in die Tiefendimensionen des Es wie in eine Innenspiegelung hinabzublicken. Um dem Menschen die humane Essenz zurückzugeben, ihn von der moralisierenden und ästhetisierenden Anschauung zu befreien, wollte Hofmannsthal den Menschen «in die Unvergänglichkeit der Landschaft einbinden; er schuf den landschaftsverzauberten Menschen, und mit seinem Protagonisten ‚Andreas‘ ist ihm das auf das herrlichste geglückt». Auch der aus Wien geflüchtete Landarzt, der Erzähler des «Versuchers», ist in die Landschaft verwoben, doch ist die Landschaft Brochs kein Naturprospekt, sondern ein kosmischer Abglanz, das Sichtbare ist Zeugnis des Unsichtbaren in uns und im Nicht-Uns.

Broch lehnte es ab, mit Joyce oder Kafka verglichen zu werden; er hat dieses Schema in dem Brief an Karl August Horst im *Merkur* (41) durch Definition der ihm gestellten Aufgabe außer Kurs gesetzt. Diese forderte ihm das Erahnen neuer Realitätszusammenhänge ab. Die erste Ahnung ist lyrisch vor Irrationalität, die Ausarbeitung wird rational. Im Werkmaterial bleibt ein lyrischer, unverwendeter und unauflöslicher Rest, und dies um so mehr, als die lyrische Ahnung das *Movens* seines Schreibens sei. Das ursprüngliche Lyrische macht aus «Vergil» ein Riesengedicht in Prosa; in das Lyrische von Landschaft und Wetter ist der gesamte Vorgang des «Versuchers» eingebettet; in den «Schlafwandlern» unterbrechen die Gedichte von dem Heilsarmeemädchen die erkenntniskritischen Exkurse über den Wertzerfall und die Konsequenzen einer Logistik ohne inhaltliche Elemente. So dürfen wir denn auch Brochs Versicherung in diesem Brief, daß alle seine Gestalten ihm erst traumartig aufgestiegen sind, er sie niemals aus der Außenwelt holte, daß er sie immer erst von innen her sah, als reine Wahrheit hinnehmen. So sehr man auch versucht ist, im Versucher Marius Ratti und in seinem Wenzel mehr als eine typologische Variante des geschichtlichen Abbildpaares Hitler und Goebbels zu finden — nicht eine einzige Ähnlichkeit bleibt greifbar zurück, von innen her gesehen wiederholt sich wie in einem Naturspiel eine Folge von Reminiszenzen, die sich im Kopf des Lesers als Ähnlichkeiten reflektieren.

Dafür geht aber Broch einer Motivenreihe bei Hofmannsthal nach, die zu entdecken er berufen war, weil sie seiner eigenen entspricht: der Kindbeziehung. In den Notizen zu «Andreas» fand Broch den Satz: «Alleinsein mit dem Kind, Aufschauen des Kindes, aus der Substanz, die ich nicht suchen darf — denn ich bin sie...» Broch findet diese Worte «rational im Vergleich mit dem, was sie ausdrücken wollen, im Vergleich mit der mythischen Furcht, der vor der Ur-Substanz schaudert und doch sie ersehnt, weil sie die Ur-Stätte des Kataklysmas ist». Ich glaube, daß Broch im «Vergil» die Identifizierung von Kind und Substanz zu einem mythischen Symbol geläutert hat.

Im weiteren stellt aber Broch noch andere Kind-Symbolmotive bei Hofmannsthal in der «Frau ohne Schatten» fest; mit jeder neuen Entdeckung kreist er dabei um sein eigenes Ich. Selten läßt sich die Projizierung des eigenen Wesens in einen Essay über einen Dichter so spannend verfolgen wie in dieser Arbeit; die vierte Gattung (Kritik) ist in einem solchen Stück nicht mehr von einer erkenntniskritischen Novelle zu unterscheiden.

In absehbarer Zeit wird die Deutung Brochs nicht über seine Selbstdeutung hinausgelangen. Immerhin sind schon einige bemerkenswerte Studien über Broch erschienen. An den Unterschied zwischen Broch und Proust rührt ein Satz von Hanns Winter im *Silberboot* (27. Heft); er sagt von Proust, durch ihn sei «die letzte kontinentale Gesellschaft von historischer Fundierung mit einer noch nie dagewesenen Vollständigkeit in die Literatur eingegangen». Broch will dagegen gar nicht die ganze Gesellschaft durch Personenfülle schildern; den Unterschied zu Proust und Joyce hat Herbert Burgmüller im *Silberboot* (Dezember 1936) sehr gut erfaßt: «Es genügt eine Figur — die des Pasenow, des Esch oder des Huguenau —, um das zu zeigen, wozu Joyce noch einer Enzyklopädie bedurfte, es genügt ein einziges Schicksal von ‚mittlerer Allgemeinheit‘, um die geistige Struktur des ganzen Welt-Alltags bloßzulegen, ja um den ‚Kosmos aufleuchten zu lassen‘ und ein Schicksal für alle Schicksale zu setzen.»

Die Unabhängigkeit Brochs von seinen Methoden wird auch seine besten Deuter nach Erscheinen des Versuchers zu Korrekturen veranlassen, so Hannh Arendt, die im *Monat* (8—9) mit vorbildlicher Prägnanz die Problematik des Romans nach Proust und Joyce auf wenigen Seiten dargestellt hat. Es mag auf den «Ulysses» und den «Vergil» zutreffen, daß «gleichsam mit einem Schlage die bisher verständlichste, dem großen Publikum zugänglichste Kunstform zu der schwierigsten und esoterischen geworden ist». Aber das weitere trifft auf den «Versucher» nicht mehr zu: «Das Kunstmittel der Spannung im alten Sinne ist vollkommen verschwunden, und mit ihr die Möglichkeit des passiven Gebanntseins.» Gerade das ist im «Versucher» bewahrt, die alten Methoden der spannenden und bannenden Erzählung sind mit den neuen, die «den Leser in wesentliche gedankliche Prozesse verwickeln», vereinigt. Ohne die Dimensionen der Darstellung zu vertauschen, blicken wir auf einmal hinab und hinauf; oder wie es Aldous Huxley so anschaulich sagte: «Broch, der Kenner des Unbewußten, mag uns wohl einen Wink geben bezüglich des furchtbaren und wundersamen Mysteriums unter dem Eis; Broch, der Romancier, ist vollkommen zu Hause auf der gläsernen Oberfläche; er vermag gleichzeitig in zwei inkommensurablen Ebenen zu leben.»

Der Roman von Proust und Joyce geht aus der Mitte eines gesellschaftlichen Unterganges hervor, dessen Erscheinungsformen in jedem Erzähler ein wechselndes Spannungsverhältnis zwischen Vergangenheit und Zukunft hervorbringen. Proust hebt mit einer Vergangenheit an, die er liebte, und endet bei einer retrospektiven Zukunft, die die Vergangenheit verachtet. Broch beginnt mit einer Fontaneschen Vergangenheit, die vom ersten Worte an gerichtet ist; um so hoffnungsvoller ist seine Zukunft. Sie kündigt in den drei Romanen ein Heilsereignis an. Sein Erzählungswerk enthält also auch die Dimension des Glaubens an die ewig annähernd erreichbare Endzeit. Das messianische Ziel wandert stets in uns mit und uns voraus. Auch in dieser Hinsicht, wie in den Fragen der Angst und des Nichts, ist Broch später als Joyce und Proust. Die Zeit des «Versuchers» liegt hinter uns, ein Kind wird

geboren und weist mit Führergebärde in das Unendliche, das in uns ist und doch nicht von uns. Der Mensch hat wieder eine Mitte und das All eine Humanität.

Deutsche Literatur in Frankreich Die europäische Politik Adenauers hat das Klima der deutsch-französischen Wechselbeziehungen aufs günstigste beeinflußt. Die französische Nachkriegsgeneration tritt überraschend schnell auf dem deutschen Büchermarkt auf. Frankreich wird in seinen Zeitschriften über die literarische Entwicklung Deutschlands gut informiert. Einen sehr pessimistischen Bericht brachte allerdings *Le Monde*. Die *Etudes Germaniques* werden unter der Leitung von *Maurice Colleville* und *Fernand Mossé* ihrer Sonderaufgabe mit Hilfe einer numerisch und qualitativ verheißungsvollen Equipe von Germanisten und Germanistinnen in hohem Maße gerecht. Im Jahrgang 1953 findet man größere Abhandlungen: über Hölderlins Jugendjahre von Johannes Allmendinger, Romain Rolland und Hesse von Pierre Grapin, das Problem der *Simplicissimus*-Ausgaben von J.-H. Scholte, Strindberg und Kafka von Maurice Gravier (sehr aufschlußreich), deutsche Nachkriegsromane von Jacques Martin, das Werk von Hesse und die Psychoanalyse von Suzanne Debruge — von den vielen kleinen Buchanzeigen zu schweigen. — Deutsche Texte in französischer Uebersetzung findet man in den *Nouvelles Littéraires*, in der *Revue de Paris*, in *Preuves* usw.

Germanist und Chronist auf einmal ist der Rektor der Saaruniversität, *J.-F. Angelloz*, in seinen «Lettres germaniques», die monatlich im *Mercure de France* erscheinen. Einem kleinen Leiter folgen regelmäßig zwanzig bis dreißig kurze Rezensionen von Büchern aus dem Stoffgebiet des ersten Aufsatzes oder in anderer Zusammenstellung.

Seiner Neigung und seinen Eindrücken folgend, behandelt *Maurice Boucher* allmonatlich in *Hommes et Mondes* die «Lettres allemandes». Die Wahl der Bücher beweist, wie vorurteilslos Boucher im Geist der alten «curiosité» die Neuerscheinungen siebt, bevor er ein bis zwei Werke um ihres Wertes oder ihrer soziologischen Beweiskraft willen bespricht: im Juni *Warsinskys* «Kimmerische Fahrt»; im Juli den oberschlesischen Roman von *Hans Gottschalk* «Es rauscht ein Strom»; im August «Unruhige Nacht» von *Albrecht Goes*, «Tresckow» von *Friedrich Franz v. Unruh* und den deutschen Bestseller «Perdita» von *Isabel Hamer*; im September «... und sagte kein einziges Wort» von *Hans Boll*; im Oktober die «Verlorene Bibliothek» von *Walter Mehring* und den «Denkzettel» von *Fritz Diettrich*; im November den «Ruhm des Daseins» von *Wilhelm Lehmann*. Boucher holt aus diesem scheinbar existentialistischen Roman den Erziehungsroman hervor. Er schließt aus dem Sprachmaterial Lehmanns auf sein Heideggersches Weltgefühl und beweist aus den Darstellungsmitteln und der Handlung das Gegenteil. Diese Schilderung einer höheren Schule in einer Provinzstadt ist weiter der Freude als der Angst geöffnet, ihr Klima wird mehr von Goethe erwärmt als vom Existentialismus verhärtet, der metaphysische Pessimismus wird verworfen. Die Exaktheit der Sprache Lehmanns hätte Flaubert erfreut. Das Bild des deutschen Schulens zwingt die französischen Leser zu Vergleichen mit dem eigenen. Diese könnten in der deutschen Schulordnung ein Vorbild sehen, andere vor der Macht des Schuldirektors zurückschrecken. Dafür überrascht den Franzosen die Kommunikation zwischen Schülern und Lehrern, ihre Gemeinschaft auf Ausflügen und bei Besuchen bestimmter Stätten. Die Darstellung des deut-

schen Abiturs müßte den Akten der französischen Reform des Baccalaureats beigeschlossen werden. Schließlich ist der Roman das Werk eines Meisters. Der Leser folgt seiner Sprachlinie gespannt über 350 Seiten, auf denen wenig vorgeht. Boucher nimmt den Roman Lehmanns zuletzt zum Anlaß eines Gesamturteils über die deutsche Nachkriegsliteratur. Sie kontrastierte glücklich zu der von 1920, in der Verwirrung, Nihilismus, Wertzerstörung vorherrschend waren. Als Zeugnis des neuen deutschen Positivismus folgt eine Würdigung der Philosophie der Endlichkeit von *F.-J. von Rintelen*.

Felix Stössinger

Der Große Brockhaus — Zweiter Band

Der zweite Band (Ber—Cz) wartet mit einer Reihe eingehender Darstellungen von Staaten auf; unter ihnen beanspruchen das Britische Reich, China und die Bundesrepublik den breitesten Raum. Verfassung und Verwaltungsstruktur der letzteren werden überdies in einer Tabelle veranschaulicht; sie trägt das Datum 1. Januar 1953: beim heutigen Fluß der Dinge mag sich vom zweiten bis zum letzten Brockhausband noch allerhand im Gefüge ändern. Seit diesem Stichtag ist ja auch die Zeit nicht stillgestanden; und so bedürfte bereits etwa der Artikel über Herrn Beria, der noch als Sowjetstern erster Größe auftritt, dieweil heute (Stichtag 12. November) kein Hahn nach ihm kräht, einiger kleiner Korrekturen. Daß wir in großen Umwälzungen stehen, läßt sich sogar an durchaus unpolitischen Dingen ablesen. Da ist zum Beispiel eine Bestandesaufnahme sämtlicher wichtiger Bibliotheken der Alten und Neuen Welt; sie zeigt unmißverständlich, daß die Vereinigten Staaten auch auf diesem Gebiete Europa weit überholt haben. In dem — trotz schwerer Kriegsschäden — noch unermesslich reichen Besitz von Handschriften bewahren freilich unsere kontinentalen Bibliotheken Schätze, deren Traditions-wert durch keine Mikrofilmphotographie aufgewogen werden kann.

Lobend sei auch bei diesem Band der Wille der Herausgeber festgehalten, einseitige Parteinahme zu vermeiden, bei diffizilen Themen Takt zu zeigen, kurz jene Objektivität zu wahren, die leichter zu fordern als zu verwirklichen ist. Nicht zu vergessen sind die mancherlei in den Text eingestreuten Klischees und vor allem die zahlreichen Tafeln auf Kunstdruckpapier, auf denen ein instruktives, zum Teil mehrfarbiges Bild- und Kartenmaterial ausgebreitet ist. — Zum Schluß eine kleine helvetische Randbemerkung: unter den Schweizern der Gegenwart sind wohl mit Emil Brunner, Paul Adolf Brenner, Carl J. Burckhardt und Max Bill Theologie, Dichtung, Historie und bildende Kunst vertreten; es fehlt die Musik, die zumindest mit Willy Burkhard und Adolf Brunner über die Landesgrenzen hinaus Bedeutung gewonnen hat.

Soeben erschienen:

Martin Buber

HINWEISE

Gesammelte Essays
348 Seiten. Ganzleinen Fr. 14.05

In diesem Band sind Bubers wichtigste Essays aus vierundvierzig Jahren vereinigt, soweit ihre Themen von ihm nicht seither in Büchern ausführlicher behandelt worden sind. Ihr Bereich umfaßt Philosophie, Religion, Ästhetik und Politik; gemeinsam ist ihnen allen, daß sie auf Wirklichkeiten authentischen Menschenlebens, auf das Verhältnis zwischen Geist und Wirklichkeit, auf Verwirklichungen des Geistes hinweisen. Damit erfüllen sie die Aufgabe des echten Essays: Hinweis zu sein auf etwas, das sich zwischen Idee und Realität begibt.

Carl J. Burckhardt

VIER HISTORISCHE BETRACHTUNGEN

Calvin und die theokratische Staatsform. Sullys Plan einer Europaordnung.
Ludwig XIV. und die Kaiserkrone. Städtegeist
105 Seiten. Ganzleinen Fr. 6.85

Diese vier Studien bezeugen den Meister historischer Darstellung, der geschichtliche Fakten und Gestalten in lebendigen Bezug zur Gegenwart zu bringen weiß.

Ludwig Strauß

WINTERSAAT

Ein Buch aus Sätzen
Mit einem Geleitwort von Martin Buber
100 Seiten. Pappband Fr. 6.25

MANESSE VERLAG CONZETT & HUBER ZÜRICH

**Diese Seite stand nicht für die
Digitalisierung zur Verfügung**

**Cette page n'a pas été disponible
pour la numérisation**

**Questa pagina non era a
disposizione di digitalizzazione**

**This page was not available for
digitisation**