

# Kleine Rundschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **19 (1951-1952)**

Heft 11

PDF erstellt am: **13.09.2024**

## **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

### «CHRISTOPH MARTIN WIELAND»

*Zu dem Buche von Friedrich Sengle, Stuttgart 1949,  
Metzlersche Verlagsbuchhandlung.*

Seitdem die Romantiker über Wieland abgeurteilt oder ihn schweigend übergangen haben, scheint er beim deutschen Lesepublikum, vor allem aber auch bei den zuständigen Wissenschaftlern, wenig Gefolgschaft zu finden. Ueber die Gründe der Verkennung äußert sich *Sengle* in dem Vorwort des wirklich glänzend geschriebenen, sechshundertseitigen Buches. Es heißt da unter anderem: «Seit der ‚germanischen‘ Wendung des deutschen Geistes, die sich mit romantisch-christlichen Ideen eigentümlich verband, das heißt seit Klopstock und Göttinger Hain, seit Sturm und Drang und Romantik, gilt Wieland für die herrschende Meinung in Deutschland als undeutsch, unsittlich und unchristlich.» Der Umstand ist um so befremdlicher, als «in den wenigsten Fällen irgendeine Kenntnis des Dichters besteht». Die Verkennung ließe sich wohl eher verschmerzen, wenn Wieland ein x-beliebiges Kapitel deutscher Literaturgeschichte im 18. Jahrhundert wäre; nun aber ist er ein durchaus liebenswürdiger Dichter von beachtlichem Format, ein Mensch von der lautesten Heiterkeit, ein gesellschaftliches Talent von hohem Range. Gilt das alles so wenig, auch einer Zeit, die der endlosen Prophetien und Abgründigkeiten, des dunklen Bardenetönes einmal müde werden könnte? Sehr treffend heißt es bei *Sengle*: «Es ist das Zurückgehen hinter Sturm und Drang und Romantik, die neue Wendung zum *Objektiven*, was uns auch Wieland näher-treten läßt...»

Sowohl in seinen Verserzählungen als in den Dialogstücken und Romanen liebt es Wieland, zu amüsieren, zu verblüffen durch unvorhergesehene Pointen, den Leser liebenswürdig zu gängeln, bis sich nach allerlei Verwicklungen und Umständlichkeiten alles in Anmut auflöst. Er hat seine Lust an ausgesprochen humoristischen Reimen. Seine launischen, leichtgeschürzten Verse kommen und gehen sehr flüchtig, und manchmal drehen sie sich wie ein Wind. Der Inhalt ist immer «reizende Philosophie». Wieland lehrt uns, auf alles falsche Pathos zu verzichten und mit unvernebelten Häuptern durchs Leben zu gehen: dann bleibt uns weiter nichts, als es so zu genießen, wie es ist.

Ein Stein des Anstoßes: das «Unsittliche» Wielands. Es scheint den angestammten «Ernst» der Deutschen herauszufordern. Worin besteht es? Die ziemlich harmlosen Rokoko-Galanterien sollten doch niemanden in seiner Tugend irremachen? Aber das Wehe wurde nach 1770 immer lauter über ihn gerufen, zumal von einer enthusiastischen Jugend, welche in höheren Sphären lebte. «Wir gingen bis Mitternacht in einer Stube ohne Licht herum», so sagt ein Bündler des Göttinger Hains, «und sprachen von Deutschland, Klopstock, Freiheit, großen Taten und Rache gegen Wieland, der die Unschuld nicht achtet.»

Man wollte eben nicht mehr die Spiele der Schäfer und Schäferinnen, die halbverhüllten Alabasterbusen, die «verwechselten Türen und verwechselten Mädchen», die pikant-lüsternen Scherze wie etwa den folgenden:

...  
Und in der Nisch' ein türkisch Bette  
Von gelbem, silberbeblütem Damast,  
Und nun — und nun, wie weiter? — Ich wette  
Zu raten, worauf ihr Herren paßt!  
Da, denkt ihr, soll zu euerm Vergnügen  
So eine schlafende Venus liegen  
In Tizianischem Nachtgewand,  
Die obere Hälfte mit Luft umwoben,  
Und, wo die Decke sich verschoben,  
Ein rundes Knie herausgehoben,  
Ein Knie — die Sieben aus Griechenland  
Zu Narren zu machen! — und was des Dinges  
Mehr ist, das freilich ein Geringes  
Zu malen wäre. — Allein, verzeiht,  
Wenn diesmal eure Erwartung betrogen  
Sich findet. Alles zu seiner Zeit!  
Die Dame war völlig angezogen... (Gandalin, Vers 611—627)

Allein, wenn man Wieland auf solche Anzüglichkeiten reduzierte, übersah man die ungemeine Grazie seiner dichterischen Bewegung; wenn man die gefährlichen Zwiegespräche verwarf, welche platonisierende flaumbärtige Philosophen mit reizenden Hetären führen vor schäferlichen Kulissen und zu vorgerückter Stunde — so bekundete man damit nur, daß man das Stoffliche an diesen duftigen Sprachspielen zu ernst nahm, daß man das Illusionäre dieser Welt verkannte. Denn illusionär ist sie doch gerade in ihrer üppigsten Phantasie, ob nun der Dichter seine Gestalten antik oder orientalisches drapiert. Wer nicht Freude am Spiel hat, ist für Wieland verdorben.

Sengle steht übrigens seinem Gegenstand durchaus nicht unkritisch gegenüber. Er zeigt uns eindrucklich, wie dieser Wieland als Künstler wie als Mensch mannigfach «gebrochen» erscheint. Er ist eine schwer zu fassende, gleichsam schillernde Gestalt, ein Mensch des Kompromisses, der nicht an das Unbedingte glaubt und froh ist, im Menschenleben an Stelle geträumter Ideale erträgliche Wirklichkeiten zu finden. Seine Schriftstellerei reicht von reiner Kunst (Abderiten, Oberon, Musarion u. a.) über vielfältige, übrigens respektable Halbkunst (wozu man neben eigenen Dichtungen auch die feinen Uebersetzungen des Horaz und des Lukian zählen darf) bis hinab zu allerlei verwässertem Journalismus. Wieland hat, mit Goethe verglichen, wenig Substanz; jedoch auch diese wenige kann er beliebig verdünnen. Seine Literaturzeitschrift, der «Merkur», ist literarische Manufaktur, ist «Fabrik». Der «Merkur», so lesen wir, «begründet sich in dem Gesetz, wonach er angetreten ist, nämlich in der Aufgabe, harte, feste Taler, wenn auch noch so wenige, für die Familie Wielands einzubringen».

«Gebrochen» in diesem Sinne des Wortes ist unser Dichter auch als Mensch. Wir erfahren in dem Buche mit Staunen, daß er keineswegs etwa nur in dem heiter-gefälligen Element gelebt hat, das seine Schriften ausstrahlen, sondern die unerträglichsten Irren und Wirren durchstand. Sein Ehrgeiz verführt ihn, als junger Schriftsteller viel zu früh loszuschlagen. Er will durchaus von sich reden machen und verschmäht es nicht, sich unter die Fittiche des Patriarchen

Bodmer nach Zürich zu begeben, wo er denn, genau wie man es von ihm erwartet, unzähliges Frömmelnde, Psalmodierende schreibt: so etwa die anti-anakreontischen «Empfindungen eines Christen» (1756). Welcher Mühsale es aber bedarf, sich aus all dem Falschen, Angemaßten mit guter Form wieder herauszuwinden, davon mag man sich bei der Lektüre Sengles selbst überzeugen. Noch rührender zu lesen und mitzuerleben sind die Nöte, in welche der Dichter durch seine Liebe zu einem einfachen Mädchen aus dem Volke, Christine Hagel in Biberach, gestürzt wird. Eine szenenreiche Tragödie für-wahr! Wieland sieht sich dem Gespött der «besseren Gesellschaft» ausgesetzt, dann der Bürgerkleinlichkeit, dem sturen Konfessionshaß, kurz, jeder denkbaren Intoleranz. Verzweifelte Resignation ist das Ende, über die er sich bald wieder mit Scherzen zu heben sucht. Man kann eben in dieser Welt nicht immer, wie man will. Die Geliebte, die man ihm nicht lassen wollte, verschwindet aus seinem Blick. Der Dichter mündet in eine konventionelle Ehe ein.

Es war weder Wielands Wille noch Schicksal, sich ganz gegen das Ancien régime der geistreich-verspielten Gesellschaft durchzusetzen. Trotz des Gespöttes der Adelsdamen führt Goethe wenige Jahrzehnte später das Naturkind Christiane Vulpius in sein Haus; aber Goethe folgte, im Gegensatz zu Wieland, einem innewohnenden Dämon und verwandelte sich eine Welt an. Wieland hingegen paßt sich immer wieder selber an, horcht dahin und dorthin, um zu vernehmen, was man über ihn spricht, von ihm erwartet. Er greift zu mannigfachen Kompromissen und überzeugt so am Ende weder sich selbst noch die Welt. Es ist dies bei weitem nicht nur Schwäche; es ist das Los des empfindlichen und zugleich verbindlichen Menschen, der, wo immer es ansteht, gröbere Auseinandersetzungen vermeidet. Wieland ist nicht einfach ein Anpasser: sondern sein Ethos besteht immer wieder darin, kämpferische Extreme in einer vernünftigen Mitte miteinander zu versöhnen. Dies Ideal der Mitte ist recht eigentlich seine Leidenschaft. Zu einer Zeit, da im Westen die Revolution heraufdroht und die Guillotinen blitzen, tritt er ein für Frieden, Vernunft, gesellige Formen. Er, der so bedeutende Formkünstler (denn in dieser Hinsicht ist er nicht so leicht zu überschätzen), er spürt die Heraufkunft einer stillen *Masse*, die weder im Leben noch im Schreiben auf Form hält. Und ratlos, verschüchtert wie sein Liebling Cicero vor der Zeit der Cäsaren, so steht Wieland vor dem Geist einer Epoche, die in Extreme auseinanderfällt.

Das Buch von Friedrich Sengle ist eine mustergültige Leistung. Es erfüllt selber die Forderung, die es in den «Anmerkungen» hinten bescheiden versteckt: «Wenn wir aus dem einseitigen Erörtern und Interpretieren, das in den letzten Jahrzehnten die Forschung beherrschte, herauskommen wollen, so müssen wir uns wieder stärker als bisher der Darstellung von Ganzheiten... zuwenden. Es ist an der Zeit, daß die deutsche Literaturgeschichte, die von der Philosophie allzu stark beeinflusst wurde, sich wieder an die Vorbilder der klassischen Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert erinnere, daß sie wieder — in neuer Weise! — *erzählen lerne.*» Und so folgen wir denn gespannt über die sechshundert Seiten hinweg dem Film eines Dichterlebens, den Sengle vor uns abrollt. Wir erkennen dabei bewundernd die Fülle des Wissens, die dem Autor zu Gebote steht, aber auch den feinen Geschmack und die innere Einsicht, die ihn immer wieder zu treffenden Formulierungen führen. Im Einzelnen mag man nicht einiggehen; im Ganzen ist man überzeugt. So erscheint es mir zum Beispiel fraglich, ob man Wielands Hauptwerke als «Humoristische Klassik» bezeichnen darf. Denn der Begriff «Klassik» setzt doch wohl eine letzte sprachliche Dichte voraus, die Wieland nicht hat. Er

steht auch wirklich so seltsam zwischen den Zeiten drin, daß man ihn fast nicht mit einem Begriff etikettieren kann. Die Rokokokultur, auf der er wesentlich gründet, ist nach 1770 erschüttert: der Stil Wielands ist empfindlich genug, diese Erschütterung zu registrieren. Allmählich kommt die Romantik an, hungerleidend nach dem Unendlichen; für sie ist Wieland zu klug und zu alt. Aber auf die begriffliche Bezeichnung eines Stils kommt es gar nicht in erster Linie an. Vielmehr entscheidet, ob jene erwähnte «Darstellung von Ganzheiten» geleistet ist oder nicht. Hier ist sie geleistet. Die deutsche Literaturwissenschaft hat eine umfassende Wieland-Darstellung geschenkt bekommen. Ob sie das Geschenk mit gebührendem Dank annehmen wird? Ob der eine und andere Lust verspüren wird, selber in Dichters Lande zu gehen?

Arthur Hänny

## DISKUSSION MIT ZEITSCHRIFTEN

**Hugo**, «Enfin Malherbe vint...» Das oft zitierte Wort Boileaus zum Ruhm des **enfin!** Vorgängers und Lehrers der französischen Klassik stellt sich heute auch ungesprochen dem oft zitierten «Hugo, hélas!», entgegen, das Gide einmal einem Interviewer sagte und das dieser nicht mit dem Wort von Lamennais weitergab: «Il me répond par un hélas! qui me fait grand pitié.» Erst zum 150. Geburtstag des gewaltigen Meergotts distanzierte sich das ältere und das jüngere Frankreich von dem, was *André Billy* und *Robert Kemp* «une boutade» nannten, die *Julien Gracq*, der jüngste Prix Goncourt, in den *Nouvelles Littéraires* (1277) mit dem Gegenangriff abfertigt, «que Hugo est toute autre chose que Gide, qui le jugeait avec cette bouche pincée». Statuiert ist nun in Dutzenden Festbeiträgen französischer Zeitschriften, daß Hugo der ganzen französischen Lyrik, die neben und nach ihm entstand, neue Wege wies, daß, wie im Ozean Formen in Fülle vorhanden sind, die sich nur darin gleichen, daß sie eben aus ihm stammen, so auch in Hugo alle kommenden Errungenschaften enthalten sind; daß von ihm Nerval, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Péguy, Valéry, Pierre Emmanuel: also toute la lyre herkommt; der Roman von Zola bis Proust; der Journalismus mit den *Choses vues* eine neue Epoche begonnen hat; die littérature engagée in ihm das Beispiel eines Dichters ehrt, den das Erlebnis der Politik formte, ohne daß er sich jemals den Politikern unterwarf. Hugo hat ferner aus Chateaubriand, Chénier, Lamartine die äußersten Konsequenzen gezogen, hat Ronsard und Corneille erneut und ist in die geformte Welt der französischen Latinität mit Gewalten eingebrochen, die man ihr seit Rabelais nicht mehr zugetraut hätte und die den Namen Dantes herausfordern, ein Vergleich, den schon *Hofmannsthal*, «bei allem Abstand», in seinem «Versuch über Victor Hugo» zu ziehen für geboten hielt<sup>1</sup>.

Aber so wenig wie Nietzsche Heine, hat *Hofmannsthal* Hugo mit seinem Essay, der sich Goethes Winkelmann meisterhaft anschmiegt, dem deutschen Bildungsreich aufzwingen können. Die demokratisch-republikanische Jugend wurde im Zwischenkrieg von Hugos Gedenkrede auf Voltaire, vom «Letzten Tag eines zum Tode Verurteilten», vom «Mann, der lacht», von dem psychologisch packendsten Roman 1793 gefesselt, und an diese Tradition knüpft *Sinn und Form* (1) mit Heinrich Manns Essay «Das Große Beispiel» und dem Hörspiel «Die Stimme Victor Hugos» von *Hans A. Joachim* an, den die Ge-

<sup>1</sup> Höhepunkt des Bandes Prosa I (S. Fischer Verlag, Frankfurt)

stapo auch dafür 1943 zur tödlichen Rechenschaft zog. Rede und Prophetie übten damals eine mächtige Wirkung aus, jene Gaben, die Hugo auch als Lyriker tragen, aber nicht erschöpfen. Man wußte nichts von dem zauberhaften Dichter der delikatesten Wortklänge, die selbst die Stille zum Zischen bringen, wie in der Schlußstrophe von «Les Djinns»:

*On doute  
La nuit...  
J'écoute: —  
Tout fuit,  
Tout passe;  
L'espace  
Efface  
Le bruit.*

Welche Muse hat Nachtgeräusche deutlicher gemeldet? Und wie viele Dichter haben mit wenigen Vokalen und Konsonanten ein so kontrastreiches Klanggemälde instrumentiert wie

*Le vieux Louvre!  
Large et lourd,  
Il ne s'ouvre  
Qu'au grand jour,  
Emprisonne  
La couronne,  
Et bourdonne  
Dans sa tour.*

Welche Architektur, welche Schwere, welche Lichtkraft! Und was schließlich deutsche Leser Hugos besonders entzücken müßte, ist sein Genie, nicht bloß Silben zu reimen, wie fast alle französischen Lyriker, sondern Inhalte, wortgewaltig erzwungene Parallelen. Durch den Reim verschmelzen zwei Verse Traum, Landschaft, Lachen und Erwachen zu einem mythischen Geschehen von seltenster Urmacht:

*Son rire, au fond des bois, en hurlement s'achève,  
Il descend, réveillé, l'autre côté du rêve.*

Was aber an dem Dichter problematisch ist, den man den Arc de Triomphe der französischen Dichtung genannt hat — gewaltig und doch nur zum Schauen bestellt —, bildet seit Jahr und Tag das Vorspiel zahlreicher Untersuchungen zum Festakt «V. H. 52». Am tiefsten erfaßt *Georges Poulet* das kosmische und mystische Zentralproblem in der vielumstrittenen Frage, ob hinter dem gigantischen Werk eine *pensée* zu finden sei, in einer Studie *L'espace et le temps chez Victor Hugo* im *Esprit* (XVIII, 10). Hugo ist der Dichter unermesslicher Bewegungen, die aber nicht «von» einem Gedanken ausgehen, sondern «in» einem Gedanken rotieren. Diese Dichtung bedarf eines Raums, einer Vielfalt, um ihre Gesichte zu verbreiten. Alle Figuren, die Hugo entdeckt, befinden sich in diesem tobenden Zeugungszustand, der durch Spaltung, Vermischung, Trennung, Verwischung bald erlischt, bald wieder aufbraust. Die Bilder sind aufs erstaunlichste verschieden und doch identisch, bald von äußerster Präzision, dann wieder ungetrennt und gleich. Unentknäuelbare Bilderhaufen durchschlingen einander. Das Universum ist weniger ein All als das Residuum einer kolossalen Urkatastrophe. Hugos Welt entfaltet sich als ein unabsehbares Bilderfresko, das wie die Skizze einer Welt wirkt,

die mit immer neuen Zusätzen immer skizzenhaft bleibt. Das Nichts und das Ganze sind untrennbar Eines. Und man würde diese Anhäufung von Bilder-massen einer in Worten gemalten Welt für tot halten, wenn sie nicht immer neue Massen zeugen würde. In diesem Ineinander bewegter Materie kann man weder Räume noch Zeiten unterscheiden, noch gar Raum von Zeit trennen. Die Zeit ist ein zweiter Raum und wächst aus dem Raum, aus den Dingen wieder hervor. Die Bergsonsche *durée*, die Proustsche *mémoire involontaire* wirken in dieser Erlebnisform der realen Welt nicht mehr überraschend. Denn wie Gautier, Nerval, Flammarton, Renan glaubt Hugo an das ewige, wirkliche und leuchtende Leben der Bilder. Sie vermehren sich, schwellen zu gewaltigen Armeen an, füllen und sprengen die Räume und erzwingen das Wachstum des Kosmos. Alles wandelt sich in Form (ich möchte hinzufügen: in Weltaußenraum). Es gibt keine Unterschiede zwischen Erinnerung und Vorstellung, zwischen Erlebnis und Erfindung. Ein Chaos durchwält das Werk Hugos in hunderttausend Gestalten, in denen sich die größte Genauigkeit des Details mit der Massivität des Ensembles vermischt.

Wie ist es aber um das *Ich* des Dichters im Abgrund dieses geträumten Kosmos bestellt? Schatten überfluten ihn von allen Seiten und überzeugen ihn davon, daß er *ist*. Er selbst wird zum Bilde, zur Vision, zum Atom oder auch zum Zentrum seiner Bilderwelt. Er *ist*, aber er ist nur *in*, nur *durch* die Dinge. Der Kosmos hat von ihm erdrückend Besitz ergriffen. In diesem Zustand wird ihm das Sein durch seine Zugehörigkeit zur Totalität der Welt zur Gewißheit: «On est partie intégrante d'un Tout ignoré, on sent l'inconnu qu'on a hors de soi.» («Travailleurs de la mer.») Und aus dem folgenden Vers aus «Dieu»

*Le monde est un ensemble où personne n'est seul*

kann man auf einen Pluralismus schließen, auch auf den Unanimismus. Die Identität des Ich und Du kann nur der Wahnsinn leugnen:

*Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi.*

Diesem Panentheismus widerspricht aber ein überwältigendes Gefühl der Einsamkeit und Trauer. Ist es vielleicht zu wenig, «nur» einer kosmischen Existenz anzugehören? Auch die Erinnerung ist nicht das eigenste Eigentum des Ich; denn Hugo besitzt die prälogische Konzeption einer von außen stammenden Erinnerung seines mit anderen Erscheinungen vermischten Ich. Daher fehlt es Hugo an eigentlichen Erinnerungen, das heißt an Willensakten, die Gewesenes zurückrufen. Auch das Gewesene ist Einbildung und wird durch neue Einbildungen erneuert und vermehrt.

Ueberhaupt ist das *Vermehren*, Hinzufügen, Zeugen, Erweitern, Schöpfen das Kennzeichen der Realität. Ob diese Vorstellung einer sich vermehrenden Materie eine naturwissenschaftliche Erkenntnis der neuen Physik vorwegnimmt, mögen Berufenere sagen. Jedenfalls endigt Hugos Kosmos nicht mit dem Sichtbaren und Vorstellbaren, sondern es reicht zu hintergründigeren Kosmen, die existieren können, weil sie gedacht werden können. Hugo ist also Idealist, Metaphysiker vom reinsten Wasser, und der Versuch der Bolschewiki, ihn als zugehörig zu reklamieren, beruht entweder auf Unkenntnis Hugos oder setzt sie stillschweigend voraus. Als «primitive Mentalität» bezeichnet Georges Poulet das Hugosche Amalgam des Reellen mit dem Möglichen. Da es überall Träume und Gedanken gibt, grenzt jede Welt an die Apokalypse unserer Träume, und welche Realität Hugo dem Traum zuspricht, erwies schon der zitierte Doppelpers auf den Dämon, der den Abhang seiner

Träume hinabsteigt. Diese innere, zweite, die äußere, erweiternde, sprengende Welt ist die *vierte Dimension*, «l'étendu du possible» (Hugo in «Shakespeare»). Der Mensch ist ein Abgrund, und was in den kosmischen Abgründen braust und saust, ist im Menschen wirklich. Von unseren Raum- und Größenmaßen ist diese dem Wesen nach rein geistige Welt völlig unabhängig:

*Le spectre vibron vaut le soleil fantôme;  
Un monde plus profond que l'astre, c'est l'atome;  
Quand sous l'œil des penseurs l'infiniment petit  
Sur l'infiniment grand se pose, il l'engloutit...*

Mit jeglichem Mangel an Menschenmaß ist die Selbstauflösung dieses Universums gegeben, dieser Wüste, die alles ist, alles zeugt, alles verschlingt, Hugos berühmte Form der Antithese, der Hofmannsthal, unter Berufung auf Germaine de Staël, letzte Wahrhaftigkeit abspricht, produziert eine Gegenbewegung, in der alle geschaffenen Welten wieder aufgelöst und verschlungen werden. Die imaginäre Welt zergeht und hinterläßt ein einsames Ich. Die Hugosche Schöpfung kehrt zum Chaos zurück, sie wirkt zuletzt als Fieberbild eines Wahnsinnigen. Hugo schildert selbst in den «Misérables» einen Mann, durch dessen Hirn die Bilder wallen, Wellen, die er aufzuhalten sucht, indem er seinen Kopf mit den Händen umfaßt. Ja, in diesem Kopf ging es ungeheuer zu, und ein Fragment, veröffentlicht von *Henri Guillemin* im *Mercure de France* (1048), drückt es wortbildlich aus:

*Des rythmes sont en moi...  
Des strophes font un bruit d'ailes dans ma pensée.*

Poulet ist übrigens nicht der einzige bewundernde Deuter Hugos, der das Wort vom Wahnsinn wagt. Witzig wahr drückte *Cocteau* die Inkongruenz zwischen Werk und Genie in dem Wort aus: «Hugo, c'est un fou, qui se croyait Victor Hugo.»

Auch in den *Cahiers du Sud* (301) stellt *Auguste Viatte* die entscheidende Frage nach dem Mystizismus Hugos auf Grund der Fragmente des nachgelassenen Buches *Océan*. In der oft unbestimmten Bildsprache des Dichters kündigt sich ein kosmogonisches System an, dessen düsterer Pessimismus die Antithese zu Hugos viel verkanntem Optimismus bildet. Die furchtbaren Todesfälle in seiner Familie waren für ihn, der in der Lyrik das Motiv des Kindes gewissermaßen entdeckt hat, die Wende seiner inneren Welt, wie der Staatsstreich Napoleon des Kleinen seine äußere Welt zerstört hat. Er gab sich nicht dem Spiritismus aus Aberglauben hin; er suchte in ihm Bestätigungen seines Weltraums, und es wird sich kaum bestreiten lassen, daß beim Tischrücken die erstaunlichsten Sätze im höchsten Hugo-Stil rückgeklopft wurden. Die Schwerkraft war für ihn die Materialisation des Bösen: «Nous avons tous au pied ce boulet, la terre... mais qui nous délivre du globe? l'âme.»

Obwohl Hugos Werk durch seine Fülle nur wenigen Kennern eine gründliche Kenntnis erlaubt, ist das Bedürfnis, Unbekanntes von Hugo kennenzulernen, groß. Sein Nachlaß, dem Wesen nach so unerschöpflich wie sein Werk, enthält tausende Fragmente, Zeugnisse der unwahrscheinlichen Unablässigkeit seines Schaffens. Einfälle, die wie Lichteffekte die Tiefen seines bis zu seinem Tode gespannten Geisteszustandes heraufholen. Der Herausgeber des Nachlasses *Henri Guillemin* veröffentlicht seit Jahren Fragmente in bestimmten Ordnungen und Zusammenhängen, die zu erkennen eine enorme Kennerschaft voraussetzt. Hugo verlangte testamentarisch die Ver-

öffentlichung aller seiner Entwürfe, Fragmente, zerstreuten Einfälle, auch wenn sie nur eine Zeile oder einen Vers lang sind. So anmaßend das scheint, so haben doch die Publikationen von *Guillemin* in den *Cahiers du Sud* (304), im *Mercure de France* (1045, 1048, 1053), in der *Revue de Paris* (LVIII, 3), in der *Revue de Suisse* (1), in den *Nouvelles Littéraires* (1277), im *Figaro Littéraire* (305) Hugos Recht darauf bewiesen. Nichts, was bedeutungslos war, hat er niedergeschrieben. Und oft ist bei ihm, dem Romantiker, das Fragment einem ausgeführten Werk ebenbürtig, das den Ureinfall variiert, aber nicht ausführt.

Guillemin fühlt sich nicht bloß als Herausgeber der Fragmente philologisch, sondern als Erforscher der Hugoschen Ideen moralisch verantwortlich, die Mißverständnisse von Hugos Ruhm zu berichtigen. Er zeigt den Dichter als Gläubigen, als Gottsucher, ihn, den die Mitwelt bloß als Kirchenfeind und Voltairianer kannte, als demütiges Kind des Herrn. Hugos Sozialismus stammt auch aus seiner christlichen Mitte, aus seinem kosmogenischen Ich-Verhältnis zum totalen Du. Der Vorstellung, daß *Gott tot ist*, widersetzt er sich mit Hohn und Empörung.

*Dieu n'est plus. C'est fini. Jette une pelletée  
D'étoiles sur ce grand cercueil.*

Und Guillemin veröffentlicht noch gleich überzeugende Texte aus der Glaubenswelt des angeblichen Freigeistes: «Croire est difficile. Ne pas croire est impossible.» — «Dieu: l'incompréhensible incontestable.» — «Progrès est un des noms laïques de Dieu.»

Was Hugo heute Frankreich und darüber hinaus der Menschheit sein könnte, hat *Paul Claudel* in dem Satz gefaßt: «Victor Hugo est encore bon à donner, aux âmes opprimées et déprimées d'aujourd'hui, *une leçon d'enthousiasme.*» Wie braucht man sie nicht in dieser Zeit, die sich in der schwarzen Literatur den Spiegel einer befürchteten Nacht vorhält. Hugo war eine *Glaubenskraft*, wie es keine zweite in diesen 150 Jahren gegeben hat. Er hat es gelassen hingenommen, daß man ihn einen *Dummkopf* nannte, und:

*J'ai la fierté de ma bêtise*

antwortete er den Klugköpfen. Rühmend wies Baudelaire diesen dünkelfaften Vorwurf zurück:

*Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence?  
Masque ou décor, salut! J'adore ta beauté.*

**Briefe von Karl Kraus** bezeichnete sich als Diener am Wort, und diesem seinem Herrn war er ein treuer Lehensmann; dennoch hat sich das Wort an ihm gerächt; vielleicht weil es selbst nicht Herr sein will, sondern nur Diener an den Dingen. Es rächte sich in seinem handschriftlichen Testament, in dem das entscheidende Verfügungswort über die Behandlung und Verwaltung seines Nachlasses so zweideutig gesetzt ist, daß die Verwalter des Nachlasses sich über seine Interpretation nicht einigen können und die Welt um eine neue Ausgabe der Dichtungen und Schriften getrogen wird.

Um so dankenswerter sind die zwei letzten Hefte des Salzburger *Silberboots* (1, 2) geraten. Ihrem Herausgeber, *Ernst Schönwiese*, ist es gelungen, Briefe aus dem Nachlaß von Kraus aus den Jahren 1899 bis 1907 zur Veröffent-

lichung zu erhalten. Sie befanden sich bis 1941 im Besitz des Fackel-Buchhändlers *Richard Lanyi*, der nach der Annexion Oesterreichs ein grausiges Ende fand. Die von ihm besorgte Abschrift hat sich erhalten und bildete die Druckvorlage. Merkwürdigerweise wußte sich ein Kraus-Verehrer die beschlagnahmten Originale zu beschaffen, die er nach dem Kriege der Wiener Stadtbibliothek schenkte, wo ein alter Kraus-Kenner, *Dr. Paul Schick*, dem Namen nach allen aus dem Kraus-Kreis bekannt, diese Dokumente verwahrt. Das wurde aber erst durch den Abdruck der Briefe bekannt, und als sie Schick mit den Originalen verglich, entdeckte er so viele Fehler in der Abschrift, wie es der Abschriftteufel nur Karl Kraus antun konnte. Das zweite Heft bringt nun eine lange Berichtigung der Texte, verbunden mit sachlichen und biographischen Angaben, die der Kraus-Gemeinde höchst willkommen sein werden.

Die abgedruckten Briefe bilden ein Ganzes, sie stehen im Zusammenhang mit *Annie Kalmar*, der jung in Hamburg verschiedenen, sicher hochbegabten Schauspielerin, die die große Liebe von Kraus gewesen ist. Sie war seinem Bekanntenkreis als tragischer Name seines Lebens diskret bekannt. Aus diesem Erlebnis schöpfte Kraus den Liebesbegriff und die Idee des Eros, die besonders seine ersten Schriften beherrscht. Er drückte seine geistigen Erkenntnisse aphoristisch, sein Liebeserlebnis wiederholt in Shakespeareversen aus. Ihre Melodie verflocht er in das Gedicht an Annie Kalmar, mit dem die Tote aus der Anonymität heraustrat und dichterische Erscheinung wurde. Es war ein schöner Einfall des Herausgebers, daß er im *Silberboot* den Briefen um Annie Kalmar das Gedicht auf sie vorausschickt, mit einer Interpretation von *Werner Kraft*, der unnachahmlich die Zusammenhänge aus dem Wort enthüllt, ohne das Erlebnis der Wortkunst zu extrahieren.

Annie Kalmar trat 1899 im Wiener Volkstheater auf und wurde schon in der *Fackel*, Heft 2 und 3, von Kraus der «pensionsfähigen Anmut der Frau Odilon» vorgezogen. Von Alfred von Berger nach Hamburg engagiert, starb sie vor ihrem ersten Auftreten an Tuberkulose. Kraus hatte sie schon in Wien am Krankenbett besucht, nun reiste er alle zehn Tage von Wien an das Hamburger Krankenbett. Von diesem unauslöschlichen Erlebnis wurde sein Verhältnis zu Frauen geprägt; er verkehrte mit ihnen wie mit Patienten, die auf unsere Nachsicht Anspruch haben. Tod, Begräbnis, Errichtung eines Grabsteins, Umbestattung bilden den Hauptinhalt der Briefe an *Alfred von Berger*. Und von diesem Grabe sandte *Liliencron* Kraus ein Efeublatt mit Zeilen seiner dichterischen Prosa.

Von literarischem und menschlichem Interesse sind vor allem die Briefe an und von Baron Berger. Berger prägte übrigens das Wort *Journaille*, das Kraus sprachfähig gemacht hat. Wie wenig Kraus noch der Fülle seiner eigenen Kräfte bewußt war, zeigt der Schlußsatz eines Briefes an Berger: «Sie sind mehr Dichter als ich.» Kraus hielt sich also schon damals für einen Dichter, er hat das viel später, bevor er noch Verse veröffentlichte, im Gespräch erwähnt; aber er stellte Berger höher als sich. Kraus liebte Bergers «stilistisch wie für die Ewigkeit gegossene» Novelle *Italienerin* und gab ihr vor der «Herzogin von Assy» den Vorzug; doch las er auch sie im «Tamel». Zum Verständnis der Briefe gehört noch ein Wort über die Stellung Bergers in Wien. Er war Sekretär des Burgtheaters, erst Privatdozent, dann Professor der Aesthetik an der Wiener Universität, wo er im Laufe von sieben Jahren Tausende Zuhörer um sich sammelte; das gab es also damals, und eine Erinnerung daran findet sich in einer rühmenden Betrachtung von

Bergers «Studien und Kritiken» im obenerwähnten Bande Prosa I von Hofmannsthal. Bergers Name blieb, auch als er das Hamburger Stadttheater übernahm, Wien in Gestalt seiner Frau, *Stella Hohenfels*, erhalten, die zwar im sechsten Jahrzehnt stand, als ich als Frühgymnasiast auf dem Olymp des Burgtheaters zum erstenmal erfuhr, was eine Frauenstimme sein kann, die mir aber gerade wegen dieser trügerischen Umstände in der zuverlässigsten Erinnerung einer Königin Elisabeth im «Don Carlos», einer Perdita, Iphigenia und Prinzessin im «Tasso» holdseligster, geistigster Anmut geblieben ist. Daß man eine große Schauspielerin eine alte Frau nennt, war im Prä-Hollywood-Zeitalter noch nicht üblich.

Die Verehrung von Kraus für Berger war also keineswegs rein persönlich, sondern galt einer Persönlichkeit. Ueber Berger haben sich außer Hofmannsthal und Kraus auch Bahr, Speidel, Bettelheim und zuletzt Ossietzky meines Erinnerens schwärmerisch geäußert. Nur vor Berger bekannte Kraus seinen Gram, klagte über seine «kaum noch erträgliche Vereinsamung», seine «innere Situation ist nach wie vor eine unbeschreibliche». Man lernt aus diesen Briefen eine entscheidende Phase im Werden von Kraus kennen: die Ur-situation des «Werther» wiederholt sich in jedem Werther-Erlebnis: Liebeskrise und soziale Unerträglichkeiten erscheinen gleichzeitig, als würde ein einziger Sterngang sie beschließen.

**Kurze Chronik** In Folio-Format erscheint als Organ der Gesellschaft für Euro-päische Kultur in Venedig, unter der Redaktion von Professor Umberto Campagnolo, *Comprendere*. Das neue, 170 Seiten starke Heft bringt Auszüge aus der interessanten Korrespondenz des Exekutivrats, einen Bericht über die Generalversammlung und Beiträge von Mann, Gide, Romain Rolland, Pierre Cot und anderen. Die venezianische Millionärsfamilie Cini überließ dem Kongreß, der Vereinigung und der Zeitschrift die Laguneninsel San Giorgio als Territorium. — Zur *esoterischen Aegyptologie*, die hier bereits dargestellt wurde, gehört nun das tragische Schlußwort: ihr vielumstrittener, leidenschaftlich totgeschwiegener Schöpfer *Alexandre Varille* ist bei einem Autounfall tödlich verunglückt. Als eines seiner letzten Worte teilt André Rousseaux im *Mercure de France* (1060) den Satz mit: «Nous posons beaucoup plus de questions que nous n'avons encore trouvé de réponses.» Die großen Frager sind die Wegbereiter der großen Finder, und oft sind sie es selbst. — Verse und Prosa von *Gottfried Benn* veröffentlicht in Uebersetzungen von Alain Bosquet und Ivan Goll *Jean Paulhan* in den von ihm geleiteten *Cahiers de la Pléiade*, die einen dichterisch reichen Inhalt mit wertvollen kritischen Studien vereinigen. Die typographische Ausstattung der voluminösen Hefte ist originell und löst Probleme der fortlaufenden Titel und der Uebersichtlichkeit auf ganz neue Weise. — *Présence Africaine* bringt ein Sonderdoppelheft, *L'Art Nègre*, heraus. Archäologische Forschungen haben eine hochstehende, noch realistische Negerkunst zu Tage gebracht, die 4000 Jahre alt ist und die beweist, daß die Abstraktion nicht zur ältesten, sondern zur späten Kunst der sogenannten Primitiven gehört. — Ueber die wenig bekannte *Gertrud Bell*, die «Ungekrönte Königin von Arabien», die *T. E. Lawrence* zum Mitarbeiter hatte und hervorragend für die britische Expansion im Vorderen Orient wirkte, veröffentlicht *Contemporary Review* (1034) eine Porträtskizze von D. L. Hobman. *Felix Stössinger*