

Walter Muschgs "Tragische Literaturgeschichte"

Autor(en): **Brock, Erich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **16 (1948-1949)**

Heft 11

PDF erstellt am: **19.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759560>

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.

WALTER MUSCHGS
«TRAGISCHE LITERATURGESCHICHTE»

VON ERICH BROCK

Seit der «Phänomenologie» und ihrer Anwendung auf die Geisteswissenschaft, seit Ueberwindung der Waschzettelpilologie in der Literaturwissenschaft ist alle Betrachtung der Dichtwerke von der Lebensgeschichte des Verfassers her etwas in Verruf geraten. Die Psychologie suchte diesem Verruf dadurch zu entgehen, daß sie sich objektivierte, hinter dem Dichter zurückging in einen Vorrat von im Unterbewußtsein eingelagerten Urbildern, denen sie ihre Erklärung des Kunstwerkes entnahm. Schon hier aber ist ohne den Verfasser kaum auszukommen, und wenn auch die im weitesten Sinne ästhetische Betrachtung des Werks selbst im Vordergrund bleiben muß, so ist da die Gefahr des Aesthetizismus und Formalismus immer nahe; und das Interesse des Genießenden für den Urheber des Kunstwerks braucht nicht nur kammerdienerhaft zu sein, sondern kann auch durchaus aus einem berechtigten Bedürfnis hervorgehen, dasselbe auf ein Lebensganzes, auf eine kräftig in sich ruhende Gehaltsdimension zu beziehen. So möchten wir den Gesichtswinkel der «Tragischen Literaturgeschichte» keineswegs von vornherein als unberechtigt oder unwissenschaftlich bezeichnen. Es ist immer mißlich, einem Werk aus *grundsätzlichen* Erwägungen die Berechtigung abzusprechen; das bedeutet eine Täuschung über die immer zweithafte Rolle des Kritikers. Zunächst wäre da zuzusehen, ob es Kraft und Wesenhaftigkeit aufweist, und wenn ja, so hat die Theorie sich ihm anzupassen. So halten wir den Streit darüber, ob Muschgs Themastellung wissenschaftlich ist, für wenig förderlich. Der Verfasser empfindet und sieht wichtige, wesentliche Dinge, und hat den Mut, sie auszusprechen; geschieht das in einer leidlich objektivierten Form, so ist Wissenschaft nicht ferne, mag der Grundstellung auch etwas von Kapuzinerpredigt beiwohnen. Das tut es; denn Muschg ist Moralist, wie übrigens die meisten Schweizer, wenn sie sich ihrem innern Drang überlassen. Moralismus ist zwar der Wissenschaft insofern entgegengesetzt, als er nicht ein umfassendes Bild der Dinge entwirft, worin jedes zu seinem Rechte gelangt; aber durch die heftige Aufnötigung einer Alternative absoluter Gegensätze werden die Dinge mindestens in *einer* Hinsicht leidenschaftlich vertieft sichtbar, und es ist dann nur die Frage, ob die besondere Alternative eine wirklich aufschließende ist oder nicht. Hier wird man dies im allgemeinsten Sinne bejahen dürfen. Für Muschg ist die Beziehung auf ein religiös-metaphysisches Wertsystem entscheidend. Dies ist gewiß kein ästhetischer Gesichtspunkt. Doch erfahrungsgemäß ist zwar keineswegs die Kunst unmittelbar und geradlinig in ihrem Gedeihen an Frömmigkeit zum Ueberweltlichen geknüpft, doch aber schließlich in den Zeiten, wo die allgemeinste Lebensausrichtung und -bindung in die höchsten Dinge hinein abstirbt, dem Herunterkommen ausgesetzt — meistens nach einem glänzenden Aufflammen beim *Eintreten* in die Glaubenslosigkeit, wo noch eine letzte gebundene Reserve mobilisiert und ins Feuer geworfen werden kann; — schließlich dann aber endgültig.

Bei diesem verhältnismäßigen Recht des Grundstandpunktes ist dann aber der Nachteil des Moralisten, daß eine große Anzahl von Beziehungen durch die gegebene Alternative unter den Tisch gewischt wird, daß zur Verdeckung davon mancherlei Gewalttat nötig wird, und auch zur Unterbringung von möglichst viel

Stoff in die verfügbaren Kategorien. So ergibt sich die auffallende Ungleichmäßigkeit dieses Buches. Wo Muschgs Handwerkszeug packt, werden die gebotenen Bilder mit plastischen Strichen umrissen, und bedeutungsreiche Blickseiten treten mit Ueberzeugungskraft, ja mit Glut heraus. Wo es nicht packt, werden die Dinge gezerzt und gebogen, ja verzerrt und verbogen, und die Denkformen werden zu einem wahren Prokrustesbett. Das geht bis auf die Zitate. In den starken Partien sind auch die Belege höchst schlagend, und es ist erstaunlich, wie der Verfasser auch von den bekanntesten Autoren kaum bekannte Worte von oft dämonischer Bezeichnungsmacht anzuführen weiß. Ins Schwarze treffen zum Beispiel die höchst originellen Ausführungen über den epischen Typ. In den schwächeren Partien setzt sich an die Stelle der weitgehend ausfallenden Belege eine sentenziöse Art, die vor Trivialität, auch vor brutalen Vereinfachungen nicht so leicht zurückschreckt. Von der Kette von Banalitäten, welche sich durch das Kapitel über die Liebe hinzieht, vermögen sparsame Anführungen nur einen schwachen Begriff zu vermitteln. «Es ist das Geheimnis der Liebe, daß sie zugleich Glück und Schmerz ist... Am buntesten trieben es als Bräutigame und Ehemänner die Romantiker... Alle großen Werke der Aufopferung, alle Verbrechen geschehen aus Liebe... In jedem Jahrhundert muß man auf Dichter gefaßt sein, die der Dämonie der Liebe verfallen sind... Lope de Vega kostete den Zauber der erwachenden Geschlechtsliebe als Mann so aus, wie es nur im Süden möglich ist... Dante ging wie alle Männer leidenschaftlichen Liebesabenteuern nach... Am Schreibtisch versäumt der Dichter das Leben...» usw. usw. — Uebrigens hätte Balzac Freude an der Darstellung seines Liebeslebens hier gehabt: er erscheint restlos dem Minnedienst an Frau von Hanska hingegeben!

Die Schwarz-Weiß-Malerei des Moralisten zeigt sich mit Deutlichkeit in der unbedenklichen Ueber- und Unterschätzung gewisser Autoren. Zu letzteren gehört Nietzsche und Thomas Mann; von diesem unzweifelhaft höchst bedeutenden Verfasser, der sicher nicht mehr faule Stellen im Charakter und Geist hat als viele große Dichter, redet Muschg in einem gallenbitteren Ton, der auf peinliche Weise an bestimmte andere, jetzt verflossene Kritiken mahnt. Zu den überschätzten Dichtern gehört Pestalozzi (dem mit geringem Vorbehalt «Getriebenheit vom heiligen Geist», «echt prophetische Verkündigung», «nichts als die nackte Wahrheit» beigelegt wird) und Kafka («dieser Geächtete (?) erscheint uns als der einzig wirklich geweihte Dichter der Gegenwart»). Allzuviel spannt sich zwischen verzückten Dithyramben und zuweilen würdelosem Schelten. Ein Gegenstand heftigen Tadels sind immer wieder die Deutschen als Volk; sie haben nichts zu lachen. Besonders die deutsche Einigung von 1870 ist für Muschg das Pandora-Gefäß alles europäischen Unheils und Seelentods, alles Niedergangs von Dichtung und Kultur überhaupt. «In Deutschland entstand durch den Druck der nationalen Einigung unter Preußen eine bleierne Atmosphäre, in der auch starke Begabungen ihren Auftrieb verloren.» Beispiele: Reuter, H. Kurz, der junge Hebbel. Alle diese starben vor oder unmittelbar nach der deutschen Einigung, in politischen Konflikt gerieten sie mit der (partikularistischen) *Reaktion*, und was der Beinahe-Hungertod des jungen Hebbel mit der Einigung Deutschlands zu tun hat, bleibt Geheimnis. «Gleichzeitig gab es einen Kult der toten Dichter, der 'Klassiker', der von Anfang an das Vehikel des preußischen Großmachtstrebens wurde.» «Oesterreich wurde von Preußen überfallen... blieb blutend auf der Straße des Raubes (?) und der Gewalt liegen.» «Freiligrath erniedrigte in einem Gedicht die deutschen Klassiker zu Gallionsfiguren einer künftigen deutschen Kriegsflotte.» Nun, Frankreich hat nicht in der Phantasie eines Hintertreppen-Dichters, sondern in Wirklichkeit jahrzehntelang eine Flotte von Schlachtschiffen und Kreuzern gehabt, welche die Namen seiner großen Dichter und Denker trugen (Descartes, Pascal, Michelet,

Quinet, Voltaire, Diderot usw.) — ohne daß jemand sich über diesen zweifelhaften Geschmack aufgeregt hätte. Und der «Machtrausch . . . des Kolosses (?), den Bismarck aufrichtete . . . des zweiten Reiches», im Vergleich zu den anderen Mächten? Wer von geschichtlichen Aufstellungen zutreffende Tatsachen und nicht Sentiments erwartet, kann mit all derlei nicht viel anfangen. Diese ganze politische Leidenschaft zielt eben in Wahrheit woandershin. Gewalt, Macht, Unrecht herrschte überall, wo je Politik und Eroberung getrieben wurde; nur auf der einen Seite unter unaufhörlicher Anrufung von Humanität, Moral und Fortschritt, während die Deutschen die Dinge beim Namen nannten und versuchten, sie ins Ideal aufzunehmen. Klar, daß dies für den Moralisten unerträglich ist, und einerseits mit hohem Recht; denn ohne das wäre das Äußerste, das Dritte Reich nicht möglich geworden. Doch ebenso zweifellos ist die Auseinandersetzung zwischen Wirklichkeit und Ideal heute desto dringlicher nachzuholen.

Der Moralismus Muschgs (dessen Herausarbeitung dieser Umweg über die Politik diente), findet seine Gipfelung dann im Begriff des Tragischen, die sich auch aus dem Ueberhang der Metaphysik hier ergibt. Tragik ist beim Dichter *objektiv* anwesend, indem sie Schmerz, Mißlingen, Entgleisung, Bosheit, Liederlichkeit, Schuld und überhaupt alle erdenkliche Sinnwidrigkeit auf sein Haupt häuft. Was Muschg hier zusammenträgt, ist erstaunlich. Gerade der Gegenwart mit ihren furchtbaren Daseinserfahrungen wird dieses Aufreißen aller Abgründe, dieses Gewühl des Neins eindrücklich sein. Selbst dadurch wird seine Bezeichnungskraft nicht aufgehoben, daß man natürlich auch durch ein Gegenbild dieser Sammlung den Dichter weithin als eigentlichen Träger von Sinn, Glück und Gelingen hätte erscheinen lassen können. Denn aus Leid allein entsteht kein geistiges Werk. Muschg verlangt nun aber von seinen Helden auch *subjektive* Tragik, Entsagung als Siegel und Quell des Schöpfungstums — die sich als *zeugerische* durch Schmerz und seine Ueberwindung von der *schwächlichen* Entsagung abgrenze. Und bewußt habe der Dichter Schöpfungstum und Leben als tragisch aufzufassen und zu behandeln. Schöpfungstum und Moral wird hier also identisch. «Bei Kleist steigen aus Rausch und Glaube vollkommene Werke hervor, weil er eine bewußt tragische Natur war, die den Sturz ins Dunkel . . . mit unheimlicher Kraft herbeizwang . . . er suchte» durch alle Altersstufen hindurch «einen Partner zum gemeinsamen Selbstmord; sobald er ihn gefunden hatte, führte er seinen Vorsatz aus.» «Pestalozzi besaß Mut zur tragischen Existenz.» Hölderlin wollte keine diesseitige Erfüllung. «Der Dichter will im Grunde unglücklich sein und begeht die seltsamsten Torheiten und Gemeinheiten, um es zu werden. Das ist der Zwang zur Entsagung.» — Dies alles ist zunächst im einzelnen unzutreffend. Kleist und Hölderlin hatten einen leidenschaftlichen Glücks- und Lebenswillen, und Kleists «Todesjubiläum» kam nicht aus dem Aufhören des Zwangs zu leben, sondern des Zwangs, leben zu wollen. Allerdings ist Heroismus und Tragik dessen, der das Leben liebt, eine Sache für wenige, das hat (wie zum Beispiel auch Vauvenargues) der «Prinz von Homburg» erfahren. Und wenn ausgezeichnet geschildert wird, wie Goethe (überhaupt hat Muschg, das besagt etwas, über die dämonischen Hintergründe Goethes viel Neues und Starkes zu sagen) sich seine Krisen, Verzweiflungen, Krankheiten zu einem festen dialektischen Rhythmus entgiftete und produktiv machte, so ist darüber der Schuldanteil nicht zu übersehen, den ein solches Spiel, das nicht mehr genug von ernstnehmendem Durchkämpfen hatte, an der fortschreitenden Verbürgerlichung Goethes haben mußte.

Im übrigen: Wer Leiden sucht, zeigt dadurch nichts als daß er nichts vom Leiden weiß. Alle tragische Weltanschauung, alles gewollt tragische Lebensbewußtsein ist Schmierentheater und sichere Unfruchtbarwerdung. Nur wer ja sagen, leben, glauben *will*, kann tragisch werden. Die Tragik des Künstlers vollends ist eine

objektive. Alles geistige Schöpfertum ist ein Sinn-Stiften, Hereinbilden eines Ewigen, Unendlichen in das Endliche, in einen Rahmen und in eine Gestalt. Das gelingt durch den Augenblick der platonischen Schau der Idee im (allerdings un-platonischen, nämlich dadurch nicht abgeschwächten, sondern verstärkten) Sinnlichen. Nichts anderes ist das Wesen künstlerischer Bedeutsamkeit und Belangfülle. Dieses Hineingeborenwerden des Sinns in das Verworrene, Gemischte, Neutrale des Weltstoffes trägt aber nicht unabsehbar weiter, sondern der Bruch zwischen Göttlichem und bloß Stofflichem reißt wieder auf, jenes entzieht sich, der Mensch und sein Gefühl aber versackt in graue, stumpfe, unzeugerische Schwere. Was bleibt dann dem Künstler anderes, als immer wieder mit seinem ganzen Wesen nach dem Augenblick der höheren Schau zu drängen, nach dem Glück der Begnadung? *Geradewegs* aber nach dem Glück, nach der Gegenwärtigkeit, nach dem Aufbrechen der Lebensfülle zu streben, ist dem Menschen nicht frei. Er gelangt nur dahin, wenn er alles Befestigte, Ausgetretene, Stumpfgewordene aus seinem Leben immer wieder rücksichtslos hinauswirft. Und das ist Treulosigkeit. Da aber die Liebe zwischen den Geschlechtern das Lösendste, Befeuerndste, Glückströmendste ist, und auf der andern Seite gemeinhin im selben Maße und aus demselben Grunde das Ermüdbarste — so ist der Künstler in der Liebe wie überhaupt untreu bis zur Ruchlosigkeit. Ruchlosigkeit aber rächt sich, und das gerade am Menschlichen, am eigentlichen Leben, am Schöpferischen des Menschen. Dies ist die Tragik der Kunst, und sie geht geradewegs aus dem bejahenden Sinngründen hervor, welches unabdingbares mittelstes Wesen aller Kunst, alles Geistesschaffens ist. Kunst ist der Regenbogen über dem großen Sturz des Stromes menschlicher Existenz in den Abgrund; und also «haben die großen Meister» nicht «vergeblich gelebt».