

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **29 (1949-1950)**

Heft 8

PDF erstellt am: **17.07.2024**

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.

Schauspiel in Zürich

Die Festspiele dieses Sommers hatten zum mindesten *ein* großes Theatererlebnis gebracht: das Gastspiel des *Mailänder Piccolo Teatro* unter der Regie *Giorgio Strehlers*. Strehler ist ein junger Triestiner, der sich mit anderen, meist jungen Leuten ein festes Ensemble aufgebaut hat, was für Italien ein *Novum* bedeutet. Mit diesem Ensemble bespielt er seit einigen Jahren einen weiten dramatischen Raum, der von der Antike zur zeitgenössischen Literatur reicht. Jedes Spezialistentum geht dieser Bühne ab, außer dem einen, zentralen: man will Theater spielen und dabei sich immer neu auf die Grundgesetze des Theaters ausrichten. Ausrichten auf die zwei Pole des Theaters, zwischen denen die lebendige Spannung erst zum Fluten kommt, Gebärde und Wort, Tanz und Klang. Und so streng halten diese Schauspieler diese Zweiheit inne, daß sie noch sprechen mit der stummen Gebärde und tanzen im einsam klingenden Wort. Gibt es Größeres auf dem Theater? Das Stück *Carlo Gozzis «Il Corvo»*, das sie bei diesem Anlaß den Zürchern boten, war ganz besonders angetan, die weite Stufenfolge ihrer Möglichkeiten abzuschreiten, indem sich darin Stegreifkomödie mit hoher Tragödie, Bajazzo mit der heroischen Statue verbindet. Es war unvergeßliches, erschöpfendes Theater, so wie ein Strauß einen ganzen Garten erschöpfen mag und doch faßbar und umschrieben bleibt.

Nun ist Strehler wiedergekommen und hat mit unseren deutschsprachigen Darstellern das letzte, Fragment gebliebene Stück *Pirandellos «Die Riesen vom Berge»* inszeniert. Das war kein geringes Wagnis. Strehler steht dem Deutschen fern, und was er seinen Italienern an Flinkheit abfordert, das dürfte er von Bewohnern nördlicher Breiten kaum erhalten. Aber das Unglaubliche hat sich verwirklicht, daß der Italiener unsere Darsteller bei aller Respektierung ihrer Natur zu Leistungen geführt hat, die sie sich selber vielleicht nicht so leicht zugetraut hätten. Wie es Strehler machte, bleibt im Letzten sein Geheimnis. Er ist kein tyrannischer Regisseur, er stellt nicht sich, sondern den Schauspieler in den Mittelpunkt. Hat er einmal einen Typus gewählt, so richtig wie nur möglich gewählt, so geht es ihm nur noch darum, diesen Typus zu entfalten. Er komponiert und spielt nicht gegen seine Instrumente an. «Wir arbeiten im Grunde an der Eliminierung des Regisseurs», sagt er. Die großen Zeiten der Schauspielkunst hätten einen solchen gar nicht gekannt, das Ziel wäre eigentlich ein Kollektiv, aus denen die Regieideen sich frei entwickelten. Das Handwerk des Schauspielers sei sehr viel erstrebenswerter als das des Regisseurs, «der nicht spielen darf». Entsprechend solchen Ideen entsteht denn unter der Hand dieses Spielleiters etwas ganz Unpöpstliches, Spielerisches, in dem aber die führende Linie so sichtbar bleibt wie das Geäste eines schön belaubten Baumes. Wir sahen unsere Schauspieler seit langem nicht mehr so lustvoll am Werk, sie schienen uns und sich neu, ihre Sprache und ihre Körper lösten sich aus der Konvention, die nicht minder Konvention ist, wenn sie sich einer auf dem Theater ja doch irgendwo illusorischen «Natürlichkeit» verschreibt. Und wenn es an unseren Bühnen allzu oft so ist, daß man entweder spielt oder spricht oder eine gegenseitige Ermäßigung der beiden Funktionen als Theater ausgibt, so war hier die Gestaltung nach beiden Seiten hin frei und weit.

All' das wurde möglich an Pirandello. Hier in seinen «Riesen vom Berge» suchen nicht «sechs Personen einen Autor», sondern eine Theatertruppe sucht ein

Publikum für das Stück eines jung verstorbenen Dichters. Nach vielen Mißerfolgen landet sie im Hause eines Dichters und Zauberers, der mit einigen versponnenen Dienstboten inmitten einer Geisterwelt lebt. Und hier erweist es sich nun, daß das Stück leben könnte, denn mit der Macht seiner Worte holt es sich selber aus dem Geisterreich die noch fehlenden Figuren. Hier, im Reich der Fantasie, ist Dichtung möglich. Geht man aber zu den tätigen Menschen, den «Riesen vom Berge» und ihren Söldlingen — wie es Pirandellos Schauspieltruppe tut am Ende des Stücks —, dann wird man gesteinigt, dann findet die Tragödie ihr eigenes tragisches Schicksal. Dieser Schluß ist von Pirandello nicht mehr geschrieben worden; wir wissen nur, daß er ihn ungefähr in diese Richtung geleitet hätte. Strehler hat den überzeugenden Einfall gehabt, diesen noch nicht zum Wort vorgedrungenen Teil des Werks bloß mimen zu lassen und hat damit zauberhafte Wirkungen erzielt. Den Höhepunkt der Aufführung bildete aber unstreitig die Szene im Geisterhaus, wo sich tote Puppen plötzlich spukhaft beleben und Menschen sich loslassen und traumhaft unwirklich werden. Aber da war keine graue Gestaltlosigkeit, kein Verblässen ins Abstrakte hinein. Hier wurde die Traumhaftigkeit dramatisch, tätig, grotesk, ganz leibhaft andringend. Wie sehr Strehler mit seiner Gestaltung aus dem Herzen vieler unserer Darsteller gesprochen hat, das zeigte sich nicht zuletzt auch daran, daß *Teo Ottos* Bühnenbild der Regie auf selbständige Weise kongenial war, wie diese traumhaft, aber ganz gegenständlich.

Elisabeth Brock-Sulzer

Der französische Impressionismus

Zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel

Der Impressionismus stieß, wie man weiß, in den Jahren seiner Entfaltung beim breiten Publikum auf heftige Ablehnung und auf völliges Unverständnis; in den Ausstellungen reagierten die Besucher vor den impressionistischen Bildern mit Hohn- und Gelächter, und nur wenige Kenner oder Mitkämpfer auf andern Geistesgebieten (Zola) setzten sich für die neue Kunstrichtung ein. Heute stehen wir beinahe vor der umgekehrten Situation: die Werke des Impressionisten (zu denen dann allerdings auch Manet, Degas, Renoir und Cézanne, ja selbst Gauguin und Toulouse-Lautrec gezählt werden) sind die erklärten Publikumsliebhaber, während die Kenner und Historiker doch mehr und mehr stichhaltige Einwände gegen den Impressionismus (im einschränkenden Sinne des Begriffs) vorzubringen haben. So ist die Diskussion um die stärkste, geschlossenste Bewegung der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts nicht zur Ruhe gekommen, sie hat sich nur verschoben. In der Schweiz erhält sie gegenwärtig durch die bedeutende Ausstellung der Basler Kunsthalle neue Nahrung.

Die Veranstalter dieser Ausstellung haben, der in der Wissenschaft sich durchsetzenden Auffassung folgend, den Begriff des Impressionismus ganz unpopulär streng interpretiert und nur für die doktrinären Vertreter der Bewegung gelten lassen: für *Claude Monet* (1840—1926), *Camille Pissarro* (1830—1903) und *Alfred Sisley* (1839—1899). Manet, Degas, Renoir, Cézanne und Gauguin treten in den Rang von bloßen Zeitgenossen und zeitweiligen Impressionisten zurück und bilden mit ausgewählten Werken, zusammen mit solchen der Vorläufer des Impressionismus (Daubigny, Jongkind, Boudin und vor allem Corot), den wirkungsvollen Rahmen der Schau. Aber nur die drei Hauptmeister, in der Ausstellung mit rund 180 Werken vertreten, vermögen darzutun, was der Impressionismus gewollt und was er

erreicht hat. Ihre ausstellerische Vergesellschaftung mit den genannten Vorläufern und Zeitgenossen widerlegt einmal mehr die weitverbreitete Meinung, die Pleinair-Malerei und Impressionismus gleichsetzt. Als Pleinairisten beginnen die Impressionisten zwar, und der Impressionismus mag auch eine Teilverwirklichung der Absichten, die zur Pleinair-Malerei führten, sein. Aber das entscheidend Wesentliche am Impressionismus ist doch seine zeitbedingt positivistische Haltung. Der Künstler meinte seine Persönlichkeit ausschalten zu können und bloßes Werkzeug zu sein. Den Anstoß zu dieser so völlig ungeistigen Konzeption gab, wie so oft im 19. Jahrhundert, die aufstrebende Naturwissenschaft mit der nachdrücklichen Betonung der farbigen Qualität des Lichtes und der Statuierung des Gesetzes der Komplementärfarben-Wirkung. Ihr folgend, lösten die Maler die komplexe Farbigkeit der Gegenstände in ihre Elemente (Spektralfarben) auf und gaben dem Licht seinen farbigen Charakter zurück. Die materialistische Absicht der Naturnachahmung, welche dieses Experiment trug, äußert sich vor allem in zwei für den Impressionismus typischen Merkmalen: im Zurücktreten der Komposition und im fast völligen Verzicht auf den Menschen als Bildgegenstand. Hier liegen denn auch die entscheidenden Unterschiede zwischen den Impressionisten und den «Zeitgenossen», die nur zeitweilig vom Impressionismus berührt waren. Es gibt kein einziges streng impressionistisches Bild, das ebendenselben Anspruch auf Komposition und auf menschliche Aussage machen könnte wie etwa Manets «Olympia» oder Degas' «Vicomte Lepic mit seinen Töchtern». Und selbst bei den drei Hauptmeistern läßt sich mit diesem Kriterium die vorimpressionistische Phase aussondern. Monets «Personnages au bord de la mer» von 1870 ist noch ein pleinairistisches Sittenbild, wie er später kaum mehr eines gemalt hat. In den Siebziger- und Achtzigerjahren folgt dann die betont technische Phase, eben der Impressionismus. Das Thema heißt nun vor allem Landschaft. Daß am Sujet eigentlich nur exerziert wurde, beweisen die Serien Monets (am bekanntesten jene der Kathedrale von Rouen), in denen ein und derselbe Gegenstand zu verschiedenen Tageszeiten (will heißen: bei verschiedenem Licht) gemalt wurde; die Basler Ausstellung zeigt die wenig bekannte Serie der norwegischen Berglandschaft des Mont Kolsaas. Und Monet ist es auch, der, über Pissarro und Sisley hinaus, den Impressionismus auf seinen höchsten Gipfel hebt (oder: ad absurdum führt?): zunächst in den reinen Atmosphäreschilderungen der Londoner und der venezianischen Stadtbilder, dann aber vor allem in der großartigen späten Seerosen-Dekoration für die Pariser Orangerie, zu der in Basel Vorstudien und monumentale Entwürfe (Format bis zu 2 × 6 Meter) ausgestellt sind. Hier trifft sich denn auch an einer schwer zu bestimmenden Grenzmarke der Impressionismus in seinen letzten Konsequenzen mit seinem Gegenpol, dem Symbolismus.

Hanspeter Landolt

Magisch-mystische Bindungen

Betrachtungen zu Novellen Werner Bergengruens

Werner Bergengruens Erzählungen und Sätze hüllen uns in eine Zauberwelt, deren Schönheit sich dem nachforschenden Verstande nicht ohne weiteres erklärt. Seine Kunst der Novellistik ist in gewissem Sinne so neu — und in anderm Sinne allerdings auch wieder so traditionell, daß unser Staunen den Blick leicht trüben könnte. Oder wer wäre nicht vom Banne des Geheimnisvollen ergriffen, sobald er die ersten Sätze der Novelle *Der goldene Tischfuß* liest? «Es herrschte in Rom ein Kaiser, den die Soldaten auf den Thron gehoben hatten. Er war aber nicht aus dem Blute von Herrschern, sondern sein Vater war ein Schweinehirt gewesen, und

er selbst hatte am See Tiberias die Schweine gehütet, bis die Soldaten kamen und ihn mitgehen hießen. Danach lernte er Männer töten und Männern befehlen, bis er Kaiser wurde...».

Das Geheimnisvolle wächst hier offenbar nicht aus dem Grunde einer mysteriösen oder gar gewollten emphatischen Prosodie, wie wir es uns bei Dichtern der letzten Jahrzehnte gewohnt sind. Bergengruens Sprache tönt schlicht und präzise. Der Eindruck des Wunderbaren hängt vielmehr direkt mit der Thematik und dem legendären Ablauf des Geschehens zusammen. Die meisten seiner neueren Novellen sind in der Tat Legenden. Sie berichten von der Macht des himmlischen Vertrauens, von der wundersamen Hilfe göttlicher Worte, von der Ostergnade und andern Wirkungen des Glaubens.

Das sind nun indessen nicht mehr weltliche Heiligengeschichten, die im Sinne Kellers oder Bindings einfach wie edle Goldkörner aus dem Dunst der alltäglichen Wirklichkeit hervorleuchten sollten. Bergengruens Wirklichkeit ist an einem Orte verankert, der selbst in unserem Jahrhundert noch nicht jedem sichtbar ist. Darum möchte es nicht unnütz sein, den Zugang zur Welt der Legende auf einem Umwege zu suchen.

In der kurzen Novelle *Finder und Verlierer*, die 1938 in einem Bücherblatt erschien, hören wir von einem italienischen Apotheker, der mitten im Getriebe der Großstadt eine Banknote findet und diese als redlicher und genauer Mann sofort auf einer Polizeiwache abliefert. Auf dem Wege und beim Mittagstisch erfahren andere Menschen, teils Fremde, teils Angestellte, von seinem Funde. Sie, die Gewinnsüchtigen, melden alle auf der Wache ihre unrechtmäßigen Ansprüche an. Der Kommissär, der die Lüge durchschaut, betrügt sie ebenfalls und behält die Note für sich.

Gewiß, eine harmlose Fabel. Aber man darf wohl behaupten, im Aufbau dieser simplen Motive erscheine zart und durchsichtig der Keim der bedeutsameren Werke. Diese Banknote zieht die verschiedensten Personen in ihren Bann — scheinbar zufällig und ohne dazu legitimiert zu sein. Sie ist nicht einfach Motiv im Ablauf des Geschehens, sondern sein Brennpunkt, auf den sich alle Strahlen der Handlung richten. Ein Brennpunkt, dessen Relation zu den seelischen Sphären wir uns in dieser Novelle recht leicht und vernünftig erklären können.

Ganz andere Beziehungsgehalte treffen wir aber in den bekannten und typischen Erzählungen an. Dort läßt uns die alltäglich-psychologische Interpretation im Stich. In der *Feuerprobe* (1933) zum Beispiel vermag eine Ehebrecherin die übermenschliche Prüfung, ein glühendes Eisen in die Hand zu fassen, zu bestehen, als sie durch innerliche Beichte sich mit Gott versöhnt und vereint hat. Nach dem bewußten Rückfall in die Sünde dagegen wird sie selbst von einem kalten Eisen verbrannt.

In der Erzählung *Der spanische Rosenstock* (1941) wird ein exotischer Strauch zum zauberhaften Mittelpunkt, unter dem sich zwei Liebende trennen und nach langen Irrwegen wieder finden: Der Strauch ist der Geliebten als Talisman zurückgelassen worden und soll von der Liebe des Fortziehenden zeugen; da er vom Nebenbuhler durch einen falschen ersetzt wird, schwindet auch die vertrauende Bindung des Paares, bis es wieder vom wahren Rosenbusch, von der wahren Liebe umschlossen wird.

Der Traum vom «goldenen Tischfuß» bringt einem Rabiner die Offenbarung, daß man sich ganz der Entscheidung und Allbarmherzigkeit Gottes überlassen müsse. Denn sonst könnte es geschehen, daß ein goldener Tischfuß, der schon im irdischen Leben als Gnadengeschenk geschenkt würde, dann später im himmlischen Leben mangle. Die Gaben des Himmels und der Erde gehören zusammen wie die vier Füße eines Tisches. Überall finden wir also Zeugnisse des Wunders schlechthin. Was aber ist für den naseweisen Verstand ein Wunder? Das feurige Eisen, der Rosenstock und der goldene Tischfuß sind nicht einfach Mittelpunkte des Geschehens, um die sich wie in «Finder und Verlierer» die einzelnen Motive scharen. Sie

treten mit Gott und Mensch in die unio mystica. Das glühende Eisen wird durch Gott mit der Sünderin mystisch verbunden: durch einen Vorgang also, wo die gewohnte Kluft zwischen den Menschen und der Welt der Sachen durchbrochen scheint. Weib und Eisen sind nicht zwei, sie sind eins. Das Eisen ist von der Allheit Gott-Mensch-Sachen durchdrungen.

Solche Bindungen wirken nur für wissenschaftliches Denken problematisch, während sie in jedem echten Mythos selbstverständliche Voraussetzung sind. Denn im Mythos fehlt jede Trennung zwischen Sein und Schein, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Leben und Tod. Dort gilt noch jenes Zusammenwirken aller kosmischen Kräfte, das wir Nachfahren der Aufklärung bloß auf Umwegen erfassen lernen: durch den Mund des Dichters. Wenn man sich im Diesseits zu sehr um sein Wohlergehen kümmert, tut das dem Leben im Jenseits Abbruch. Himmlische und irdische Gaben gehören wahrhaft zusammen, nicht im Sinne einer billigen Kompensation, sondern so wie der goldene Fuß zum ganzen Tisch. Kausale Verknüpfungen verschwinden neben dem Interesse für die Ur-Sachen. All dies kennt jeder, der einiges vom Phänomen der alten Religionen gehört. So könnte man sich also mit der Erkenntnis begnügen, Bergengruen habe die Denkart des mythischen und auch mystischen Daseins wieder aufgegriffen und wirksam gemacht? Damit uns zu bescheiden, könnte wohl angehen, wenn wir den Dichter vor allem weltanschaulich einordnen wollten. Wichtiger mag jedoch hier sicher die Perspektive der ästhetischen Deutung sein.

Große Dichtung ist ja ohne die Grundlage der Magie nicht zu denken. Denn was wollen erhabene Worte anderes als bezaubern, selbst wenn sie von naheliegendsten Wirklichkeiten sprechen! Das ist eine Wahrheit, die in der deutschen Literaturgeschichte seit Goethes pythischen Hymnen eigentlich immer klar geblieben sein sollte, die aber durch die Epoche des Realismus trotz allen Gegenströmungen ein wenig verdeckt wurde und in ihrer ganzen Tragweite und schlichten Tiefe, wie uns scheint, seit Bergengruens Novellistik wieder viel besser erfaßt werden kann.

Wir mußten wieder einmal auf die Rolle, die das Wunderbare in Dichtung und Sprache spielt, in moderner Form exemplarisch aufmerksam gemacht werden. Und zwar besser so, daß die Wunder in der Handlung zu vernehmen sind, nicht in erster Linie, wie bei Rilke und Hofmannsthal, in der Heiligkeit der Stimmung und Gebärde. Gerade so ist es Wort und Satz möglich geworden, ihre ursprünglichste Aufgabe der Mitteilung wieder zu übernehmen.

Denn im Gebiet der Sprache herrscht ohnehin, auch wenn emphatische Ornamente fehlen, das Gesetz oder die Gesetzlosigkeit des Wunderbaren. Da gilt die Regel, die der Fetischismus über alles achtet, daß ein Teil auch für das Ganze — pars pro toto — wirke. Da gilt auch die Regel, daß ein Bild so viel sei wie der Sinn, daß man mit Metaphern und Lautklängen mehr beschwören könne als mit Gedanken. — Metaphern — geisterhaftes Wechselspiel der Gestalten und Ideen! Magische Verknüpfung der konkreten und abstrakten, irdischen und himmlischen Bereiche, nicht anders als in der «Feuerprobe», im «Spanischen Rosenstock», im «goldenen Tischfuß», in der «Legende von den zwei Worten», in der «Ostergnade»!

Der Hang zur mythischen Denkform scheint unserem Jahrhundert nun einmal nicht auszutreiben, so groß die Enttäuschung über die aufgebauchten und politisch ausgenützten Fehlleistungen sein mag. Das beweist die neue Fähigkeit für ganzheitliches Denken, die sich in allen Gebieten der Philosophie und Naturwissenschaft fruchtbar macht, die allgemeine und deutliche Abkehr vom rein wissenschaftlich analytischen Denken.

In der Dichtung ist am frühesten und ungehemmtesten unser Landsmann auf solche Ziele hingeschritten. *Carl Spittlers* Epen schweben in göttlichen Höhen, sie sind frei von jeder ängstlichen, genau-realistischen Motivierung. Die frühlingshaften Olympier kümmern sich wenig um Sorgen und Nöte des Alltags. Und dennoch fehlt diesen Handlungen die Selbstverständlichkeit magischer Relation, wie wir sie

bei Bergengruen spüren; denn ein Herakles oder gar Prometheus und Epimetheus sind zu sehr erfüllt von ihrer individualistischen Problematik, als daß da die magischen Bindungen noch ebenso wichtig bleiben könnten wie im ursprünglichen Mythos. Das ist der Grund, warum es viele nicht wahr haben wollen, daß Spitteler echte Mythen geschaffen habe. Die Allgewalt Anankes, des grausamen Automaten, läßt die kosmischen Kräfte nicht mehr frei und gütig ineinander überfließen.

Nur einer Epoche der deutschen Geistesgeschichte war es vergönnt, zu glauben, alles stehe mit allem in freundlichem Einklang: der Zeit des alternden Goethe, der Zeit der Romantik. Darum steht in den «Wahlverwandtschaften» jener Satz, den Bergengruen sagen könnte: «Wie jedes gegen sich selbst einen Bezug hat, so muß es auch gegen andere ein Verhältnis geben». Und der Romantik Glauben und Forschen richtet sich auf nichts so sehr wie auf die Liebe, auf jene magische Macht, die ihre Pole auf Grund der seltsamsten und regelwidrigsten Ursachen bindet.

Man wüßte allerdings auch sonst, daß Bergengruen im wesentlichen Teil seines Werkes die Romantik erneuert hat. Allein diese literarische Abstempelung ließe die vorwurfsvolle Frage offen, was denn Romantik mit unserem Jahrhundert der Automaten und hochgezüchteten Sachlichkeit zu schaffen habe. Wenn wir nach einer ernsthaften Antwort suchen — und für die Ausflucht, er sei Epigone oder seine Romantik sei Kompensation des gegenwärtigen Elends, ist seine Dichtung zu groß und echt — kommen wir notgedrungen zur Erkenntnis, daß diese neue Romantik anders verwurzelt ist als diejenige vor hundertfünfzig Jahren.

Eine Epoche, die Haß und Chaos im Übermaß erlebt, muß gerade durch diesen Mangel spüren, was die Gegenkraft, die Liebe sein kann. Wenn sich sogar Elemente feindlich gegenüberzutreten scheinen, wird der andere Zustand mit besonderem Eifer ergriffen. Erkenntnis der eigenen Schuld gebiert die Hoffnung auf eine allmächtige Liebe; christliche Demut schafft eine Poesie, wo mystische und romantische Formen sich auf eine neue Art mischen.

Überblickt man die Literatur der Gegenwart, so wird es doppelt klar: Bergengruens Vertrauen auf die allmächtigen göttlichen Bindungen ruht auf dem Grunde einer großen Angst — jener Angst, welche die Existenzialisten und die Dichtungen Sartres, Jüngers, Ramuz' beschwören. Dieser bebende Grund, diese Schauer lassen dann offenbar die ungeheure Dynamik in die Novellen strömen, die man in des Dichters Vorlesungen doppelt gut hört und die an Kleist erinnert.

Wohl kennt auch die Romantik die Furcht vor dem gefährlichen Dunkel der Leidenschaften; aber es handelt sich dort eher um die persönliche Sphäre, während die «Neuromantik» Bergengruens einer gemeinsameren, weiter verbreiteten Sorge entspringt. Darum ist da ein Stil entstanden, der, schlicht und objektiv, gerade durch das Fehlen der allzu privaten Stimmung wirkt.

Die Generation von achtzehnhundert wäre wohl kaum auf das Motto «Fürchtet euch nicht» gestoßen, das Motto, das 1940 den Roman *Am Himmel wie auf Erden* eröffnet.

Hans Bänziger