

Zu Walter Muschgs tragischer Literaturgeschichte

Autor(en): **Boehlich, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **22 (1954-1955)**

Heft 11

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758621>

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.

ZU WALTER MUSCHGS
TRAGISCHER LITERATURGESCHICHTE

Von Walter Boehlich

Das Streben nach Versöhnung mit dem geschichtlichen Denken ist einer der eigentümlichsten Vorgänge in der modernen Literaturforschung; man kann ein Zeichen der Gesundheit darin sehen. Aus dem Abstand von mehr als einem Jahrzehnt betrachtet, wirken die Bücher der Germanisten zwischen den beiden Weltkriegen wie ein wirres brodelndes Chaos, in dem Raum für jeden Subjektivismus, alle Formen der Geschichtsferne und Geschichtsfeindlichkeit bis hin zur Geschichtsfälschung war. Von allem war damals die Rede, von soziologischen, biologischen, rassischen, philosophischen und theologischen Fragestellungen, nur von der Dichtung selbst hörte man kaum noch etwas. Philosophierende Literarhistoriker schrieben Ideen- und Problemgeschichten, in deren Zusammenhang obskure und minderwertige Poesien eine entscheidende Stellung einnehmen konnten; eine Folge davon war, daß die Wertfrage schließlich überhaupt nicht mehr gestellt wurde.

Daneben spielten die Systematiker und Systemzwänger eine entscheidende Rolle. Dilthey, der als Historiker so unvergleichlichen Tiefblick bewies und die Lehre aufgestellt hatte, daß der Mensch sich niemals durch Introspektion, sondern nur durch Geschichte erkenne, hatte auch eine Typenlehre der Dichter geschaffen, mit deren Hilfe man die Größen der Literaturgeschichte auf drei Weltanschauungstypen verteilen konnte, die der Philosophiegeschichte entnommen waren, aber nicht viel mit dem Wesen der Dichtung zu tun hatten. Seine Schüler und Nachfolger haben einen langen Streit darum geführt, ob diese Dreizahl genüge, und sie auf die verschiedensten Weisen zu vermehren gesucht, ohne daß das Willkürliche des Prinzips dadurch gemildert worden wäre. Heute wirken alle diese Versuche nutzlos und erkältend, und niemand mehr kümmert sich darum. Wo unter neuen Schlagworten ein verwandter Geist sich breitzumachen sucht, wie in Benses «Literaturmetaphysik», handelt es sich um literatur- und kunstferne Außenseiter, die freilich nie müde werden, in den Dichtern verhinderte Philosophen zu sehen. Aber die Dichter sind keine Philosophen, nur gelegentlich die Philosophen Dichter.

Die Frage, was die Dichter in Wirklichkeit seien, was überhaupt Dichtung sein kann und gewesen ist, hat Muschg in seiner «Tragischen Literaturgeschichte» zu lösen gesucht. Sie ragt aus der Masse der nach dem Kriege erschienenen germanistischen Werke weit empor; kaum eines kann ihr verglichen werden; aber es wird auch kaum ein anderes neben glücklichster Zustimmung in tausend Einzelheiten so viele grundsätzliche Fragen auslösen. Dies Buch gehört zu den wenigen, bei denen man sich nicht fragt: wozu eigentlich? Auf keiner Seite trifft man auf das öde Rasonieren, das die neuere Wissenschaft genau so ungenießbar macht wie das Breittreten und Zerreden poetischer Aussagen, durch welches eine Reihe von Interpreten dickleibige Wälzer zustandebringt, bei deren Lektüre der Erfahrungssatz: «Mega biblion, mega kakon» sich zum Glaubensbekenntnis zu verhärten droht. Es ist voll von Fakten und Beobachtungen, reich an dem verschiedenartigsten Material und überall durchgeistigt von einem erfrischend freien und unabhängigen Denken.

Eine Reihe höchst persönlicher Erlebnisse scheint den Anstoß zu diesem Werk gegeben zu haben, worunter an erster Stelle wohl ein Mißvergnügen an der modernen Literatur steht Und doch wird der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts auf keine Weise in der Form der Prozeß gemacht wie der Kunst dieser Epoche in Sedlmayrs unvornehmem Buch über den «Verlust der Mitte», an das man gelegentlich denken könnte. Die Gründe dafür liegen auf der Hand, sie sind politischer Natur. Für Muschg bestand nicht der geringste Grund, sich durch den Rückzug auf ein spät entdecktes Christentum zu salvieren und in einem verletzenden Rigorismus ein Alibi für eigene politische Irrwege zu suchen. Dagegen bricht immer wieder die Klage über die würdelose Käuflichkeit des modernen Dichters durch, Trauer über etwas, was man durchaus *trahison des clerics* nennen könnte. Sie scheint maßgeblich an Muschgs Stellung zur Literatur der Gegenwart beteiligt. Sein Buch ist Ausdruck eines echten und tiefen, nicht etwa nur selbstgefälligen «Leidens an Deutschland».

Was die Gegenwart ihm vorenthält, findet Muschg dafür um so reichlicher in der Vergangenheit, und hier liegt schon eine der Schwächen des Buches. Denn es scheint seiner Poetik eine von den Lehren der Romantik nicht so ganz freie Anschauung von ursprünglichem Dichten zugrunde zu liegen. Auf die primitiven Naturformen verteilt er allen Glanz, in den Ursprungsformen des Magiers, des Sehers und des Sängers, in magischer Entrückung, mystischer Inspiration und dem einfachen Glück, da zu sein, sieht er gleichzeitig das eigentlich Dichterische. Den Vertretern dieser drei Typen kommt seine ganze Bewunderung zugute, in ihnen und ihren Werken liegt Weihe; wer aber einem anderen Typus zugehört, hat die Dichtung entweiht, verdient auch den Namen Dichter nicht mehr. Das sind doch Nachwirkungen des präromantischen und romantischen Primitivismus. Hängt man dieser Vorstellung so ausschließlich an wie Muschg, dann verschließt man sich das Verständnis ganzer Literaturperioden, die keineswegs ohne Größe waren. Die Aufklärer aller Zeiten, die formal und gedanklich oft Großartiges geleistet haben, kommen abscheulich schlecht weg, nicht anders alle bewußt dichtenden Poeten, von Schiller abgesehen. Für eine Poetik, wie wir sie bei Paul Valéry, bei T. S. Eliot, bei Gottfried Benn ausgesprochen finden, ist kein Raum in der «Tragischen Literaturgeschichte». Es ist ganz allgemein eine Abneigung gegen alles Artistische, gegen das bewußt Künstliche — das ja nicht in Künstlichkeit oder Preziosität auszuarten braucht — und Kunstvolle, weswegen Goethes «Divan» auch stets als «Spielerei» betrachtet wird. Aber der ist daneben doch noch ganz anderes.

Sucht man nach einem Schlüssel für diese Einstellung, so gelangt man zu einem weiteren persönlichen Erlebnis Muschgs, seiner verständlichen, aber ganz ungehemmten Bewunderung für Gotthelf. In der «Festgabe für Fritz Strich» hat er davon erzählt, wie die Beschäftigung mit diesem Dichter, «dessen Genie alle wissenschaftlichen Begriffe Lügen strafte», den Anstoß zu seinem Buch gegeben hat. Wer so tief ergriffen von Gotthelf sein kann wie Muschg und wen Gotthelfs Formblindheit so wenig stört, der wird ganz natürlich den Anbetern der Formvollendung und Formschönheit nur wenig Interesse entgegenbringen. Ganz folgerichtig ist an Muschgs vielen scharfen Urteilen über deutsche Dichter nie eine Beurteilung ihres Formwertes schuld, und so zählt er auf der einen Seite Grillparzer zu den Größten, worin keiner, den Grillparzers oft so miserable Verse entsetzen, ihm folgen wird, während sich auf der anderen Seite Racine, dessen Verse von wunderbarem Wohllaut sind, mit einer Statistenrolle begnügen muß.

Aber wie ist es überhaupt mit dem übernationalen Charakter des Buches bestellt? Auf den ersten Blick, und nicht nur auf den ersten, scheint der ganze Strom europäischer Literatur in ihm Leben gewonnen zu haben. Zu den wirklichen Verdiensten Muschgs gehört es, daß er einer der wenigen Germanisten ist, der versucht hat, die nationale Einengung des Blickes zu durchbrechen und die deutsche Literatur, wo nicht im Zusammenhange, so doch in mancher Verbindung mit ihren Schwesterliteraturen zu sehen. Aber je genauer man in das Buch eindringt, desto deutlicher wird es, daß nicht nur sein Material fast ausschließlich der deutschen Literatur entstammt, sondern daß es auch in seiner Problemstellung nirgends anders als auf dem Boden der deutschen Literatur mit ihren sehr besonderen und eigentümlichen Verhältnissen gewachsen sein kann. Die spanische Literatur ist im Prinzip nur durch Lope de Vega, Calderón und Cervantes vertreten, die italienische durch Dante, Petrarca, Tasso, Ariost, Michelangelo und Leopardi, und unter den Engländern spielen eine wirkliche Rolle nur Milton, Shakespeare, Ossian, Byron, Shelley und Dickens. Die Franzosen sind viel gleichmäßiger verwertet, obgleich man sich über die exzeptionelle Rolle Flauberts wundert, oder auch darüber, ausgerechnet in dem Kapitel über Magie weder Balzac noch Nerval zu begegnen. Dagegen steht eine Riesenmenge deutscher Namen. Allerdings hebt Muschg ausdrücklich hervor, daß er sich absichtlich auf immer wiederkehrende Beispielfiguren beschränke, aber das Mißverhältnis bleibt doch bestehen. Man beurteilt darum sein Buch falsch, wenn man es als wesentlich mehr als eine Analyse der deutschen Literatur betrachtet. Was an außerdeutschem Material verwendet ist, dient dazu, Wertmaßstäbe zu schaffen und die außerdeutschen Ursprünge deutscher Phänomene aufzuzeigen. Das, was weiterhin den deutschen Grundcharakter des Werkes ausmacht, ist die Fragestellung und die Antwort, die darauf gegeben wird. Eine Literatur von so erstaunlicher Geschlossenheit und Kontinuität wie die spanische wirkt nicht tragisch, und auch eine Literatur von so straffem Aufbau und so großer Rolle im Leben der Nation wie die französische wird ihrem Betrachter nicht die Vorstellung von Tragik vermitteln. Dahingegen übt die deutsche Literatur als geschichtliches und soziales Gebilde eine ganz andere und oft wirklich tragische Wirkung, mit ihren immer neuen, oft nutzlosen Anläufen, ihrer Zusammenhanglosigkeit, ihrem permanenten Scheitern und ihrer oft Jahrhunderte andauernden Provinzialität. In ihrem Studium wird Muschgs Pantragismus seine eigentliche Wurzel haben, soweit er nicht auf einem primär tragischen Lebensgefühl überhaupt beruht.

Muschg will das Wort tragisch gleichzeitig als «kritisch» — wovon jetzt nicht die Rede sein soll — und eben vor allem als «menschlich» verstanden wissen. In seinem Buch macht sich, nachdem jahrzehntelang Ideen und Probleme vorgeherrscht haben, die Wendung zum Menschen bemerkbar, in der man eine Folge des Existentialismus sehen muß und die ein ganz neues Interesse an der Person des Dichters und seiner Biographie hervorgerufen hat, das im Augenblick in zahlreichen Lebensbeschreibungen seinen Ausdruck findet. Wie verhalten sich Mensch-Sein und Dichter-Sein zu einander, welche menschlichen Grundformen zeigt die Gestalt des Dichters im Laufe der Zeiten, das sind Grundfragen der «Tragischen Literaturgeschichte». Muschg glaubt, daß nach so vielen unzulänglichen Leitbegriffen, die die Literaturforschung beherrscht haben, das Menschliche der einzige Gedanke sei, an den wir die Dichtung ehrlicher Weise noch anknüpfen könnten. Das sind Gedanken, die sich auf Schopenhauer und Nietzsche, aber doch vor allem auf Kierkegaard zurückführen lassen, und so ist es nicht verwunderlich, wenn

Muschg sich hier sehr eng mit Unamuno berührt, auf den Kierkegaard ebenfalls tiefe Wirkung ausgeübt hat. «In den meisten Philosophiegeschichten, die ich kenne», heißt es einmal bei ihm, «werden uns die Systeme vorgeführt, als gingen sie eines aus dem anderen hervor, und ihre Urheber, die Philosophen, spielen kaum eine Rolle, es sei denn als bloßer Anlaß. Die innere Biographie der Philosophen, der Menschen, die philosophierten, spielt eine Nebenrolle, und dennoch ist sie es, diese innere Biographie, die uns das meiste erklärt.» Muschg scheint nicht durch Unamuno berührt, aber entscheidend ist, daß beide diese Wendung zum Menschen, zum Menschen von Bein und Fleisch, wie Unamuno sagt, zum Anlaß einer extrem tragischen Lebensansicht nehmen, die Muschg dann freilich nur indirekt, an der Literatur, entwickelt.

Die Grundthese seines Buches ist die vom Leiden der Dichter, ein Leiden, das sich auf die mannigfachste Weise äußern kann und sich auch unter bestimmten Bedingungen für die drei postulierten Dichtertypen jeweils verschieden äußern soll. Mehr als dreihundert Seiten des Buches sind einer systematischen Aufgliederung der Leidensanlässe der Dichter gewidmet, oft nur in der Form eines abstrusen Katalogs. Die Armut eröffnet den grausigen Reigen; in dem ihr gewidmeten Kapitel ist reiches Material über arme, hungernde und verhungerte Dichter zusammengestellt — aber wie leicht könnte man ihnen eine große Reihe reicher und wohlhabender Dichter entgegenstellen. Tatsächlich wissen wir aber nur sehr wenig über die Vermögenslage der meisten Dichter, und wo diese endlich einmal gründlich untersucht worden ist, sind wahre Legenden und Märchen aus der Welt geschafft worden. In Frankreich gibt es eine verdienstliche Veröffentlichungsreihe «*De quoi vivait . . .*», in Deutschland dagegen werden diese Verhalte eher verschleiert, vielleicht weil der Glaube an die Dichtearmut die Werke der Dichter mit einer eigenen Weihe versieht. So werden aus den Briefwechseln Rilkes schonungslos alle Angaben über seine Einkünfte entfernt, und über seine Armut sind merkwürdige Gerüchte im Umlauf, obwohl er einen Teil seines Lebens keineswegs gedarbt hat. Daß er so oft kein Geld hatte, lag vor allem an seiner Unfähigkeit, mit Geld umzugehen, und an mangelnder Neigung, in den Jahren des Verstummens irgendeine Arbeit zu tun; nicht einmal übersetzen mochte er, was schließlich Größere vor und neben ihm auch getan haben. Oder da ist Kierkegaard, der ein Verschwender war und sich keinen Genuß hat entgehen lassen — aber in der Vulgärvorstellung gilt er als arm, und es wird behauptet, er habe aus eigener Tasche seine zahllosen Werke bezahlen müssen und sei deswegen buchstäblich ohne einen Pfennig gestorben, woran kein wahres Wort ist. Vielmehr hat er in kurzen Jahren ein beträchtliches Vermögen durchgebracht. Er brauchte genau wie Goethe und Balzac und viele andere den Luxus als Grundlage seines Produzierens. Muschg wählt seine Beispiele so, daß Reichtum als Beweis gegen Größe dienen soll, wie bei Dickens, oder als Fluch, wie bei Goethe. Es heißt doch aber keineswegs die Gestalt des Dichters herabsetzen, wenn man zugibt, in wie vielen Fällen die Armut nur die Kehrseite der Verschwendungssucht gewesen ist — ein Merkmal des Dichters wie auch anderer Formen des Künstlers. Die Misere Schillers ist erschütternd und empörend, aber wir wissen nichts darüber zu sagen, ob sie notwendig oder sinnlos war; denn wir können uns kein Werk anders vorstellen, als es geworden ist, und das heißt gleichzeitig, daß wir es uns auch nicht ohne die Bedingungen vorstellen können, unter denen es geworden ist. Die Frage nach den Werken eines armen Schopenhauer oder eines reichen Schiller ist müßig, und Schiller ist nicht etwa wegen seiner Armut mehr Dichter als ein anderer, oder größer als ein anderer, noch ist Schopenhauer wegen

seines Besitzes ein geringerer Schriftsteller als andere. Gotthelf bekam märchenhafte Honorare — sagt das etwas gegen ihn oder für ihn? Es sagt aber auch nichts gegen Dickens!

Die Armut ist überhaupt kein dem Dichter vorbehaltenes oder auch nur eigentümliches Merkmal; sie gehört nicht mehr zu ihm als zum Künstler überhaupt, sie gehört aber genau so zum Erfinder, zum Gelehrten und zur unzählbaren Menge der Anonymen, zum Menschen überhaupt. Das gilt nicht anders für körperliche Leiden. Sind Blindheit, Fallsucht, Wahnsinn wirklich typische Dichterkrankheiten, ist das Stammeln Hamanns oder Kleists, der Buckel Lichtenbergs oder Swifts, ist all das ein Zeichen dichterischer Tragik? Gewiß war das Schaffen Dostojewskis eng mit seiner Epilepsie verbunden, aber schon um die Bedeutung von Kierkegaards Buckel nicht mißzuverstehen, bedurfte es Haeckers ungewöhnlichen Feinsinns. Und ob all dies nun auch wirklich tragisch sei, ist doch noch eine weitere Frage. Der lange Katalog körperlicher Leiden, den Muschg gibt, wirkt deprimierend, aber er wirkt nicht überzeugend im Sinne der verfochtenen These. Muschg hat ungewöhnlich scharfe Worte gegen Thomas Mann gefunden; aber so sehr er ihn auch verachtet und ablehnt, hier trifft er sich mit ihm. Daß die Kunst der Welt eine Kunst von Kranken, von Säufern, von Süchtigen und von Irren sei, das glauben sie beide, nur daß Thomas Mann diese Tatsache immer wieder im Sinne seines Hominismus auswertet, während Muschg gerade umgekehrt im Leiden ein weiteres Zeichen der Größe sieht.

Armut, Krankheit, Mißachtung und Verfolgung — das sind nur äußere Merkmale, die als solche keine Bedeutung zu haben brauchen und für den Dichter keine größere Bedeutung haben als für jeden anderen Kreis ungewöhnlicher Begabungen; Bedeutung erlangen sie erst dadurch, daß sie aus äußeren Merkmalen zum Mittelpunkt innerer Auseinandersetzungen werden und daß die Dichter ihnen Ausdruck zu geben wissen. Sie bewirken das Gefühl des Ausgeschlossenseins und des Ausgestoßenseins — der Dichter als Paria ist durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch sowohl soziale Tatsache als auch dichterisches Thema — und das Gefühl der absoluten Einsamkeit, ohne die keine geistige Existenz gedacht werden kann. Und doch darf man dabei eben nicht vergessen, daß auch diese Einsamkeit wieder dichterisches Thema werden kann und geworden ist, wie zu anderen Zeiten der Welt-schmerz oder die Angst. Solches Formgeben ist aber zugleich ein Akt der Selbstbefreiung, und damit ist jedes Werk und erst recht jedes große Werk auch ein Beweis gegen die durchgängige Tragik des Dichters. Wer das Leiden des Dichters schildern wollte, müßte seine Einsamkeit schildern, aber diese Einsamkeit wird man nur schwer als Tragik bezeichnen können; denn sie ist so schöpferisch, wie sie zerstörend ist, und erhebt und vernichtet in einem. Um des Werkes willen wird der Dichter geopfert, anders ist es nicht. Aber das Opfer steht jenseits der Tragik.

In Muschgs Werk durchkreuzen sich zwei große Themenkreise und zwei Methoden. Die Themen sind eine Typenlehre der Literatur auf der einen und eine Ontologie der Literatur auf der andern Seite, die Methoden sind die historische und die systematische. Während die beiden Themen klar geschieden sind, ist es Muschg nicht gelungen, die beiden Methoden zum Ausgleich oder Einklang zu bringen, und wenn sein Buch eine Grundschwäche hat, so ist es die, daß weder das System klar durchgeführt ist noch die historischen Abläufe als solche dargestellt sind. Die methodischen Voraussetzungen sind unentschieden und undeutlich, überhaupt liegt Muschgs große Begabung nicht auf diesem theoretischen Gebiet, sondern auf konkreten Beobachtungen,

die sein Buch zu einem wahren Schatzhaus bedeutender Entdeckungen und Formulierungen machen. Seine Begriffe und termini dagegen sind vage und oft aller Gewohnheit entgegen.

Muschg hat einmal geschrieben, daß die Wissenschaft von der Dichtung nur als historische Disziplin möglich sei, und daß dies gerade die bisherigen Versuche einer Typologie der Dichtung bewiesen hätten. So muß sein Buch als ein Versuch angesehen werden, solche Typen nicht auf systematischem, sondern auf historischem Wege zu finden. Er unterscheidet drei Grundformen: den Magier, den Seher, den Sänger, und drei Sekundärformen: den Gaukler, den Priester, den Poeten. Die Literaten sind noch wieder etwas anderes und bedeutend Schlechteres; Muschg sieht in ihnen die Erben der Priester, ohne daß diese Anschauung recht klar würde. Für ihn sind diese Typen nicht spekulativ gewonnen, sondern «geschichtliche Realitäten». Daran ist viel Wahres. Aber mindestens vier dieser Begriffe tragen Bedeutungen, die sich mit dem Dichterischen nicht nur nicht decken, sondern ihm sogar bis zu gewissem Grade entgegengesetzt sind. Drei davon stammen aus der Sphäre primitiver und entwickelter Religiosität und bezeichnen Erscheinungen, in deren Absicht keineswegs die dichterische Aussage liegt. Dies ist eines der Mittel, deren Muschg sich bedient, um die grandiose, aber auch einseitige Erhöhung der Dichtung zu ermöglichen, die in der Absicht seines Buches liegt. Indessen, es sind historische Typen, und sie sagen Wesentlicheres aus als die Typen, derer man sich bisher bedient hat — aber es sind gleichzeitig auch Typen, die nur in den Anfängen der Ueberlieferung deutlich geschieden sind und im Laufe der Entwicklung nicht nur immer mehr ineinander übergehen, sondern auch durch neue Erscheinungen so weit bereichert und differenziert werden, daß sie als Ordnungsprinzip gar keinen Dienst mehr tun. Nicht nur, daß wenig oder etwas Falsches damit gesagt ist, wenn auf diese Weise Racine als Sänger, Calderón als Priester, Hofmannsthal als Poet charakterisiert wird, Muschg selbst vermag auch keine reinliche Scheidung herbeizuführen. Goethe war in Muschgs Augen all dies zusammen, und seine Werke, Meinungen und Schicksale liefern für jede der Grundformen und Sekundärformen gleichmäßig Material; überhaupt ist das Buch in seinem innersten Kern ein Goethe-Buch, und auch die Kritik der Literatur, die ein weiteres Ziel des Buches ist, deckt sich oft mit Goethes Kritik, die man neuerdings in Georg Gersters Schrift «Die leidigen Dichter» zusammengestellt findet. Schiller erscheint so gut als Sänger wie als Priester, Klopstock bald als Sänger, bald als Seher, Hölderlin und fast alle Romantiker heftig zwischen den einzelnen Typen schwankend, auch Stifter bald als Sänger, bald als Priester, in seinen Anfängen sogar als Magier, kurz, die Austauschbarkeit ist fast vollkommen. Wenn dies aber möglich, manchmal sogar notwendig ist, dann ist das doch nur ein Beweis dafür, daß auch die von Muschg vorgeschlagenen Typen wieder nichts anderes sind als Idealtypen; die Realität, die ihnen innewohnt, wird mit der Entfernung von den Ursprüngen des Typs immer unscheinbarer. Eine andere Gefahr ist noch größer. Diese Typenlehre versagt nicht nur vor dem wirklichen Reichtum der Literatur, sie ist gleichzeitig mit so starren Wertbegriffen verbunden, daß sie nicht nur Ordnung, sondern auch Unordnung in die Rangordnung der Geister bringt.

Muschgs Begriffe kommen einer ganz bestimmten Art des Dichters zugute, während andere, oft größere, darunter zu leiden haben. Die Trias Grillparzer, Gotthelf, Stifter wird ins Uebergroße stilisiert, Virgil, Calderón, Hofmannsthal und so viele andere treten in den Schatten. Aber an anderen Stellen wirkt Muschgs Kritik an Scheingrößen belebend und notwendig. Der Ton seines

Buches ist bitter, wie das so leicht geschieht, wenn man in einem Dichter, von dem die anderen so viel weniger halten, überragende Größe findet (in diesem Falle also Gotthelf), aber es wird doch endlich einmal gesagt, was gerade durch die geistesgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte verschleiert worden ist, wenn es auch gelegentlich etwas hart ausfällt und sehr übellaunig klingt. Vom «Messias» heißt es: «Trotz aller Sprachgewalt hatte Klopstock nichts zu sagen. Er ist ein großes Beispiel dafür, daß hohes Können und erhabener Ton noch keinen großen Dichter macht.» Später wird der Prozeß gegen ihn noch einmal aufgenommen, und dort kann man Gescheiteres und Tieferes über Klopstock finden als irgendwo sonst. «Grabbes Tragödien waren überhaupt nur noch Grimassen der Impotenz, wie er selbst die Karikatur eines Genies.» «An Heine war alles verlogen, sein Stolz wie seine Verzweiflung, seine Gottlosigkeit wie seine Bekehrung, sein Deutschtum wie sein Franzosentum.» Liliencron: «ein launisches, unersättliches Kind mit den geistigen Sorgen eines Reiteroffiziers.» Die «Herzensergießungen» sind ein scheinheiliges Büchlein, mit dem sich der Glaube ausbreitete, daß die Kunst ein Wunder, der Künstler ein durch unbefleckte Empfängnis Begnadeter sei. Von den Modernen, die kaum vertreten sind, kommt nur Kafka gut weg, während vor allem Rilke und Thomas Mann schonungslos charakterisiert werden. Aber auch Hofmannsthal wird gerügt. Er «war Epigone, arm an Ideen, aber von einem seltenen Sinn für das Dekorative. Seine Dichtwerke sind lauter ‚Wiederholungen‘ hoher Vorlagen; sein Bestes gab er in den Reden und Aufsätzen über die großen Gestalten der Weltliteratur.» Dieses Fehlurteil scheint darauf zurückzugehen, daß es sich fast ausschließlich auf das Jugendwerk Hofmannsthals gründet, wie das die Literaturgeschichten seit Jahrzehnten tun. Muschgs Schärfe wird überall dort hörbar, wo er falsche Töne vernimmt, also besonders den Dichtern gegenüber, die sich mit erborgter Weihe umgaben, aber er hört nicht alle falschen Töne, und manchmal hört er sie dort, wo man auch anderes vernehmen könnte, wie bei Platen oder Leopardi.

Daran ist eine gewisse Absolutheit seiner Ansprüche schuld, eine Form des ungeschichtlichen Denkens. Kein Lehrsatz Heinrich Wölfflins ist so berühmt geworden wie der, daß nicht alles zu allen Zeiten möglich sei; er scheint auf Erfahrungen und Kenntnissen aus Wölfflins naturgeschichtlichen Anfängen zu fußen. Dieser Satz ist eines der notwendigen Korrektive, die uns bei der Betrachtung vergangener und gegenwärtiger Kunst leiten sollten. In einer so gründlich veränderten Umwelt, wie sie als Folge der industriellen Revolution entstanden ist, mußte sich auch ein neuer Typ des Dichters und eine neue Form der Literatur herausbilden. Ob sie groß sei oder nicht, das ist eine immer berechtigte und notwendige Frage; aber es ist fruchtlos, darüber zu klagen, daß Dichtung und Dichter nicht mehr sind, wie sie in früheren Zeiten waren. Und auch von diesen früheren Zeiten macht sich Muschg oft ein falsches Bild. Das Mittelalter hat er in fast altdeutscher Manier idealisiert, und er wird weder seiner sozialen Wirklichkeit noch seiner Literatur gerecht. Hier wirken seine Kenntnisse am zufälligsten, und seine Darstellung zeigt neben Grundirrtümern auch manchen sachlichen Fehler. An einen Reichtum französischer Heldenlieder «seit der Völkerwanderung» glaubt heute niemand mehr, und auch was über den Poeta theologus gesagt ist, stimmt nicht mit moderner Forschung überein. Auch sahen die französischen Epiker in den Helden Homers und Virgils nicht die «Verschmelzung ritterlichen und frommen Wesens verwirklicht», weil in dem dafür angeführten Text Chrétien «clergie» keineswegs die Bedeutung des Neufranzösischen hat, sondern «Gelehrsamkeit» bedeutet.

Wie es mit Muschgs Einstellung zum historischen Denken und zum Historismus wirklich bestellt ist, läßt sich an keiner Stelle deutlich erkennen. Zwar fordert er oft historische Betrachtung; aber überall dort, wo sie möglich wäre, umgeht er sie. Viele der von ihm beobachteten Phänomene gehören weniger einer «Elementarpoetik» oder Ontologie der Dichtung an als einer Geschichte der Poetik, die ja noch nie, auch nicht von Saintsbury oder seinen Nachfolgern, geschrieben worden ist. Aber Muschg läßt den Faden schnell immer wieder fallen. Anderes gehörte eher in den Zusammenhang einer Motiv- oder Problemgeschichte, findet sich aber mitten in Auseinandersetzungen über die Existenznöte der Dichter. Ganz entsprechende Sprünge gibt es fortgesetzt zwischen der Person des Dichters und seinem Werk, als wären alle Aussagen eines Dichters von gleicher Bedeutung für seine eigene, ganz persönliche Lebensauffassung. Und wieder andere Sprünge von der Neuzeit zurück ins Mittelalter, von der Antike hin zur Moderne verwirren die Einsicht in Abläufe, die vielleicht nicht immer so ohne Zusammenhang sind wie Muschg sie darstellt.

In der Einleitung heißt es, daß die Wissenschaft von der Dichtung nur als historische Wissenschaft möglich sei und daß es also gelingen müsse, in der Dichtung selbst ihre geschichtlichen Kategorien zu finden, oder ein andermal: «Was Dichtung ist, kann man nur aus ihrer Geschichte erfahren», aber die Konsequenz, daß diese in der Geschichte aufgefundenen Kategorien auch wieder als historisch bedingt und wandelbar betrachtet werden müßten, hat Muschg nicht gezogen. Was er in seinem ersten Teil angestrebt hat, hat Burckhardt in seinen «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» als Programm aufgestellt: «Betrachten wir die Poesie nun erstlich nach ihrer äußeren Stellung in den verschiedenen Zeiten, Völkern und Volksschichten, indem wir jedesmal fragen: wer singt oder schreibt und für wen tut er es? und sodann nach ihrem Stoff und Geist.» Burckhardt hat anschließend skizziert, wie er sich so etwas vorstellte; er hat auf diesen wenigen Seiten im Gegensatz zu Muschg wirklich als Historiker betrachtet und beschrieben.

Muschg ist ein Gegner des Historismus, vor allem wohl, weil er im Historismus den Schrittmacher des Nationalismus sieht, wofür nur wenig Grund vorhanden ist. Von den großen Historisten ist kaum einer Nationalist gewesen, und nicht nur im Kosmos der Rankeschen Geschichtswelt leben die Nationen gleichberechtigt nebeneinander. Selbst die Schriften der Brüder Grimm sind bei aller Verherrlichung des Altangestammten erfüllt von Bewunderung für Nichtdeutsches. Der alte Jacob Grimm war imstande, dem geliebten Nibelungenlied die französische Geschichte von den Haimonssöhnen (Renault de Montauban) vorzuziehen. Und was könnte man nicht noch alles anführen. Verhängnisvoll ist der Nationalismus erst in dem Augenblick geworden, in dem die Ueberwindung des Historismus angekündigt wurde. — Muschg verneint den Begriff von Geschichte, den die Literaturforschung von der Geschichtschreibung übernommen habe; er sei optimistisch. Aber das ist sicherlich ein Irrtum; freilich war er auch nicht pantragistisch.

Vielleicht war Muschgs Ziel auf seinem Wege auf keine Weise zu erreichen, es sei denn, er hätte ein anderes Buch geschrieben. Es hätte eine Typologie der Dichtung werden können, in der Muschg seine sechs Typen so geschildert hätte wie Scheler seine Wertpersontypen. Oder es hätte eine historische Darstellung der einzelnen nationalen und sozialen Dichtertypen werden können, oder eine historische Darstellung der Selbstauffassung des Dichters. In allen diesen Fällen wäre ein in sich einheitliches Prinzip durchgeführt worden,

während man so das Bild eines Tragelaphen vor sich hat, das in seinen Einzelheiten besticht und begeistert, aber keine Gesamtwirkung erzielt.

Die Schwäche des Aufbaus setzt sich im zweiten Teil fort. Beobachtungen zur allgemeinen Stilistik stehen neben rein soziologischen, diese wieder neben solchen zur Existenzform des Dichters. Kein Kapitel befriedigt in seiner Ganzheit, kaum eines im Zusammenhang der These von der tragischen Literatur; aber jeder der einzelnen Paragraphen ist voll von glücklichsten und treffenden Bemerkungen. Ueberhaupt kann keine Kritik etwas daran ändern, daß Walter Muschgs «Tragische Literaturgeschichte» zu den wenigen bedeutenden Werken der neueren Literaturforschung gehört, mag sie auch noch so verworren geschrieben sein. Sie ist erfüllt von selbständigem Geiste und stellt eine Unzahl Fragen, über die nachzudenken sich nicht nur lohnt, sondern auch notwendig ist. Es ist ein wirres, aber schönes Buch, das der Poesie mitten in einer niedergehenden Zeit einen erhabenen Rang und eine fast religiöse Weihe zuzuerkennen sucht. Aus Enttäuschung geboren, ist es doch von reinster Liebe zur Dichtung und von tiefem Verständnis für sie geleitet.