

Neue Wege literarischer Kritik

Autor(en): **Brentano, Bernard von / Staiger, Emil / Rychner, Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **12 (1944-1945)**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759366>

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.

NEUE WEGE LITERARISCHER KRITIK

BERNARD VON BRENTANO EMIL STAIGER

MAX RYCHNER

VON MARTIN SEILER

Die Stellung des Kritikers in der deutschen Literatur gilt gemeinhin nicht als vollwertig; man behandelt ihn ein wenig, nach Kants Worten, wie einen Menschen, der ruhig «seine elf Kegel auf einmal werfen» könne, wobei nur zu verhüten sei, daß er «mit seinen sachleeren Ideen» größeren Schaden stifte. Jene Trennungen und Aufteilungen aller Lebenssphären, die sich in der deutschen Entwicklung so unheilvoll bemerkbar gemacht haben: allzu scharfe Scheidung von privatem und öffentlichem Recht, von Staatsbürgerschaft und individueller Freiheit, von Sinnenglück und Seelenfrieden, von Seele und Geist, Staat und Kultur, haben auch zu äußerster Schroffheit in der Grenzziehung zwischen «reiner» Literatur und Literaturbetrachtung, zwischen Dichter und Schriftsteller oder Kritiker geführt. So entstand (und verhätschelte man) ein Ideal des «Poeten», das aller Erdschwere und gesellschaftlichen Bindung mehr und mehr entriet; man ging mit einer reinen Innerlichkeit hausieren, schuf sich aus verfälschenden Deutungen eines Matthias Claudius oder Mörike, aus Rückerts oder Storms schwächsten Seiten einen Idealtypus des gesellschaftsfernen, womöglich unintellektuellen Dichters, dessen angebliche Größe eben in seinem Abstand zu den Liebesgaben der lockenden Welt gefunden werden sollte. Mißverstehen der Eigenart Rilkes und herrische Stilisierung des Dichtertums im Kreise Stefan Georges trugen gemeinsam dazu bei, die Trennung des Dichters von der Gesellschaft vollkommen erscheinen zu lassen. Zwischen Dichter und Schriftsteller zog sich der breite Graben hin, ist doch wahre Schriftstellerei undenkbar ohne Beziehung zu den gesellschaftlichen und kulturellen Fragen einer Zeit. Liegt in jenem falsch-idyllischen Poetenideal bereits eine Verflachung des Wesens großer Dichtung, da solcher Spitzwegperspektive alle große bildungs- und gedankengesättigte Weltpoesie zu entgleiten droht, Lukrez nicht minder als Dante, Milton wie Hölderlin, Leopardi wie Mallarmé, von

Goethe nicht zu sprechen, so verkennt sie vor allem, daß der «unintelligente» Poet, der sich weder von Goethes paar Jahrtausenden noch von den elementarsten Geistesfragen der eigenen Zeit Rechenschaft abzulegen vermag, keiner höheren, sondern einer ärmeren Schicht angehört.

Wo die Dichter aufgehört haben, sich mit Literatur auch kritisch, selbstdenkend und vergleichend zu befassen, ihr eigenes Werk gleichzeitig durch Lernen wie durch Gnade zu speisen, verflacht dieses Werk — und mit ihm seine Lebenskraft. Umgekehrt aber erzeugt die gesellschaftliche Arbeitsteilung im berufsmäßigen Kritiker, der Literatur nicht mehr als Werkzeug für das eigene schöpferische Werk, oft nicht einmal mehr mit der Leidenschaft des Betrachters und ergriffenen Liebhabers, sondern bloß noch wie ein Tagespensum behandelt, eine Unsicherheit in den eigenen Maßstäben, die sich gerade in der deutschen Literaturkritik verhängnisvoll ausgewirkt hat. Wo fremde Kulturleistungen nicht mehr zu Vorbildern eigenen Schaffens dienen, auch nicht als Zeugnisse einer Epoche betrachtet werden, deren Gesamtbild kulturhistorisch sichtbar gemacht werden soll, bleibt dem Kritiker nichts mehr als die bare Willkür: auf der einen Seite eine professorale Germanistik, die sich in Wilhelm Scherers Gefolge zu einer ewigen Detektivarbeit des Suchens nach literarischen «Einflüssen» verurteilt hat, auf der anderen die Götzen- und Statuenbildnerei der Georgeschule. In beiden Fällen eine gespenstige Katalaunische Schlacht, bei der Geister gegen Geister zu kämpfen hatten.

Dem entsprach in der Zeitungssphäre eine rein subjektive, nach Impressionen haschende Kritik ohne Grundsatz und Maßstab, der alles nur zum Vorwand für Wortspiele, Favoritismus, unbegründete Werturteile und fragwürdige Seelenkunde geworden war. Im germanistischen Seminar und den Literaturbetrachtungen eines Alfred Kerr oder Maximilian Harden war in gleicher Weise die schöpferische Bedeutung der Kritik als einer ebenbürtigen und notwendigen Form des Schrifttums verkannt.

Es mag zu denken geben, daß noch bis zu Hebbel, bis zu jenem Wendepunkt des Jahres 1848, fast alle großen deutschen Dichter auch bedeutende Beiträge zur Aesthetik und Kritik hinterlassen haben: das eigene poetische Werk und die schöpferische Neudeutung des großen kulturellen Erbes bildeten untrennbare Bestandteile der gesamten Lebensleistung. Von Lessing, dem Weimarer Kreis, den Romantikern, auch den tiefen ästhetischen Studien Kants, Solgers oder Hegels braucht nicht gesprochen zu werden. Aber neben ihnen: welche Meisterwerke der Essayistik etwa in Kleists Aufsätzen, in Büchners Kunstgesprächen des «Lenz» oder «Danton», in Grabbes, Heines oder Otto Ludwigs Shakespearekritiken, in jenen Tagebüchern Grillparzers oder

Hebbels, die heute das eigentliche poetische Werk jener Dichter beinahe vergessen machen!

Nachher kommt wenig: Fontanes Kritiken sollte man nicht überschätzen; Gottfried Kellers Gotthelfkritik und Spittlers «Lachende Wahrheiten» enthalten viel versteckte Autobiographie und Selbstrechtfertigung; groß, eigentümlich und doch gleichzeitig überpersönlich sind vor allem die in sich so verschiedenen Essays Thomas Manns, Hofmannsthals und Rudolf Alexander Schröders. Sonst aber entstammt die große kritische deutsche Prosa der letzten hundert Jahre weit mehr der weiten und freien Grenzziehung von Philosophen wie Dilthey und Simmel, dem kulturverbindenden Blick Jacob Burckhardts, dem Grenzgängertum Karl Hillebrands oder Victor Hehns, großen Historikern, Musikern und Naturwissenschaftlern, als gerade jenen, die sich die Literatur, Pflege und Deutung des Wortes zum Beruf erkoren hatten.

Das Gesetz von der Erhaltung der Energie, vom «festen Budget» der Natur klingt an, die gerne an anderer Stelle hinzufügt, was sie an der einen versagte. Im gleichen Maße nämlich, wie die eigentliche Literaturbetrachtung im deutschen Bereich an Substanz und echtem Erkenntnisgehalt einbüßt, wie der Großteil der Dichter glaubt, ohne Erbe, klares Weltbild und Formideal auskommen zu können, befrachten gerade die stellvertretenden Epiker der Generation: Thomas Mann, Hesse oder Robert Musil, ihr erzählerisches Werk fast überschwer mit psychologischer, soziologischer und philosophischer Diskussion. Ähnlich wie bei gewissen außerdeutschen Künstlern, bei Proust oder Gide, Huxley oder Joyce zerfällt das epische Werk hier unmerklich in eine Reihe von «Solostücken», von Essays, die in das epische Gefüge eingelassen wurden, ohne dort nahtlos zu verheilen. Das Verhältnis von Epik und Kritik, von Dichtung und Erkenntnis ist gestört: der Romancier trat als Essayist im Bereiche des Romans selber auf; allein, das Gebilde war schließlich im Sinne klarer Formenlehre weder Essay noch Roman.

Auch eine Gesamtliteratur erschließt sich nach Rhythmus und Struktur nur dem Vergleich. Uebersaus bezeichnend steht daher neben der Verarmung deutscher Literaturbetrachtung, neben Niveauverlust und Heimatlosigkeit von Essay und Kritik in der deutschen Literatur die unterbrechungslose Einheit von kritischer und künstlerischer Leistung in der französischen Literatur. Sie kannte allerdings auch niemals die entschiedene deutsche Trennung von Schriftsteller und Poet; stets war sie stärker von der Sprache und Form als von bloßer Schwärmerei des Gefühls geprägt — dadurch blieb sie beständig staats- und gesellschaftsnahe. Memorialisten wie Retz oder Saint-Simon, Polemiker wie Joseph de Maistre und Paul-Louis Courier, Kritiker wie Diderot oder Sainte-Beuve haben durch Geist und Sprachkunst ihren festen Platz

in dieser Literatur, auch wenn sie keine Dramen, Romane und Gedichte verfaßt hätten oder verfaßten. Umgekehrt gibt es kaum einen bedeutenden französischen Dichter oder Schriftsteller, der nicht ein würdiges essayistisches Werk aufzuweisen hätte. Das reicht von Corneilles Vorreden zu Giraudoux, Malraux und Gide, von Voltaire zu Baudelaire, von Stendhal zu Jules Romains. Sogar die Lyriker haben jeder seine «art poétique», handle es sich um Boileau oder Hugo, um Verlaine oder Valéry.

Es zeigt sich, wie sehr die französische Literatur einer mächtigen einheitsstaatlichen Gemeinschaft zugeordnet ist; vielleicht auf Kosten gewisser regionaler und landschaftlicher Farbtöne. So vermag sie Kritik und Dichtung nicht voneinander zu trennen: die Kraft ihrer Analyse dient ihr nicht bloß zur Bewältigung technischer oder psychologischer Fragen, sondern zum Aufbau eines jeweils neuen und zeitweise gültigen Weltbildes. Sprache und Poesie dienen im letzten einer «*récréation du monde*» durch Wort und Geist. Der Essay als Deutung von Vergangenheit und Werden in der Kultur hat in solcher Literatur seinen angestammten Platz. Auch äußere Erschütterungen vermochten an so tief eingebauter Konstruktion nichts zu verändern: der neue Sammelband lebendiger französischer Literatur, die Anthologie des «*Domaine Français*» enthält abermals neben großer Lyrik und neuester epischer Leistung eine Reihe prachtvoller Essays, deren Größe gerade in ihrer engen, doch niemals flachen Beziehung zum gesellschaftlichen Geschehen liegt. Es wäre vermutlich nicht leicht, in deutscher Sprache dem heute Ebenbürtiges entgegenzustellen.

Bernard von Brentanos «Tagebuch mit Büchern», Emil Staigers «Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert» und Max Rychners Essays «Zur europäischen Literatur zwischen zwei Weltkriegen» sind, sämtlich im Atlantis-Verlag, kurz hintereinander erschienen. Jedes der drei Bücher bringt einen wesentlichen Beitrag zur Literaturbetrachtung und Essayistik deutscher Sprache; jedes vertritt zudem eine innerhalb der deutschen Literaturkritik entweder selten und unvollkommen gehandhabte oder neue Methode. In ihrer Gesamtheit — und im Grunde auch in ihrer Vereinzelung — wirken sie an der Ueberwindung jener Lethargie und Verarmung des kritischen Geistes in der Literatur, von denen oben die Rede war.

In seinem Buch von den «Drei Nationalökonomien» unterscheidet Werner Sombart die wertende, die ordnende und die verstehende Nationalökonomie. Damit sind drei Richtungen allgemein geisteswissenschaftlicher Betrachtung angedeutet, aus deren Zusammenwirken sich die wirkliche Gesamtschau des großen Historikers ergeben muß, der gleichzeitig ein von seinem Gegenstand ergriffener Mensch, ein

Ordner und Systematiker der Fakten — und ein richtender Moralist (in einem sehr hohen Verstande) sein muß, will er seinem Amt und Beruf gerecht werden. In verschiedener Prägung und Akzentsetzung sind sich Staiger, Rychner und Brentano allenthalben dieser dreifachen Aufgabenstellung bewußt; nur bestimmt in jedem der drei Bücher eine der Methoden im Primat vor den anderen die Art der Betrachtung: so werden Grenze wie Größe einer jeden besonders klar und eindrucklich sichtbar.

Bernard von Brentanos «Tagebuch mit Büchern» müßte der «richtenden» Methode zugesellt werden. Das ist recht zu verstehen: nicht Aburteilungen oder Exekutionen wird man in diesen Anmerkungen eines leidenschaftlichen und schöpferischen Lesers finden, aber Begeisterung und Verneinung eines sehr wachen Geistes, eines höchst empfindlichen Gefühls für Wert oder Unwert literarischer Formen, viel Verständnis zudem für die gesellschaftlichen Untergründe aller Literatur, besonders in ihrer verschiedenen nationalen Bedingtheit. So wird zwar scheinbar in der losen Tagebuchform der Eintragungen darauf verzichtet, irgendeinen «ordnenden» Geist walten zu lassen: aber in der Tat ahnt man hinter der Gesamtheit der Notizen (besonders in jenem Streitgespräch über das deutsche und das französische klassische Literaturzeitalter, das zuerst in der Neuen Schweizer Rundschau erschienen ist) ein klares und persönlich geformtes Bild der dezentralisiert-regionalen, so oft gegenstaatlichen deutschen im Gegensatz zur staatlich und gesellschaftlich geprägten französischen Literaturentwicklung.

In Abwandlung eines Zolawortes wäre hier von Literatur zu sprechen, die «durch ein Temperament gespiegelt wird». Die wichtigste Eigenart dieses Tagebuches liegt nämlich darin, daß abermals ein deutscher Schriftsteller höchst ernsthaft fremde und heimische Literatur nach ihrem Nutzen «für das Leben», das heißt: für sein eigenes Schaffen befragt. Gerade in ihrer Beziehung zum Entwicklungsgang des Epikers und Dramatikers Brentano liegt der Wert von Notizen, die immer wieder mit zwei zentralen Themen befaßt sind: mit der wirksamen und persönlichen Fassung des künstlerischen Ausdrucks, der Einheit von menschlicher und literarischer Haltung, was Goethe als «Stil» im Gegensatz zur «Manier» bezeichnet hat, und mit der Umgrenzung des schriftstellerischen Wirkens in der Gesellschaft. Brentano mißtraut — und mit Recht — einer Literaturbetrachtung, die sich einen «freischwebenden» Künstler zum Gegenstand wählt, ohne die Wechselbeziehung zwischen seiner Stellung in der Gesellschaft und zur Gesellschaft zu beachten. Schon dadurch, daß er den Begriff der Literatur weiter — französischer — mehr von der Sprache her faßt und versteht, vermag dieser Kritiker ein neues und fruchtbares Element in

die deutsche Kritik einzuführen, eine Synthese von offener Subjektivität und vermittelter Gesamtschau, die wesentlich bleibt, selbst wenn man allen einzelnen Aussagen des Tagebuches mit begründeten Gegenaussagen antworten könnte.

Brentano begann mit soziologischen Essays: heute, da er mit dem «Theodor Chindler» echte Gesellschaftserkenntnis in epische Gestalt zu überführen vermochte, da er mit dem Phädrastück eines der ganz seltenen neuen Zeitdramen historisch-überhistorischer Prägung geschaffen hat, erweist dieses essayistische Tagebuch die immer festere Einheit von kritischer und künstlerischer Arbeit, wie man sie bisher in unseren Tagen eigentlich immer wieder doch nur bei Thomas Mann, Musil oder Hofmannsthal erleben konnte.

Formal führt dieses «Tagebuch mit Büchern» einen neuen Typus der Kritik in die deutsche Literatur ein: den des in Frankreich seit langem literarisch eingebürgerten «Journal littéraire». Hatte schon die platonisch-lukianische Form des Dialogs, der man in der englischen Literatur u. a. ein paar herrliche Kunstgespräche Oscar Wildes verdankt, neben Rankes «Politischem Gespräch» oder heute etwa Paul Ernsts Zwiesprachen wenig Nachfolger gefunden, so galt das fast noch mehr für die Methode des literarisch-kritischen Tagebuches in seiner heute in Frankreich vor allem durch Gide gültig umrissenen Gestalt. Grillparzers oder Hebbels Eintragungen dienten der Selbstverständigung; sie waren als echte Formen eines «Journal intime» nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Brentano schreibt gleichzeitig als Schaffender und als Essayist: wo scheinbar Privates auftritt, geht es um das private literarische Subjekt, also wieder um ein Öffentliches.

War schon in jenem Tagebuch der literarische Raum dadurch über den gefährlichen Bereich der Nationalliteratur hinaus erweitert, daß beinahe mehr französische als deutsche Lektüren zum Anlaß der Eintragungen gedient hatten, so weitet sich in *Max Rychners Essays* «Zur europäischen Literatur zwischen zwei Weltkriegen» der Bereich wahrhaft zu europäischer Weite. Nicht bloß durch eine Vertrautheit mit den Literaturen und Kulturen, wie sie heute nur wenige besitzen, es handle sich denn um Gide oder Curtius, um Voßler oder Carl J. Burckhardt, erweist sich Rychner als Essayist von europäischem Format; in der Gesamtheit dieser Studien über Gestalten und leitende Kräfte unserer Zwischenkriegskultur ist Europa vielmehr wahrhaft als geistiger Einheitsbegriff vorhanden. Vieles mag gegen viele Gestalten, die hier auftauchen, nach Wollen und Wirkung einzuwenden sein: gegen Spengler etwa oder Ortega, gegen Scheler, Maurras oder auch George; allein, der Zusammenklang dieser Stimmen zu einer kunstvollen, wenn auch vielleicht «atonalen» Vielstimmigkeit ist darum doch nicht zu verkennen. Rychner hätte die Jahre zwischen 1919 und

1939 in mannigfaltiger Weise kulturell einordnen können: in ihrer Wandlung von höchster expressiver Gefühlswollust, einem neuen Rousseau- und Werthertum zur mühsam anezogenen «Neuen Sachlichkeit»; in ihrer Vernunftfeindschaft und fragwürdigen Hingabe an alle Art der Magie und Schwärmerei; in ihrer Bilder- und Formenstürmerei; im heißhungrigen Aufzehren aller kulturellen Epochen und Räume, von Bali bis Delhi, von der Negerplastik bis zum spanischen Barock. Allenthalben war die Frage Renans nachhallend «De quoi vivra-t-on après nous?»

Rychner hat in den meisten Fällen darauf verzichtet, das Gesamtbild durch die Perspektiven solcher Gesamtströmungen beeinflussen zu lassen. Wo der einzelne Künstler weniger bedeutsam erschien als die Richtung, der er verschrieben war, oder wo die Auswirkungen auch eines an sich bedeutsamen Werkes in Frage standen (wie in Knut Hamsuns Beziehung zu aller Art geistfeindlicher Bodenromantik), wird in diesen Essays der Nachdruck auf das Ueberpersönliche gelegt: so in einer Auseinandersetzung mit der «Literatursoziologie der Linken», die übrigens auch eine solche mit Brentanos ersten Werken sein könnte, oder in der Abrechnung mit fragwürdigen Organismuslehren nach dem Muster E. G. Kolbenheyers, nicht zu letzt in der bedeutenden Studie über «Dostojewski und der Westen», die es weniger mit dem Dichter der «Dämonen» zu tun hat als mit seinen okzidental Nachbetern und ihrer «überhasteten Preisgabe des Westlichen». Rychners Europa-bild ist auch heute noch weitgehend geformt durch den Raum der (nach Ranke) «germanischen und romanischen Völker». Nicht umsonst steht auch hier Vergil am Eingang als Führer durch das Zwischenkriegsreich einer Kultur, die so viel von der Hölle und manches vom Purgatorium an sich hat.

Doch auch in jener Dämmerung, da die Eule der Minerva, die ordnende Reflexion, ihren Flug antritt, leuchten Sterne der schönsten Höhe. Ihr Schein geht hier aus vom Werke Paul Valérys und Hugo von Hofmannsthal. Ihnen hat Rychner seine innigsten und tiefsten Betrachtungen gewidmet: am höchsten Thema wird auch der höchste Maßstab erreicht. Die «*ordnende*» Kritik findet hier Verkörperungen unseres abendländischen Kulturerbes, die gleichzeitig andeuten, was wir an Besitz noch aufzuweisen oder zu verspielen haben, und sichtbar machen, in welchem Geist und Gefühl dieses Erbe heute noch fruchtbar verwaltet werden könnte. Valéry ist ein Zurechnungspunkt für alle Bereiche des Logos: für das Abenteuer des Griechentums, das, von Zenons Pfeil gestreift, dennoch weiterlebt und Leben bewußt gestaltet; für Leonardos Mechanik des Denkens; für des Cartesius schöpferischen Zweifel; für Mallarmés Ueberwindung des Zufalls im geheimnisvoll-suggestiven und doch bewußten Kunstwerk. Hofmannsthal durchlebt

von neuem die ewigen Märchen der abendländischen Menschheit, die Abenteuer Ariadnes, der menschlichen Seele; die Einsamkeiten und Verließe des «Turms» in der geistigen Existenz unserer Tage; den Aufruhr des Bettlers auf einem Welttheater, das nun nicht mehr geordnet und hierarchisch gegliedert vor uns steht, sondern chaotisch und nackt, wie vor Pirandellos ratlosem Masken- und Theaterdirektor. Aber daneben wirkt auch der lebendige Geist, der solches Erbe mit allen Belastungen verwaltet und im Schrifttum als dem «geistigen Raum der Nation» zur Ordnung zurückruft. In der Deutung jener großen Ordner Valéry und Hofmannsthal wird das essayistische, um Ordnung und Gerechtigkeit bemühte Werk Max Rychners emporgehoben zur Einheit von Kritik und Kunst, zur schöpferischen Betrachtung hoher Werke: so erhalten diese Studien ihren legitimen Platz im «geistigen Raum» der europäischen Nationen und der einheitlich europäischen Kultur.

Man hat oft beobachtet, wie unterirdisch im geistigen Leben einer Epoche die neuen Konturen einer Gesellschaft und Kultur bereits vorbereitet waren — bis dann die großen äußeren Ereignisse sie schließlich «in Freiheit zu setzen» vermochten. So vermag vielleicht der Umkreis einer europäischen Literatur, wie diese Essays ihn abschreiten — auch und gerade in ihrer fragmentarischen Geschlossenheit, da Berichte etwa über Freud, Musil und Thomas Mann, über Karl Kraus und Kafka, über Giraudoux und Huxley fehlen —, eine Vorahnung zu vermitteln von einem überstaatlichen Gebilde, dem solche europäische Literatur und Kultur dann wirklich angehören könnte.

Ist Rychners Raum überstaatlich, so ist jener *Emil Staigers*, wie schon der Titel «Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert» andeutet, durch den deutschen Sprachraum bestimmt. Das bedeutet sicher keine Abkehr von anderen Kulturen oder vom Zusammenklang der geistigen Bewegungen: der Kreis des «Trivium» beweist Staigers Methoden nicht weniger innig an Texten Verlaines oder Walther von der Vogelweides als an solchen Kellers oder Leopardis. Auch reicht hier der Raum der deutschen Sprache von Kleists nördlichem zu Hofmannsthals südlichem Gelände oder zu C. F. Meyer. Liebe und Ehrfurcht leiteten die Auswahl: auf Betrachtung und *Verstehen* kam alles an — und damit findet sich zu dem richtenden und dem ordnenden hier der Meisterfall des verstehenden Literaturbetrachters ein. Auseinandersetzung mit Emil Staigers Methode, vor allem mit seiner Deutung des dichterischen Erlebnisses aus dem Zeitproblem, muß unterbleiben: sie erforderte eine tiefe ästhetische Würdigung und im letzten eine Auseinandersetzung mit der Phänomenologie der Husserlschule. Husserls eigene Theorie der Einbildungskraft wäre zu befragen mitsamt ihrem französischen Gegenstück, dem «Imaginaire» des Jean-

Paul Sartre. Das alles ist hier nicht möglich. Man steht am Gegenpol des Diltheyschen Verstehens. Das «Erlebnis und die Dichtung» war ein Versuch der Literaturbetrachtung, der letztlich doch den psychologisierenden Historiker verraten hatte, dem es mehr auf den Ursprung des Werkes als auf dessen innere Struktur angekommen war. Staiger verfährt umgekehrt: wo er, wie an C. F. Meyers Gedicht von der «Toten Liebe», einen Schaffensprozeß unmittelbar überrascht, gilt er ihm nur als formal-ästhetischer, nicht als psychologischer. Auf das «Objekt» kommt alles an und darauf, was es in seiner geprägten Gestalt auszusagen vermag. In der Tat erschließt es unter Staigers fast beispiellos eindringlichem Blick unendliche, sonst nie geahnte Schönheiten und Ausblicke: Goethes Novelle, der zeitlich-räumliche Bereich der Diwanlyrik, wird beinahe neu und erstmalig empfunden.

Anderes läßt die Grenze dieses Verstehens ahnen: die «Zeit» dieser Werke ist niemals gesellschaftliche Zeit; das Erleben, dem sich Staiger mit Vorliebe zuwendet, ist selten dem Kontakt vom Ich zum Du zugewandt. Stifters «Nachsommer» erschließt sich gerade dort, wo er die mögliche (oder bereits nicht mehr mögliche) statt der wirklichen Gesellschaft zum Gegenstand hat; Hofmannsthals «Schwieriger» spricht gerade dadurch so klar im Wort seines Deuters, daß er die Sprache (und den menschlichen Kontakt) mehr und mehr als Irrweg flieht und in das tönende Schweigen zurückführen möchte. Man ist berechtigt, zu fragen, ob Staigers Weg auch der Welt dramatischer Antithesen, der echten geschichtlichen Welt mitsamt ihrer Aktionsgebundenheit zu nahen vermöchte. Vieles erschließt sich, gerade in Unvollkommenheiten der Form, die oft Unreife der Gesamtentwicklung anzeigen, erst der Verbindung immanenten und transzendenten Verstehens. Es wird sich zeigen, bis zu welchen Bereichen Staigers wunderbare Kraft der inneren Schau und der verstehenden Deutung vorzudringen vermag.

Wenn die Betrachtung von Literatur an Wert die eigentliche Literatur übertrifft, so ist meistens eine Gestalt des Lebens alt geworden. Wenn umgekehrt unter Literatur nur die — vielleicht vitale und erregende — Fülle des Erlebens und Fabulierens verstanden wird, ohne daß der Form und gedanklichen Schärfe die entsprechende Rolle zufiele, so droht in solchem Symptom das Hereinbrechen der Barbarei. Jene drei Bücher entlassen uns, trotz allem, voller Trost: sie breiten erneut den beschämenden Reichtum unseres Erbes vor uns aus und zeigen in vielfältiger Gestalt, wie groß die Möglichkeiten sind, ihn zu messen und zu verwerten. Allerdings verlangen sie von uns, wie von sich selber, jene höchste Kraft des menschlichen Geistes und der Seele: den Enthusiasmus.