

Kleine Rundschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **18 (1950-1951)**

Heft 4

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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

IGNAZ PAUL VITAL TROXLER UND DAS RECHT

Lange ist es stillgeblieben um den Philosophen I. P. V. Troxler. Sein Name, einige Daten seines äußeren Lebens waren den geschichtlich Interessierten vertraut, vereinzelt auch sein Streben und Wirken als Staatsmann und Erzieher. Der Philosoph aber, der wie kein anderer seiner Landsleute der ganzen Weite und Tiefe romantischen Gedankengutes sich öffnete, es in sich aufnahm und mehrte, der zugleich — gerade darin Schweizer — ständig danach strebte, die soziale Wirklichkeit nach dem für wahr Befundenen zu prägen, er und sein eigentliches Werk blieben beinahe unbeachtet. Wer hätte sich schon bemüht, ausgehend von den über siebzig philosophischen, religiösen, staatsrechtlichen, politischen, pädagogischen und medizinischen Schriften Troxlers, zu einem Ueberblick über das Ganze seines Denkens zu gelangen? Der so vielseitige Gelehrte hat selber über die systematischen Grundlagen seines Werkes nie zusammenfassend Rechenschaft abgelegt.

Es kommt nicht von ungefähr, daß sich gerade heute ein Deuter dieses Schaffens fand, in einer Zeit, da wie in der Troxlers Selbstverständliches fragwürdig wurde und die menschlichen Beziehungen beinahe ausweglos erscheinen. In einer unlängst erschienenen Arbeit¹ weist Peter *Schneider* die Wege, die aus unserer Zeit zu Troxlers Werk führen, das dazu bestimmt scheint, neue, fruchtbare Gesichtspunkte in die großen Auseinandersetzungen der Gegenwart zu tragen.

1780 in Beromünster geboren, in Deutschland, Oesterreich, vor allem aber in der Heimat als Arzt, Lehrer, Politiker und Professor der Philosophie wirkend, sah sich Troxler einer Ueberfülle von Erscheinungen des wissenschaftlichen, sozialen und politischen Lebens gegenüber. In seinen am Luzerner Kollegium verbrachten Jugendjahren starken aufklärerischen Einflüssen ausgesetzt, trat er in seiner Jenenser Studienzeit in den geistigen Raum der Romantik, in dem er recht eigentlich sich selber fand.

Die Aufklärung hatte die Realität mit dem menschlichen Vernunftvermögen gleichgesetzt unter selbstverständlicher Anerkennung eines auf die natürliche Erfahrung aufgebauten Weltbildes. Kant hatte mit unwiderlegbarer Schärfe und Klarheit die Grenzen dieses Bildes aufgewiesen. In die Weiten einer jenseits dieser Schranken liegenden Wirklichkeit suchten die Romantiker, den Kräften des Gefühls ebenso vertrauend wie denen der Vernunft, vorzudringen. — Romantisch ist Troxlers Weltbild wie seine Anthropologie. Vernunft und Gefühl erscheinen ihm als zwei Komponenten eines ungeteilten Ganzen: des Menschen als des lebendigen Bandes zwischen Schöpfung und Schöpfer. Ja,

¹ Dr. iur. Peter Schneider: Ignaz Paul Vital Troxler und das Recht. Eine Studie zum Nachweis der Bedeutung des romantischen Gedankengutes für die Entwicklung des schweizerischen Bundesstaates. Schultheß, Zürich.

in einem gewissen Sinne ist ihm der Mensch Schöpfer und Geschöpf zugleich; ein Gedanke, der Troxlers tiefe Entsprechung zur Mystik des christlichen Mittelalters aufweist, wie denn in seinem ganzen Leben und Denken der christliche Glaube als tragendes Element erscheint.

In diesem Glauben strebt Troxler stets nach der Ganzheit. Wie er sich als Mensch dem Zwange einseitiger Entscheidungen, dem «Entweder-Oder» durch ein «Weder-Noch», ein «Sowohl-als-Auch» entzog, so suchte er in seinem philosophischen Schaffen — sprachlich bis an die Grenzen des Sagbaren vordringend — das eine *und* das andere in ihrer unauflösbaren Verflechtung zu erfassen und darzustellen; nirgends unterlag er der Gefahr, die Fülle der Erscheinungen um ihrer Einordnung in ein rationales System willen zu vergewaltigen. Aus dieser Haltung heraus erscheint ihm das Recht nicht als ein in sich selbst ruhender Normenkomplex, der unabhängig von anderen Phänomenen betrachtet und gedeutet werden könnte, sondern als ein «Teilganzes aus dem Ganzen der praktischen Philosophie». So stößt er von allgemein-philosophischen Fragestellungen zu den spezifisch rechtsphilosophischen Problemen vor.

Aus vier verschiedenen Aspekten geht Troxler das Rechtswesen-Problem an: aus dem Verhältnis des Rechts zur Ethik, zur Macht, zum Staate und aus den Beziehungen zwischen Naturrecht und «positivem» Recht. — Mit den Begriffen Recht und Ethik kennzeichnet er zwei große Ordnungsgebiete; Ethik ist ihm das Ordnungsgebiet, in dem sich der geistige, seelische Mensch, Recht dasjenige, in dem sich der irdische, physische Mensch erfüllt. Beiden Gebieten liegt indessen ein und dasselbe transzendente Prinzip zugrunde: die Kraft der göttlichen Liebe. Durch sie will die Tugend das Notwendige frei, das Recht aber das Freie notwendig machen. «Das Recht als ‚menschliches Naturgesetz‘ ist Ordnungsmacht, wirksam im sinnlichen Daseinsbereich. Von diesem ‚inneren Gesetz‘ erfüllt, ist der Mensch wirklich Mensch, ist er frei. Er ist bewahrt von den chaotischen Mächten der Leidenschaft und steht zugleich im Besitze der schöpferischen Kräfte des Sinnlichen. ‚Das Recht, oder die Gerechtigkeit, ist durchaus nichts Beschränkendes, sondern vielmehr ein Erweiterndes, so wie Gemeinschaft und Wechselwirkung ja nicht nur als etwas Unvermeidliches, gleichsam nur als ein notwendiges Uebel angesehen werden darf, sondern als etwas von der menschlichen Natur aus Gefordertes und ihre Entwicklung selbst Bedingendes angesehen werden muß.‘ Die Rechtsordnung und die Gemeinschaft im Recht ist also nicht freiheitsbeschränkend, sondern freiheitsfordert.» Die Rechtsordnung ist die labile Gleichgewichtsordnung zwischen Kollektiv- und Individualanspruch, zwischen subjektivem und objektivem Recht, die nur aus der lebendigen Kraft der Freiheit, die zugleich eine Kraft zur Gemeinschaft darstellt, abgeleitet werden kann. Der das «innere Gesetz» Ueberschreitende und dadurch andere, die Gemeinschaft Verletzende begeht Unrecht — Macht, Zwang sind die Mittel, ihn ins Recht zurückzuweisen; die Macht ist somit lediglich eine Funktion des Rechts. Der Staat als Machträger ist nicht rechtsschöpfend — das Recht bildet vielmehr den Staat; er ist nur das Außere des Innern.

In dieser Auffassung liegt begründet, daß die Erscheinungsformen des Rechts notwendigerweise komplexe sind: einerseits tritt es als (vorstaatliches) Naturrecht auf, andererseits als (staatliches, im modernen Sinne positives) «urkundliches» Recht. Beide bilden die Komponenten des «positiven» Rechts. Dabei stellt das Naturrecht nicht den Inbegriff ewiger, stets sich gleichbleibender Normen dar, sondern ein ständig sich neu Gestaltendes. «Urkundliches» Recht dagegen ist das bewährte Gewordene. Uebergeschichtlich-ideelle und ge-

schichtlich-physische Elemente werden, sich derart durchdringend, zum «positiven» Recht. Dieses ist die organische Verbindung von Altem und Neuem, von überkommenen Werten und von Vorstellungen, die in der Gegenwart sich ausbilden.

Mit der Ratio allein ist allerdings dieses ungeheuer vielschichtige Gebilde sowenig wie die Ganzheit, deren Teil es bildet, zu meistern. Die Sprache selbst wird zu einem inadäquaten Ausdrucksmittel. Die verschiedenen Aspekte, die allein sie darzulegen vermag, bedürfen der Synthese, zu der nur die Intuition, der Glaube verhelfen können; wird doch auch dieses Ganze nicht durch die Vernunft, durch bloße Menschenmacht zusammengehalten, sondern letztlich durch göttliche Kräfte.

Troxlers Rechtswesenslehre erweist ihre Fruchtbarkeit bei Betrachtung der Rolle, die dem Recht im geschichtlich-sozialen Ganzen zukommt, das er als einen Aufstieg von der Sphäre des Naturreiches über das Machtreich zum Gottesreich erfaßt. Mehr noch als dies faszinieren uns Heutige die Auswirkungen seiner absoluten Ordnungsvorstellungen auf den Gebieten des Privatrechts, des Staatsrechts und des Völkerrechts, die Schneider eingehend nachweist.

Wenn Troxler seine Gedanken praktisch zu verwirklichen suchte, so stand er damit unter den zeitgenössischen Philosophen nicht allein. In wie vielen Fällen stellte jedoch der Uebergang zur Aktion nur eine Flucht vor letzten Entscheidungen, vor der eigenen Zweitrangigkeit auch, dar; ein Unterfangen, das zudem meist in tragischer Verkennung des Unverhältnisses der eigenen Kräfte zur gestellten Aufgabe an die Hand genommen wurde. Es darf wohl als das eigentlich Schweizerische an Troxler bezeichnet werden, daß er sich nicht in die Politik *flüchtete*, daß diese sich ihm vielmehr als Aufgabe stellte, der er sich aus Berufung und mit wachem Wirklichkeitssinn unterzog. So wirkten 1847/48 sein Entwurf zu einer Bundesverfassung aus dem Jahre 1833 und seine Schrift «Die Verfassung der Vereinigten Staaten von Nordamerika als Musterbild der schweizerischen Bundesreform» maßgebend auf die Auseinandersetzungen der Tagsatzungskommission über das Verhältnis des Bundesstaates zu den Kantonen ein. Durch seine Propagierung des Zweikammersystems hatte Troxler einen unmittelbaren Anteil an der Ausgestaltung des heutigen Bundes.

Im Gedenkjahr 1948 erschienen, eröffnet Schneiders «Studie zum Nachweis der Bedeutung des romantischen Gedankengutes für die Entwicklung des schweizerischen Bundesstaates» tiefe Einblicke in die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Werdens unseres Staatswesens. Nur ein dem Philosophen tief innerlich Verbundener war der Hingabe fähig, deren es bedurfte, damit Troxlers Gedankengut zu neuem Leben erwache, jenes Werk, das dazu berufen ist, in die heute mehr denn je ausweglos erscheinende staatsphilosophische Diskussion klärend und überwindend einzugreifen. *Rico Steinbrüchel*

GOTTHELF IM LICHT DER DIALEKTISCHEN THEOLOGIE

Es ist nicht Zufall, sondern symptomatisch für den Dichter, daß wir der Theologie grundlegende und wegweisende Einsichten in das Werk Jeremias Gotthelfs verdanken. Zwar gilt es als eine zu Recht anerkannte Tatsache, daß Walter Muschg und Werner Günther es sind — also zwei Literaturhistoriker —, die die Gotthelf-

Wertung der letzten hundert Jahre umgestürzt haben. Allein, als positive Grundlegung kann doch erst das Werk des Berner Theologen Kurt Guggisberg¹ gelten, das, von einer nüchternen, ebenso freien als behutsamen Analyse von Gotthelfs Christentum ausgehend, des Dichters Botschaft neu zu bestimmen wußte. Der Untersuchung Kurt Guggisbergs schließt sich Paul Baumgartners vorzügliche, weit über ihr gestecktes Ziel hinaus bedeutsame Interpretation von «Zeitgeist und Bernergeist» an². Daß Guggisberg und Baumgartner aber nicht am Ende, sondern am Anfang einer modernen Gotthelf-Auffassung stehen, beweist das neue Werk von *Eduard Buess: «Jeremias Gotthelf. Sein Gottes- und Menschenverständnis.»*³ Wieder ist es ein Theologe, der sich und uns den Zugang zu Gotthelf sucht. Erschien aber bei Guggisberg und Baumgartner das Theologische noch als brauchbares, vorsichtig gehandhabtes Werkzeug, so verändert sich bei Buess der Aspekt wesentlich. Bei ihm bleibt die Theologie nicht mehr wissenschaftlicher Ausgangspunkt einer fachmännisch-gelehrten Kritik. Vielmehr erscheint sie als der geistige Raum, von dem sich Gotthelf gleichermaßen wie der Leser umfaßt sehen muß, zu dem es keine Distanz, kein «Draußen», sondern nur ein «Drinne» zu geben scheint. Diesem — jedes echte theologische Denken kennzeichnenden — Umstand verdankt das Buch eine überaus mächtige Aktualität.

Jeder literaturwissenschaftlichen Kritik muß das Unternehmen bedenklich erscheinen, ein dichterisches Werk durch den Denkprozeß der dialektischen Theologie bewältigen zu wollen. Es läßt sich denn auch nicht bestreiten, daß weite Gebiete, die der Literaturwissenschaft unabdingbar zur Aufgabe gestellt sind, in der Untersuchung von Buess nicht gestreift werden. So kümmert sich der Autor weder um die Sprache noch die Bildwelt Gotthelfs, überhaupt nicht um das Eigentliche des Kunstwerks. Bedenklich ist der Versuch indessen gerade auch im Sinn der Theologie. Denn seit der Untersuchung Guggisbergs muß es schlechterdings als verboten gelten, Gotthelf in ein theologisches System einbauen zu wollen. Mit vollem Recht hat Guggisberg den Dichter jeder dogmatischen Hülle entkleidet und das Untheologische, Paradoxe, ja den religiösen Synkretismus von Gotthelfs Christentum freigelegt. Würde Buess über diese Erkenntnisse hinwegschreiten, so richtete sich damit sein Buch selbst. Das ist aber nicht der Fall. Nichts liegt ihm ferner als der Versuch, aus Gotthelf einen Theologen zu machen. Was seinem Buch das systematische Gepräge gibt, bezieht sich nicht so sehr auf die Dichtung Gotthelfs, als auf die Art und Weise, wie der Verfasser als Fragender Gotthelf gegenübertritt. — Noch wichtiger scheint ein anderes: Guggisberg sieht die dogmenfreie Christlichkeit Gotthelfs wesentlich dadurch bestimmt, daß die Gottesoffenbarung für den Dichter eine unbegrenzte, unbestimmbare ist, die ihren Ort in der Heiligen Schrift nicht weniger, aber auch nicht mehr, findet als in der Natur und im Menschen selbst. Auch da anerkennt Buess die Tatsache. Allein, er weiß das Durcheinander deutend zu ordnen: so, daß es zum *Dilemma* wird, zum Dilemma nämlich zwischen dem Gottesverständnis des 19. Jahrhunderts, dessen, wenn auch rebellisches Kind, Gotthelf nun einmal ist, und dem Gott «Abrahams und Isaaks», dem in seinem Wort sich offenbarenden Gott der Bibel. Daß Gotthelf über dies Dilemma nicht hinausgekommen ist, daß er an ihm — so unbewußt es ihm als Problem sein mochte — in die Verzweiflung hineinwuchs, die sein Werk schließlich großartig kennzeichnet, dies macht die Untersuchung von Buess aufs eindrucklichste klar.

¹ «Jeremias Gotthelf, Christentum und Leben», Niehans, Zürich und Leipzig 1939.

² «Jeremias Gotthelfs Zeitgeist und Bernergeist», Francke, Bern 1945.

³ Erschienen im Evangelischen Verlag, Zollikon-Zürich 1948.

Man darf Buess füglich zugestehen, daß er uns Gotthelf um einen guten Schritt näherbringt. Doch die großen Vorzüge des Buches befreien es nicht ganz von der schon genannten Bedenklichkeit. Diese mag eben doch im Wesen der hier angewandten systematischen Theologie liegen, durch die sich Buess — so gewissenhaft er jede seiner Thesen zu belegen trachtet — einer prinzipiellen Vergewaltigung des untersuchten Werkes schuldig macht: dadurch, daß er von außen her, mit vorgeprägten Begriffen, an den Dichter herantritt. Es bleibt eine Gefahr aller Systematik, daß sie gerne ihre eigene Problematik in welchen Text auch immer hineinliest. Keine Forschung, die es nun einmal mit sprachlichen Schöpfungen zu tun hat, wird auf die Dauer jener Disziplin entraten können, die einzig sicherzugehen erlaubt: der Philologie oder, theologisch gesprochen, der Exegese, die schlicht aus dem Werke heraus, und niemals in das Werk hinein zu fragen und zu deuten gestattet.

ROBERT LEUENBERGER

DISKUSSION MIT ZEITSCHRIFTEN

Die Freiheit des Malers Die Beobachtung von Berdiajew, die ich schon einmal hier zitierte, daß Rußland im Widerspruch zu seinem ursprünglichen Wesen durch den Bolschewismus zu einer bourgeoisen Gesinnung gekommen ist, die es nie vorher gegeben hat, ist durch den Kampf der Parteiführung gegen die moderne Kunst gründlich bestätigt worden. Verhält sich doch der Spießler zur Kunst entweder unterwürfig-autoritär, wenn sie «klassisch» ist, oder aggressiv, wenn sie das Bedürfnis seiner Sinne für das Herkömmliche beleidigt. Er kann von Kunst nie so hingerissen wie beleidigt werden. Die leidenschaftlichsten Affekte des Spießlers in der Kunst treiben ihn mit dem Regenschirm auf ein Bild von Manet oder mit Trillerpfeifen auf Wagners Tannhäuser.

Der Bolschewismus, der von 1918 bis 1934 die Intelligentsia durch Förderung des künstlerischen Extremismus zu gewinnen wußte, trat um 1935 in seine spießlerhafte Periode, als es ihm wichtiger wurde, dem Volk verständliche und fesselnde Spiele zu bieten als seinem Anhang in der Literaten-Bar progressiven Modernismus. Es war die Zeit, da Stalin durch einen Staatsbesuch bei seiner Mutter das Signal zur Wiederherstellung des Familienlebens gab und die Oper von Schostakowitsch «Lady Macbeth» auf dem Lande aus Sittlichkeitsgründen verboten wurde.

Die Kunstpolitik des Bolschewismus unterdrückte erst Inhalte, die sie nicht wollte, dann Formen, die sie nicht verstand. Die Kunst soll das Volk auch in der Freizeit nicht zum selbständigen Denken kommen lassen und dem arri- vierten Spießler keine Formen zeigen, die ihn daran mahnen könnten, daß es noch eine andere Wirklichkeit gibt als die der Generallinie. Denn wie einst A. H. den Kampf gegen die Kirche führte, weil er sehr wohl wußte, wie Julian Apostata, daß Christus der größte Revolutionär aller Zeiten ist, so duldet auch sein russisches Vorbild nicht die Revolution, die sich — gewiß nicht allein, aber höchst charakteristisch — in den modernen Künsten aller Länder außerhalb Rußlands vollzieht. Es geht um ein ganz einfaches und verständliches Dilemma: Entweder ist der kunstbanausische Bolschewismus der Vortrupp der Menschheit, oder sind es die freien Geister, die auf allen

Gebieten der Wissenschaft, Kunst, Philosophie, der Entwicklung neue Wege weisen. Der Kampf gegen die moderne Kunst ist der Kampf gegen die wirkliche Revolutionierung unseres Weltbildes und unseres Bewußtseins.

Die sogenannt abstrakte Kunst wurde vor allem in Deutschland, von Klee und dem Ukrainer Kandinsky, geschaffen, der Kubismus in Frankreich von den anerkannten Meistern dieses großen Experiments Picasso, Braque, Gris, Villon. Vieles, was damals ärgerlich wirkte, war nur eine Methode, ein Experiment der Selbstorientierung, das keine bindende Kraft mehr hat. Aber die Entwicklung ging über die Anfänge hinaus, und ein neues Weltbild ist geschaffen worden. Kein Wunder, daß daher der Versuch der bolschewistischen Konterrevolution des Geistes, die moderne Malerei zu einem Realismus zurückzuführen, dessen Bildmotive mühelos mit dem Alltag in Rußland identifiziert werden können, in Frankreich verwirrend wirkte. Es entsprach einem allgemeinen Bedürfnis, die Probleme zu klären, die sich aus der gegenwärtigen Phase der irrealistischen Kunst ergeben, daß *Esprit* (6) durch eine *Enquête sur la Peinture: Réalisme et Réalité* die Hand dazu bot. Ist doch auch in Deutschland bei Vorkämpfern der modernen Malerei wie Hausenstein und Worringer eine Wendung eingetreten, die das Werk der letzten Jahrzehnte nicht einfach annulliert, aber dialektisch negiert und so neue, nur in Freiheit denkbare Entwicklungen vorbereitet.

Die Umfrage von *Esprit* bei führenden Malern und Theoretikern stellt alle Probleme mit der bei dieser Zeitschrift gewohnten Unabhängigkeit und Unparteilichkeit dar und gliedert das Thema in vier Abschnitte: Schutz der traditionellen Werte — Abstrakte Kunst — Problematik und Fiktion des Realismus — Erforschung einer Wirklichkeit und einer Transzendenz.

Das «Sollen» des Künstlers, von dem öfters die Rede ist, kann allerdings nur mit entschiedenem Vorbehalt anerkannt werden. Es gibt kein anderes Sollen für den Schaffenden als die Marschroute, die jeder auf seine Weise transzendent empfängt und errät. Es kann sich nie darum handeln, was er «soll», sondern immer nur darum, was «er» soll. Die Befehle, die ihm vom Sitz der Konterrevolution aus zugestellt werden, können niemals «sein» Sollen ausdrücken. Entweder weiß er weniger als diese Banausen, was er soll — dann ist er gewiß eine Null; oder er handelt gegen «sein» Sollen, dann wird er eine Null. Der Bolschewismus beruft sich auch darauf, daß in großen Zeiten Kunst und Volk eins waren. Ohne Zweifel. Aber es war eine revolutionäre Kunst, die in der griechischen Tragödie, in der Gotik, oder, wie ein Mitarbeiter von *Esprit* hinzufügt, in Greco, eine große und weite Gemeinschaft ergriff. Die Gemeinschaft von Kunst und Volk nicht auf den Höhen der Kunst, sondern im Flachland des Volkes erstreben, führt nicht hinauf zur Akropolis, sondern hinab nach Hollywood. Ihr wollt Antiamerikaner sein? Ihr seid amerikanischer als Amerika.

In einer solchen Kunstdebatte um die Form ist diese selbst das Zentralproblem. Ausgezeichnet ist das Wort von *Malraux*, das der Maler *Léon Gischia* zitiert, um die historische Notwendigkeit des Ringens um die Form zu formulieren: «Toute création est à l'origine la lutte d'une forme en puissance contre une forme imitée.» Sehr gute Antworten erteilt *Albert Béguin*: «Qui dit *conforme* dit étranger à la forme, dont la naissance ne peut être que libre.» Die Revolution des Künstlers ist es aber gerade, die die Pächter der Weltrevolution fürchten, weil sie in ganz andere Tiefen führt als die Zertrümmerung agrarpolitischer Systeme. Gerade für die moderne Kunst trifft das in ungeahnter Weise zu. *Jean Bazaine* verteidigt die dauernde Neuschöpfung und den Ver-

zicht auf alle Formeln mit dem Wort von *Gide* über die Malerei: «C'est une manière d'être, la tentation de respirer dans un monde irrespirable.» Für ihren Zwang, immer neu zu sein, findet *Albert Béguin* das gute Wort: «La peinture peut se servir de tout, sauf de ce qui est déjà peinture.»

Die Kräfte, von denen sie abhängt, sind so verschieden, wie es Bilder gibt. Die großen Lehren der Natur haben in den Provinzen Frankreichs verschiedene Künstler von Luft und Licht ganz verschieden nach den Naturverhältnissen einer bestimmten Gegend empfangen. Der Traditionalismus ist in Frankreich nicht tot, und es ist sicher kein Zufall, daß der Kubismus in Frankreich von Ausländern kam, wie der Stil neuer Abstraktionen in Deutschland von einem Halbbrussen und einem Halbschweizer. Daß diese Kunst auch eine Realität suchte, eine damals noch unbekannte, einen Surrealismus und einen Intra-realismus, einen *Tiefenrealismus* — wenn mir diese Wortbildung erlaubt ist —, hat man erst viel später erfahren. So enthüllt Klee eine Tiefenwirklichkeit, die er in seiner Seele lange vor dem Elektronenmikroskop und vor der bildhaften Erfassung von Atomspaltkörpern entdeckte. Es geht also auch um einen *fiktiven Realismus*, von dem schon *Rilke* gewußt hat, und den jetzt als magischen Realismus *Marcel Schneider* zu erfassen sucht. Es gibt so viele Sorten des Realismus, als es Kitsch gibt: den stalinschen, hitlerschen, mussolinischen Kitsch; es gibt den Kitsch katholischer Statuetten, den akademischen Kitsch, den Naturkitsch; und keiner dieser Realismen ist so wahr und echt wie der naive Realismus des Zöllners *Rousseau*. Der echte Künstler sucht die Realität in sich selbst — eine andere kann es für ihn nicht geben.

Der Hinweis auf das Publikum, das Volk, mit dem die dirigierten Sozialrealisten operieren, macht in Frankreich offenbar keinen Eindruck. «Das wirkliche Publikum eines Malers (schreibt *Yves Allix*) ist das, das er fünfzig Jahre nach seinem Tode haben wird.» Die neue Schule, die sich wieder für den Realismus interessiert, ist durch den Kubismus und den Irrealismus hindurchgegangen und würde ohne diese Erfahrung die Platitüden der Salons von 1900 kopieren. So sind die großen Experimentatoren der Kunst die wahren Märtyrer der Entwicklung, sie sind keine Produkte bürgerlicher Dekadenz, sondern Zeugen eines echten Forscherdrangs, von dessen Resultaten spätere Generationen leben, die den Preis nicht mehr kennen, der einst dafür bezahlt worden ist.

Eine sehr schöne Erfahrung mit dem scheinbaren Nicht-Raum kubistischer Bilder schildert *Jean Paulhan* in einer Studie *Ueber die moderne Malerei* im *Merkur* (19). Er zeigt die drei Phasen der kubistischen Entdeckung: Braque ist der Erfinder der neuen Technik, Picasso vollzieht den Bruch mit der Vergangenheit, Rouault knüpft wieder an die Ordnung und die Tradition an. Die nachfolgende Schule, zu der Léger, La Fresnaye, Miro, Masson gehören, wenden die Ergebnisse an. *Diese moderne Malerei war eine Revolution*, die Bastille, die sie erstürmte, ist der Raum, «der jeder Aufsicht entsprungen ist», der nicht mehr «vor uns ins Unabsehbare zurückweicht — sondern eher ein Raum, der sich uns nähert und förmlich aus dem Bilde überquillt... ein kochender Raum, der heraufwallt...» Die moderne Kunst hört auf, «Nachbildung und Darstellung zu sein, um selber ihre Gegenstände zu erbilden und herzustellen». Hätte in Moskau jemand, der diese Kunst so faszinierend wie Paulhan deutet, das Recht sie zu verteidigen, so wäre wohl die Verdammung dieser revolutionären Kunst als «dekadente Bourgeoisie» weniger blamabel ausgefallen.

Als Sonderheft *Einführung in die französische Malerei der Gegenwart* ist *Das Kunstwerk* (3) (Woldemar-Klein-Verlag Baden-Baden) erschienen. Die wunderbare Einheit der Entwicklung tritt aus der Aufeinanderfolge der Gegensätze und der Gleichzeitigkeit der Widersprüche mit zwingender Schönheit hervor. Mehrere Maler, die im *Esprit* diskutierten, können hier mit ihren Werken konfrontiert werden. Die Auswahl der Bilder und der einfühlend-verbindende Text von *Leopold Zahn* geben diesem Sonderheft den Wert einer Buchpublikation, die man auch in der Schweiz beachten sollte.

Atheistisches Theater Das Theater der Griechen war ein kultischer Akt, und die Bühne ist in allen großen Zeiten eine Auseinandersetzung mit den großen Lebensmächten gewesen, hinter denen, ausgesprochen oder nicht, erlebt oder geleugnet, das Göttliche das Ziel oder die Verzweiflung war. In der Gegenwart steht neben einer großen, religiösen Literatur eine atheistische Gegenliteratur, deren Atheismus teils auf *Marx*, teils auf *Nietzsche* zurückgeht. Sie gipfelt im Theater von *Sartre* und *Camus*, in einer Literatur, die mit der ausgesprochenen Nicht-Existenz Gottes rechnet. Mit ihr setzt sich *Hermann Krings* in den *Frankfurter Heften* (7) vom Religiösen her auseinander.

Das Göttliche und das Theater sind für den Verfasser dieses Aufsatzes so sehr identisch, daß er hinter dem gottlosen Theater den Bezug auf Gott sucht und findet, und das absolut gottlose Drama nicht als Theater, sondern nur als Diskussions- oder Unterhaltungsbühne gelten läßt. Die Diskussion um Theaterprobleme ist in Frankreich und England reger denn je, und bei verschiedenen Anlässen haben *Claudell* und *Maritain* eine nicht auf Gott zielende Kunst als in sich unmöglich erklärt. Alles große Theater spielt zwischen Mensch und Gott, denn «was leuchtet in den Gestalten des Königs, des Vaters, des Mädchens durch? Was verleugnet die Lüge? Wogegen wütet der Böse? Von welcher Hingabe ist die Preisgabe der Dirne der Rest? Der Mensch wird seiner Kreatürlichkeit bewußt. Er verlangt nach Gottes Seligkeit und Macht. Er klagt ihn an. Er begehrt ihn. Er empört sich gegen ihn. Er wirft sich ihm hin. Er 'tötet' ihn.» Hermann Krings hat in diesen Sätzen das hinter jedem echt dramatischen Ringen verborgene kreatürliche Wollen erraten. So bedarf es auf der großen Bühne weder religiöser Gespräche noch kultischer Akte. Und der heutige Atheismus auf dem Theater als dramatisches Sujet ist erst recht von Gottes Anwesenheit überschattet. Die «andere Wirklichkeit» des Existentialismus ist, wie Philipp Dessauer sagte, «Nachfolger Gottes». Mit ihm hat es das Theater von Sartre und Camus vorzugsweise zu tun.

Sartres Bühnenthema ist die «Freiheit», die Negation aller Bindungen zwischen dem Ich und dem, was nicht sein Ich ist oder es nicht zu sein scheint. Das Ich steht in dauernder Auseinandersetzung mit allem, was es verhindert, Ich zu sein; alles ist sein Feind. Im Muttermord des Orestes in den *Fliegen* wird die Natur selbst, von der wir stammen, getötet, daß wir in unserer Ichheit triumphieren können. Die Tat des Orestes ist eine ganze Tat, die Tat des politischen Literaten Hugo in den *Schmutzigen Händen*, ist eine halbe Tat, an der er auch zugrunde gehen muß. *Geschlossene Gesellschaft* ist die Hölle, wo niemand mehr wirken und sein Ich erkämpfen kann.

Der «freien» Tat steht aber Gottes Existenz gegenüber, so daß Sartre nur «im ständigen Abstoß von Gott» die Auseinandersetzung des Ich bis zur letzten

Konsequenz führen kann. Der Sartresche Mensch reißt sich von Gott los, um absolut handeln zu können. Ist Gott als Existenz oder als Vorurteil so stark, daß es dieser leidenschaftlichen Abstoßung bedarf? Krings sieht drei Schichten dramatischer Auseinandersetzung. In der ersten Schicht setzt sich das Ich auf den Thron des Absoluten. Das Ich ist sein eigener Partner, damit hört aber das Drama auf, das auf einer strengen Ich-Du-Auseinandersetzung beruht. Das Drama kann schwer einer dritten Person entbehren, gewiß aber nie der zweiten. In der zweiten Schicht stößt das Drama auf das Du, auf die Welt, die entweder schwächer als das Ich ist und seine Befreiung erlaubt, oder so stark, daß es sie als Unmöglichkeit erweist. In der dritten Schicht stößt das Ich auf Gott, der zu einer menschlichen Partnerschaft verkehrt wird. Die Partnerschaft ist nicht stark und echt, oder das Ich ist nicht stark und echt. Das ist die Schwäche des Sartreschen Dramas. Es hat Bühnenwirksamkeit an Stelle dramatischer Wirklichkeit.

Bei *Albert Camus* verkörpern die drei Personen des Dramas das Unerklärliche, das Irrationale des Lebens; das menschliche Heimweh; und das Absurde. Das Leben ist an sich rationell unerklärbar. Nach dem Glück der Erklärung sehnt sich der Mensch, aber das ist für Camus die Sehnsucht nach dem Unmöglichen. Die Welt kann dem Menschen nur absurd erscheinen, aber dieses Absurde tritt uns auch im Menschen selbst gegenüber, der als «Heiliger» die Absurdität besonders tief empfunden hat, sich aber hoffnungsvoll Gott zuwendet. Der absurde Mensch und der Heilige gehen entgegengesetzte Wege. Der Heilige wird von der Welt ab- und Gott zugestoßen. Der absurde Mensch wird von der Welt in die Absurdität tief hineingetrieben. Der absurde Mensch streckt selbstvernichtend seine Hand nach dem Nichts, der Heilige nach Gott. Aber beiden ist gemein, daß sie nur ihr Ich suchen. Erst im *Etat de siège* wird das Ich von einer Solidarität mit der leidenden Mitwelt ergriffen. Es bejaht das Leben um der menschlichen Würde willen. Camus hat sie unter der Not der deutschen Besetzung entdeckt. Es ist die Unvernunft, die die Antwort findet, die der Verstand nicht fassen kann. Noch leugnet er Gott, aber das Absurde hat einen Sinn bekommen, und es ist wohl nur ein Streit um Worte, welchen Namen man dem geben kann, durch den die Idee des stellvertretenden Opfers lebendig geworden ist. Im *Etat de siège* hat das letzte Wort Jesaja. Der Rest, der nicht verdient, vor der Pest gerettet zu werden, und doch gerettet werden muß, gehört zu den wesentlichsten Begriffen aller Propheten und Verheißungen.

Diagonal Meine Annahme, ich könnte vom *Don Giovanni* der Salzburger gelesen *Festspiele* zur Sommerdiskussion mit Zeitschriften nach Gastein zurückkehren, als ob nichts, nur eine Zerstreuung, gewesen wäre, erwies sich als Illusion. Man sprach einmal im 19. Jahrhundert von Don Juan als Oper aller Opern. Er ist, wie ich diesmal wie neu erlebte, noch mehr. Es ist ein Höhepunkt des dramatischen Ingeniums, und mitten in der Vorstellung fiel mir bewundernd ein, daß Goethe Shakespeare, Mozart, Napoléon in einem Atem genannt hatte. Dieses «heitere» Werk verhöhnt mit einer Grausamkeit die Frau und die Liebe, wogegen Byrons Stanzas, in denen ein Schiffbrüchiger sich über den köstlichsten Liebesbrief erbricht, harmlos erscheinen. Nie ist die Liebe erhabener als in Donna Anna, heiliger als in Elvira, rührender als in Zerlina, teuflischer als im ohnmächtigen Titelhelden selbst, und ironischer

als fast im ganzen Werk hindurch behandelt worden. Wie hoffnungslos jedes Unterfangen ist, ein solches Werk «aufzuführen», erwies auch diese Ausführung, die man ohne Zögern unglaublich vollendet nennen möchte, um gleich hinzufügen, wie weit sie an vielen Teilen hinter der Idee des Werkes zurückbleiben mußte. Sie hat viele Zuhörer zu Tränen ergriffen, weil sie so — heiter war. Es gibt Vollendung — aber nur als Stückwerk.

Diagonal nach der Rückkehr lesend, finde ich im *Listener* (1112) auf der Titelseite ein Porträt von *Hilaire Belloc*, zu seinem 80. Geburtstag, einer der freiesten Geister der englischen Literatur. Er sieht wie Henry VIII hundertjährig aus. Seine Studie über das Wesen der englischen Demokratie, die ich vor etwa 18 Jahren in der *Neuen Schweizer Rundschau* las, enthält die originellsten Ansichten über ihren Elitecharakter. Desmond MacCarthy nennt Belloc den vielseitigsten aller lebenden Autoren. Die Zahl seiner historischen Werke ist ebenso groß wie die seiner Gedichtbücher, Satiren, Kriminalromane und soziologischen Studien. Eine Auswahl aus seinem Werk ist jetzt in *Everyman's Library* eingegangen.

Das Reich der französischen *Lettres* umfaßt außer der eigenen Produktion Autoren anderer Sprachen, die der Franzose als *francisés* empfindet (Dickens, Heine, Turgenjew); Ausländer, die französisch schreiben, vom Baron de Grimm bis zu Milosz; ausländische Kulturen französischer Sprache, in der Schweiz, in Kanada; und wie *Empédocle* (11) hinzufügt: in Haiti. Die französisch-haitianische Literatur ist nicht bloß der Sprache, sondern auch den Traditionen nach alt-französisch. Als einen der originellsten französischen Dichter stellt uns die Zeitschrift *Philippe Thoby-Marcelin* vor, dessen erster Roman *Canapé vert* in den Vereinigten Staaten ein beträchtlicher und in Südamerika ein großer Erfolg war. Seine Gedichte schöpfen Bild- und Reimpracht aus dem exotischen Milieu der Heimat, um pariserische Subtilitäten des Herzens auszudrücken.

Auch das neue Heft von *Paru* (62) zeichnet sich durch eine Fülle von Rezensionen, Diskussionen und Berichten aus, die man verwirrend nennen müßte, wenn die Gesamtheit des Stoffes nicht von *clarté* gebändigt wäre. Da in *Paru* so gut wie jedes Buch von Wert besprochen wird, bilden die Hefte eine Literaturgeschichte im Werden, die durch zahlreiche Hinweise auf frühere Hefte eine Filiation der Ideen und Autoren herausbildet. Mit ziemlicher Regelmäßigkeit gliedert sich jedes Heft in Werke der Phantasie (Roman, Novelle, Poesie, Jugend- und Unterhaltungsliteratur) und in Werke der Kultur und Zivilisation. Dazu gehören: Essay, Kritik, Literaturgeschichte, Klassiker und Anthologien, Geschichte, Memoiren, Chroniken, Biographien, Zeitgeschichte, Politik, Oekonomie, Geographie, Reisen, Wissenschaft, Technik, bildende Künste, Philosophie, Psychologie, Soziologie, Religionen, Zeitschriften — und schließlich die Monatsberichte über Personen, Affären, Ausstellungen, Theater, Filme, Bibliothekswesen usw. Das 160 Seiten starke Heft schließt mit einem Index zitierter Autoren, der etwa 180 Namen und 60 Zeitschriften umfaßt.

Die von *Kurt Port* herausgegebene *Pforte* scheint ihren Kampf gegen Müdigkeit und Indolenz zu gewinnen. Sie konnte wieder in einem Doppelheft (14—5) erscheinen, in dem Lebens- und Glaubensfragen vor allem behandelt wurden. Aus den Themen des Heftes: Leben als geistiges Geschehen — Die Krise der Religion und ihre Ueberwindung — Die religionspolitische Situation in West und Ost — Warum Freiheit des Willens? — Metaphysik und Mystik Mathilde Ludendorffs.

Auch das neue Heft der *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* (3), das Prof. H. J. Schoeps unter Mitwirkung von Ernst Benz (Marburg) und Otto Friedrich Bollnow (Mainz) herausgibt, zeichnet sich durch ein inhaltsvolles Gleichgewicht von religiösen und politischen Themen aus. Zu jenen gehören die Studien über den Ursprung der christlichen Askese, über Das Phänomen des Heiligen und über einen frühen Mythrashymnus; zu diesen unveröffentlichte Briefe aus Gneisenaus Hauptquartier, mit denen Schoeps, seiner alten preußenfreundlichen Tendenz treu bleibend, historisches Material neu zu sammeln versucht; ein Aufsatz von Walter Schubart über den Russen und das Abendland, und Berichte über das Literaturgebiet. Auf den nur 96 Seiten dieser Vierteljahrshefte steht sehr viel. Außen dünn, innen dicht.

Felix Stössinger