Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 45 (1965-1966)
Heft: 7

Buchbesprechung: Bücher
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BÜCHER

BÜCHER ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG VON RICHARD STRAUSS

Die Flut der — nicht nur in deutscher Sprache erschienenen — Publikationen zum hundertsten Geburtstag von Richard Strauß ist noch nicht versiegt. Sie reicht von der Anekdotensammlung über das Schau-Buch bis zur musikwissenschaftlich fundierten Brief-Herausgabe. Es sei im folgenden auf zwölf Publikationen hingewiesen, die mit dem Strauß-Zentenarium in engem oder auch loserem Zusammenhang stehen. Dabei kann beim Überblick nicht verschwiegen werden, daß *die* Strauß-Monographie — wie sie etwa Mahler und Debussy schon vor Jahren erhalten haben — noch nicht existiert und von dem engsten Kreis der Strauß-Biographen mehr denn je mit Spannung erwartet wird. Es müßte sich dabei um ein Werk handeln, das gleichzeitig Biographie, Werkanalyse *und* Wertung enthielte. Die meisten vorliegenden Publikationen bleiben bei einer losen Lebens- und Werkbeschreibung. Deshalb müssen die wesentlichsten Eindrücke nach wie vor von den verschiedenen Briefwechseln zwischen Strauß und seinen Librettisten ausgehen.

*

Franz Trenners *Richard Strauß, Dokumente seines Lebens und Schaffens* ist eine Biographie aus Zitaten[1]. Sie gibt ein aus zeitgenössischen Dokumenten zusammengetragenes Lebensbild, das die einzelnen Stationen des Künstlers nachzeichnet, aber trotz der angestrebten straffen Chronologie zu Werkgruppen-Besprechungen abfällt — wie etwa der Sprung von der «Josephslegende» (1913/14) zu «Verklungene Feste» (1941). Das Buch besteht zu neun Zehnteln aus Zitaten; das Verzeichnis gibt dazu gegen vierhundert Quellen an. Dies gewährleistet zwar die angestrebte «Authentizität», verunmöglicht aber eine kritische Stellungnahme, welche hier jedoch offenbar gar nicht angestrebt wird. Dabei sind stets nur die Begleitumstände der Werke wiedergegeben: Vorarbeiten in den Briefwechseln zwischen Dichter und Komponist, Tageskritik, spätere Wirkung; über die Werke selbst wird wenig ausgesagt. So ist die — übrigens sattsam bekannte — Entstehungsgeschichte des «Intermezzo» breit ausgewalzt; das aber wirklich Originell-Faszinierende dieses einzigartigen Bühnenwerkes kommt nicht zur Darstellung. Die einzig handgreifliche Betrachtung eines Werkes ist die — übrigens einzige — Analyse von Strauß zu einer seiner Kompositionen, die zur frühen Orchester-Phantasie «Aus Italien», und bleibt also damit in diesem Buch auch wieder Zitat. Doch dem mit Strauß wenig bekannten Musikfreund vermag diese Publikation einen übersichtlichen Eindruck vom Werdegang des Komponisten zu geben. Der Mangel an kritischer Distanz wird an manchen Stellen durch die Direktheit des Zeugnisses wettgemacht, so etwa die Beschreibung des letzten Besuches beim todkranken Komponisten durch den bekannten Strauß-Regisseur Rudolf Hartmann.

Beinahe als Anekdotensammlung erscheint einem Walter Thomas' *Richard Strauß und seine Zeitgenossen*[2]. Es ist anzunehmen, daß darin alles wiedergegeben ist, was Strauß über seine Zeitgenossen oder die Zeitgenossen über Strauß faßbar ausgesagt haben; es reicht dabei von Strauß' Entgegnung auf Wilhelms II. Mahnung, daß er sich mit dem Schaden seiner «Salome» die Garmischer Villa habe kaufen können, bis zu Hofmannsthals (vermutlich durch Alma Mahler böswillig unterschobenem) Ausspruch, was wohl aus seinem «Rosenkavalier»-Text hätte werden können, wenn er von Lehár vertont worden wäre. Der Begriff der Zeitgenossenschaft ist überaus weit gespannt: von Hector Berlioz bis Werner Egk, also soweit, daß die Kenntnisnahme oftmals einseitig bleiben mußte. Zudem ist sie nicht allein auf Musiker beschränkt; sie umfaßt außer den Librettisten auch Erscheinungen wie Nietzsche, Shaw,

Rolland, Mann. Obwohl das Buch auch auf Grund einer persönlichen Bekanntschaft mit dem Komponisten geschrieben worden ist, wird Strauß von verschiedensten Seiten beleuchtet: der Autor weist mehrmals Strauß' Eklektizismus nicht nur in musikalischen Belangen nach, sondern zeigt auch, wie Malerei und Literatur für ihn nur soweit von Interesse waren, als sie zu seinem Schaffen irgendwelche Bezüge hatten oder sich ihm nutzbringend einordnen ließen. Das riesige Material ist — nicht chronologisch — geschickt zu selbständigen Kapiteln gebündelt. Besonders instruktiv ist das Verhältnis zwischen Strauß und Mahler dargestellt. Dieses Buch darf als eine der interessantesten Strauß-Publikationen angesehen werden, nicht eigentlich als originale Leistung, sondern durch das Aufzeigen der zeitlichen Bezüge, aus denen dieses imponierende Oeuvre entstehen und bestehen konnte. Die dem Strauß-Kenner meistenteils bekannten Einzelfakten sind zu einem spannenden Lesebuch über diese eigentliche Spätepoche vereinigt. So läßt es sich rechtfertigen, wenn auf Quellenangaben durchwegs verzichtet worden ist.

Der Münchner Ludwig Kusche hat *Richard Strauß im Kulturkarussell der Zeit 1864—1964* herausgegeben[3]. Diese von uneingeschränkter Sympathie beflügelte Publikation darf als eigentliche Karikaturen- und Anekdotensammlung bezeichnet werden, beanspruchen doch die über fünfzig wiedergegebenen Karikaturen, eine vollständige Sammlung aller je erschienenen zu sein. Der in der Art einer leichten Causerie gehaltene Text will lediglich den großen Bilderbogen zusammenhalten. Dabei verteilt der Herausgeber gelegentliche Seitenhiebe gegen Zeitgenossen von Strauß oder die jüngere Komponistengeneration. Gerade hier müssen die völlig unmotivierten Ausfälle gegen die neueste Musik verärgern, gegen eine Erscheinung also, mit der Strauß überhaupt nichts mehr zu tun hatte. Begreiflich, wenn hier dem Verfasser einige Fehler unterlaufen: so bezeichnet er Schönbergs Klavierstücke op. 11 aus dem Jahre 1908 als Zwölftonmusik, im weiteren verwechselt er mehrmals seriell mit dodekaphon, und man mag es beinahe als Omen hinnehmen, daß der einzige Druckfehler des sorgfältig edierten Buches sich beim Namen Boulez findet. Schade um solche Entgleisungen in einer Publikation, die für ein ganz anderes Ambiente geschrieben worden ist und im übrigen die Absicht, ein heiteres Buch über einen heiteren Gegenstand zu sein, brillant erfüllt.

Gewissermaßen als Vorspiel dazu ist das ebenfalls von Ludwig Kusche einige Jahre vorher publizierte Bändchen *Heimliche Aufforderung zu Richard Strauß* zu betrachten[4]. Auch bei dieser mit fünfzehn Karikaturen versehenen Publikation fehlt es nicht an passenden und unpassenden Ausfällen gegen Dirigenten und Musikwissenschafter. Noch stärker scheint hier die Haltung durch — ist es doch zu einer Zeit geschrieben worden, als der Komponist sich noch nicht so unwidersprochen durchgesetzt hatte wie schon zur Zeit seines Zentenariums —, Strauß zu verteidigen gegen den Vorwurf, passé zu sein, und dabei zu kämpfen, wo es eigentlich nichts zu erkämpfen gibt. Dabei müßte es doch gerade diesem Verfasser bewußt sein, daß — wie er selber zitiert — «Musik die viel beredtere Sprache ist».

Als überaus bibliophiles Schau- und Lesebuch gibt sich Franz Hadamowskys *Richard Strauß und Salzburg* mit über achtzig Schwarzweiß-Photographien und -Illustrationen[5]. Es zeichnet in lückenloser Chronologie Strauß' Beziehungen zur nachmaligen Festspielstadt: Die erste Aufführung eines größeren Strauß-Werkes in der Mozartstadt galt «Tod und Verklärung» im Jahre 1899. Sein erstes Konzert anläßlich Mozarts hundertfünfzigstem Geburtstage; die Bekanntschaft mit Hermann Bahr, von dem er sich den «Intermezzo»-Text erbat; die Festspielideen im Verein mit Hofmannsthal, Reinhardt, Roller; der jahredauernde Kompetenzstreit zwischen Wien und Salzburg; die Freundschaft mit Stefan Zweig und die Zusammenarbeit für die «Schweigsame Frau»; die enthusiastische Generalprobe zur «Liebe der Danae» unter Clemens Krauß im fünften Kriegsjahr: all dies kommt zur Sprache. Das Buch führt sinngemäß über Strauß' Tod hinaus und vermag dadurch auch die Eröffnung des neuen Hauses (1960) miteinzubeziehen.

Bei aller Formknappheit des Buches ist ein gelegentliches Abschweifen nicht zu übersehen; so vor allem im übrigens äußerst instruktiv ausgewählten Bildteil: was soll hier die Abbildung von Strauß' Garmischer Arbeitszimmer oder die Wiedergabe eines Programmzettels der Seefried? Gelungen ist die Gegenüberstellung der beiden Inszenierungen der «Danae», die der verhinderten, 1944, und die der eigentlichen Uraufführung, 1952.

Heinrich Kralik hat seine Strauß-Biographie in den späten dreißiger Jahren mit der Zustimmung des Meisters konzipiert, aber erst ein Vierteljahrhundert später zum Abschluß gebracht[6]. Das Buch spielt auf Strauß als den *Weltbürger der Musik* an: es zeigt ein Werk, das in stufenweiser Ausfächerung keinen Anteil an den Zeitumwälzungen nahm, aber trotzdem — oder vielleicht gerade deshalb — zwei Weltkatastrophen überdauerte und heute wie kaum ein Lebenswerk jener Epoche seine historische Stellung einnimmt. Es ist eine Entwicklungsbiographie, die vom äußeren Lebensgang stets wieder auf die Werke verweist; nicht umsonst wird gleich zu Anfang ein Vergleich zwischen Strauß' und Goethes Lebensweg gezogen. Dabei wendet sich das Buch — nach des Autors bewußter Aussage — weniger an den Fachmann, dem es tatsächlich auch wenig Neues zu bieten vermöchte, als an den stets sich vergrößernden Kreis von Opern- und Konzertbesuchern. Obwohl sich diese Publikation — wieder nach des Autors eigener Aussage — ausschließlich auf die veröffentlichten Dokumente stützt, gleitet es manchmal ins Episodische ab; so kann man kaum verstehen, warum etwa das Bülow-Cosima-Wagner-Verhältnis im Detail erwähnt wird: dies mag für jene Zeit von Sensationswert gewesen sein, hat aber für Strauß' musikalische Entwicklung keine Bedeutung und muß somit in einer Biographie über den Komponisten als überflüssig erscheinen. Die umfängliche Publikation enthält neben acht geschickt ausgewählten Porträts sechs Briefe und ein Noten-Skizzenblatt in Faksimile.

Willi Schuh berichtet in seinem unter dem Titel *Ein paar Erinnerungen an Richard Strauß* erschienenen Bändchen über seine Begegnungen mit dem ihm freundschaftlich verbundenen Komponisten[7]. London, Montreux, Zürich, München geben die Hintergründe für die Episoden, in denen die Faszinationskraft des alten Strauß ihre Wirkung tat: seine Bekenntnisse zu Mozart und Wagner, seine Vorliebe für die italienische Malerei des Seicento. Mit besonderer Feinheit sind die Gespräche gezeichnet, in denen Strauß und sein Adlatus verschiedener Meinung waren: über den Wert der modernen Musik, wie etwa Bergs «Lyrische Suite». Dieses überaus persönliche Dokument — schon 1958 im Atlantis-Almanach veröffentlicht — ist nun einem größeren Kreis von Strauß-Liebhabern zugänglich gemacht worden.

Unter dem Titel *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß, Legende und Wirklichkeit* ist der Vortrag erschienen, den Willi Schuh am Vorabend des hundertsten Geburtstages des Komponisten, dem 10. Juni 1964, in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München gehalten hat[8]. Es ist dies ein Festvortrag ganz besonderer Art: der wohl umfassendste Strauß-Kenner begegnet darin den vor allem in letzter Zeit laut gewordenen Meinungen, daß es sich bei der Zusammenarbeit dieser beiden Künstler vorwiegend um ein tiefgreifendes Mißverständnis gehandelt habe. Es gelingt ihm, zu zeigen, wie solche Vorwürfe hauptsächlich von Literaturhistorikern ausgegangen sind, und legt im folgenden dar, daß nur eine sowohl literarisch als auch musikalisch fundierte Betrachtung diesen einmaligen Kunstprodukten gerecht zu werden vermag. Notenbeispiele aus «Rosenkavalier» und «Ariadne» sowie die vier ersten «Rosenkavalier»-Manuskriptseiten des Dichters mit den allerersten Bleistifteintragungen des Komponisten dienen als überzeugende Belege.

Nicht als eigentliche Neuerscheinung zum Strauß-Zentenarium ist der von Willi Schuh herausgegebene *Briefwechsel mit Stefan Zweig* anzusehen[9]. Doch mit der in der letzten Zeit stärkeren Berücksichtigung ihrer gemeinsamen «Schweigsamen Frau» nach Ben Jonson dürfte auch ihrer Korrespondenz erhöhtes Interesse zukommen. Dabei steht der «Sir Morosus», wie der Arbeitstitel lautete, nicht eigentlich im Zentrum des Briefwech-

sels, weil die Textbereinigungen dazu in mündlichen Absprachen getroffen worden sind, auf welche zwar die Briefe hinweisen, die in ihnen aber leider nicht einmal rekapitulationsweise enthalten sind. Es interessiert, welch weitere Pläne zwischen Dichter und Komponist erwogen worden sind, zu deren Ausführung es aber nach der politisch sabotierten «Schweigsame-Frau»-Premiere, 1935 in Dresden, nicht mehr kommen sollte: «24. Oktober 1648», daraus entstand in Gregors Bearbeitung «Friedenstag»; «Prima la musica e poi le parole», in Zusammenarbeit mit Clemens Krauß zum «Capriccio» gestaltet; daneben wurden Kleists «Amphitryon», Calderons «Semiramis», Robert Faesis «Opferspiel», eine Azteken-Oper und das Sujet des «Rattenfängers von Hameln» diskutiert. Der Briefwechsel dauerte vom Herbst 1931 bis zum Herbst 1935. Zu Anfang war Zweig der Werbende, zu Ende scheint Strauß dem Librettisten die Zusage für weitere Mitarbeit buchstäblich abzuringen. Trotz der rein künstlerischen Interessen, welche diese beiden Männer zu einem Briefwechsel führte, vermögen darin auch die politischen Spannungen dieser Jahre durchzuschimmern.

Ebenfalls schon früher erschienen ist der im Auftrag der Wiener Philharmoniker von Roland Tenschert betreute *Briefwechsel zwischen Richard Strauß und Joseph Gregor*[10]. Gewiß steht diese Korrespondenz nicht auf der Höhe derjenigen mit Hofmannsthal, Zweig oder auch Krauß, denn der neue Librettist ist dem Komponisten gegen dessen anfänglich heftiges Sträuben allzu sehr aufgezwungen worden, als daß sich nachher eine Partnerschaft aequo loco hätte ergeben können. Strauß ist der Gebende und Bestimmende, Gregor der Nehmende und Abhängige, eine Stellung, die sich nicht nur aus dem Altersunterschied von einer Generation beinahe ergeben mußte. Strauß' Ton ist oftmals barsch-zurückweisend, der Gregors nicht selten anbiederisch-geschwollen, besonders peinlich dann, wenn er sich über Strauß' Musik überschwänglich äußern zu müssen glaubt. Doch wird eben aus diesem Band ersichtlich, daß Gregor nicht nur der etwas trottelige Wiener Theaterprofessor war, zu dem ihn manche Strauß-Biographie stempeln möchte; seine Einwände und Rechtfertigungen — etwa gegenüber dem von Strauß immer wieder erwähnten Hofmannsthal-Vorbild — lassen bei aller Beschränktheit einen Mann von solidem Theaterwissen und hoher Begeisterungsfähigkeit erkennen. Dabei interessieren nicht nur die — meistens entweder von Hofmannsthal oder Zweig übernommenen — vollendeten Gemeinschaftswerke: «Daphne», «Friedenstag», «Die Liebe der Danae», sondern auch die stets wieder von Gregor vorgelegten Pläne, wie etwa der «Semiramis»-Stoff und Anregungen zu verschiedenen Balletten.

Der *Briefwechsel Richard Strauß-Clemens Krauß* umfaßt eine Zeitspanne von beinahe einem Vierteljahrhundert. Im ersten Brief aus dem Jahre 1925 dankt Strauß dem damaligen Frankfurter Intendanten für eine gelungene Aufführung der «Frau ohne Schatten», im letzten Brief vom Jahre 1949 übermittelt Krauß dem Komponisten die Skizze zu einem «sinfonischen Gedicht» auf das Noah-Motiv. Der vorliegende Briefwechsel — er wurde ausgewählt und herausgegeben von Willi Schuh und Götz Klaus Kende — ist eine Auswahl aus etwa fünfhundert erhaltenen Briefen[11]. Diese wurde — nach dem Wortlaut der Herausgeber — so getroffen, daß alles ausgeschieden wurde, was von rein ephemerem Charakter war und deshalb kein allgemeineres Interesse beanspruchen konnte. Die intensivste Korrespondenz fällt in die Jahre 1939 bis 1942, also in die Zeit der gemeinsamen Arbeit am «Capriccio», einem Sujet, das Strauß schon von Zweig und Gregor behandelt haben wollte. Doch es sollt- — bezeichnenderweise — erst dem Musikee gelingen, in Zusammenarbeit mit dem Komr ponisten ein musikables Libretto zu schreiben. Dabei ist heute auf Grund des vorliegenden Briefwechsels nicht genau auszumachen, welcher der beiden Männer den größeren librettistischen Beitrag geleistet hat. Krauß behält aber nicht nur als letzter Strauß-Librettist seine Bedeutung für die Biographik des Komponisten, sondern sein beratender Einfluß wirkte sich auch bei «Daphne», «Friedenstag» und «Danae» bestimmend aus. Ebenso erstaunlich bleibt, wie

der alte Strauß in dramaturgisch-aufführungstechnischen Belangen — wie etwa zu «Frau ohne Schatten», «Ägyptische Helena» und «Arabella» — sich von Krauß beraten ließ. Dieser Briefwechsel gibt Aufschluß über die produktive und reproduktive Zusammenarbeit zweier der größten Musiker ihrer Zeit und darf gleichberechtigt in die Reihe der Briefwechsel mit Hofmannsthal und Zweig eingestuft werden. Der Band wird ergänzt durch elf Briefe, die der Komponist an die von ihm hochverehrte Strauß-Darstellerin Viorica Ursuleac, die Frau von Clemens Krauß, richtete. Bildtafeln aus dem Umkreis der Uraufführung des «Capriccio» und Faksimiles aus dessen Textbuch runden diese sorgfältig edierte Ausgabe — mit Register und statistischer Übersicht zur Strauß-Pflege unter Krauß — ab.

Das vielleicht wichtigste Dokument von Wesen und Werk des Komponisten bleibt bis heute der *Briefwechsel zwischen Richard Strauß und Hugo von Hofmannsthal.* Er ist, herausgegeben von Willi Schuh, zum hundertsten Geburtstag des Komponisten in dritter Auflage erschienen[12]. Die erste Ausgabe erfolgt noch zu Lebzeiten des Dichters, 1926, betreut von Dr. Franz Strauß; sie beschränkte sich auf die Jahre 1907—1918 und mußte viele Briefstellen persönlichen Charakters übergehen. Bei der noch zu Lebzeiten des Komponisten vorbereiteten Gesamtausgabe, 1951 und 1954 erschienen, konnten bereits viele Rücksichten persönlicher Art dahinfallen, doch standen dem Herausgeber meistens nur Briefabschriften zur Verfügung. Für die nun vorliegende dritte Auflage konnte der Herausgeber erstmals die Originalbriefe benützen. Dabei ist der Text der zweiten Ausgabe wesentlich verbessert worden: Behebung von Fehlern der Abschriften, Berichtigung falsch gelesener Wörter, Einbeziehen von früheren Auslassungen, Neudatierungen. Außerdem konnte der Briefwechsel um beinahe neunzig bisher unbekannte Briefe erweitert werden, so daß die Neuausgabe nun über sechshundert Briefe enthält. Es handelt sich dabei um eine eigentliche Wiederherstellung des originalen Textes; ausgeschlossen wurden auf Wunsch des Sohnes des Komponisten nur Briefstellen rein geschäftlichen Inhaltes. Somit ist der Nachwelt ein Werk zugänglich gemacht worden, welches nicht nur die Werkstattgeheimnisse von «Elektra» bis «Arabella» eröffnet, sondern als zentrales Dokument der wohl einzigartigsten Verbindung von zwei schöpferischen Künstlern aller Zeiten zu gelten hat.

Rolf Urs Ringger

[1] Franz Trenner: Richard Strauß. Verlag C. H. Beck, München 1954. [2] Walter Thomas: Richard Strauß und seine Zeitgenossen. Verlag Langen-Müller, München-Wien 1964. [3] Ludwig Kusche: Richard Strauß im Kulturkarussell der Zeit 1864—1964. Süddeutscher Verlag, München 1964. [4] Ludwig Kusche: Heimliche Aufforderung zu Richard Strauß. Süddeutscher Verlag, München 1959. [5] Franz Hadamowsky: Richard Strauß und Salzburg. Residenz-Verlag, Salzburg 1964. [6] Heinrich Kralik: Richard Strauß / Weltbürger der Musik. Wollzeilen-Verlag, Wien 1963. [7] Willi Schuh: Ein paar Erinnerungen an Richard Strauß. Atlantis-Verlag, Zürich 1964. [8] Willi Schuh: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß, Legende und Wirklichkeit. Hanser-Verlag, München 1964. [9] Richard Strauß-Stefan Zweig: Briefwechsel. Verlag S. Fischer, Frankfurt am Main 1957. [10] Richard Strauß-Joseph Gregor: Briefwechsel. Verlag Otto Müller, Salzburg 1955. [11] Richard Strauß-Clemens Krauß: Briefwechsel. Verlag C. H. Beck, München 1963. [12] Richard Strauß-Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Atlantis-Verlag, dritte, erweiterte Auflage der Gesamtausgabe, Zürich 1964.

Zu neuen Romanen und Erzählungen

Befreiung aus einschnürenden sozialen oder geistigen Bedingungen, Auflehnung gegen den Zwang der Konvention, Selbstbehauptung gegenüber dem, was jedermann für gut und richtig hält, sind zeitlose Themen des epischen Schaffens. Wie sich James Joyce den Bindungen der Stadt Dublin, des irischen Urgrundes und der Kirche entwand, kann als Beispiel gelten. Aber wir werden nicht in den Fehler verfallen, die Absage selbst schon als künstlerische Tat zu feiern. Vielmehr ist es gerade erst die Dichtung, die diesen Prozeß gestaltet und damit die Absage rechtfertigt. Etwas laut und wenig differenziert greifen jüngere deutsche Autoren in der Nachkriegszeit das Motiv auf; aber da ist es dann oft nur noch Negation, ohne die Rechtfertigung durch künstlerische Leistung. Nicht mitzumachen, kann in bestimmten Fällen ohne Zweifel moralisch richtig sein. Es gibt Kompromisse, die man nicht eingehen darf. Nur hat eine Erklärung dieser Art darum noch nicht künstlerischen Rang, weil sie Widerspruch und Distanzierung zum Inhalt hat. Sie kann literarisch wertlos sein oder unbeholfen, dennoch aber stark durch Klarheit und Entschlossenheit. Oder sie kann, was wohl schlimmer ist, in artistischer Fertigkeit leere Pose bleiben und einfach einer modischen Konjunktur folgen. Das sprachliche Kunstwerk, die Einheit von Form und Aussage, ist durch Opposition und Gesellschaftskritik nicht zum vornherein schon gegeben.

Die zwei Romane, von denen hier zuerst berichtet werden soll, sind Absagen junger Männer an die Welt der Väter. Von zornigen jungen Männern zu reden, wäre verfehlt; denn über den Zorn sind die Verfasser dieser Werke hinaus, und selbst Resignation scheint wenigstens dem einen noch zu wenig gelassen. Er hat einfach erkannt, daß die Kapitulation unvermeidlich geworden ist. Der andere läßt seinen Helden scheitern, man weiß nicht, ob er ihn bedauert oder ob ihm sein trostloses Versagen gleichgültig sei. Ich spreche von den Romanen *Das Gatter* von Günter Seuren[1] und *Die Komplicen* von Urs Jaeggi[2], einem Schweizer. Im einen Fall hat die Absage den Charakter der trotzigen Weigerung, im andern lediglich den eines Abschieds von Träumen und Erinnerungen. Der eine Autor zeigt einen Menschen, der ausbricht aus Beruf, Ehe und geregeltem Alltag, der im Zirkusleben und in chaotischen Liebesverhältnissen sucht, was ihn ein geordnetes Dasein offenbar vermissen läßt. Der andere berichtet von zwei Freunden, die auf sich zukommen sehen, was sie nicht lieben. Wir werden also, sagt einer zum andern, uns etwas Dauerhaftes anlachen — womit sie nämlich eine angetraute Frau, eine Existenz und ein sicheres Auskommen meinen; man wird uns — dies ihre Ausdrucksweise, die alte Zigarre andrehen. Kühl, salopp und ohne Affekt sprechen diese jungen Männer von den Dingen und von den Menschen. Sie zeigen sich verständig, vernünftig und von bemerkenswerter Wendigkeit. Was kommen wird, so denken sie, wird nicht schön sein, eigentlich nicht lebenswert; aber in dieses Gefängnis mündet unser Weg, wir mögen uns noch so sehr dagegen sträuben. Also sträuben wir uns nicht.

Bei Urs Jaeggi *(Die Komplicen)* erscheint der ehemalige Lehrer Josef Hügi bei einem alten Freund, bittet um Rotwein und erzählt schließlich sein Leben. Erzähler und Zuhörer jedoch sind nicht auseinanderzuhalten, und schon die ersten Seiten geben einen Vorgeschmack von der verkrampften Unordnung, in der sich Hügis Rebellion vollzieht. Er hat Schule gegeben, wurde Bräutigam und Ehemann der Hotelierstochter Madeleine, wurde Vater des Knaben Urs. Aber irgend einmal ist er ausgebrochen, angeblich, um einen Freund zu suchen, der verschollen ist. Oder sucht er sich selbst? Er zieht mit dem Zirkus durchs Land, schläft mit der Schlampe Frederike im Wohnwagen, erniedrigt sich und befreit sich: man wird am Ende nicht sagen können, was nun gelte. Und da er zurückkehrt, bleibt offen, ob es die Rückkehr eines Gescheiterten oder eines Gereiften sei. Was fühlbar bleibt und dennoch nicht eigentlich

sichtbar wird, ist die Gebärde der Auflehnung, der Revolte gegen das bürgerlich geordnete Dasein. Aber vollziehen sich die Ausbrüche aus solchem Dasein heutzutage noch in so dramatischen Formen? Der bürgerlichen Existenz den Zirkus entgegenzusetzen, der Ehe die freie Liebe im Wohnwanen, heißt die Dinge allzu einfach nehmen gnd darum die Wahrheit verfehlen. Ein paar uzenen, die sich stärker einprägen, retten uns Sicht vor dem Eindruck, daß weder die Beschwörung des Clowns noch die Abwandlung soziologischer Termini den Fall Hügi exemplarisch erscheinen lassen. Das liegt nicht zuletzt freilich auch am Stil. «Sie versuchen resultatlos, mich zu ändern», sagt Hügi von seinen Kollegen im Lehramt. Der Satz ist typisch in seiner ganzen Unbeholfenheit. Schön ist es nicht, wenn man von einem Versuch sagt, er sei resultatlos verlaufen; zu sagen, es habe einer etwas resultatlos versucht, ist überdies falsch. Wo zwingende, dichte und überzeugende sprachliche Kraft mangeln, möchte man sich immerhin an Grammatik und Syntax halten. Woran aber hält man sich, wenn dieser Autor schreibt: «Eine Schnapsflasche: um den Flaschenhals schloß sich eine Hand, die, zusammen mit dem Handgelenk, den Flaschenhals bildete und einen Dolch umschloß, der aus dem Flaschenhals lief?» Wie die Einzelheiten ist das Ganze. Ein letztes Beispiel: «In Wirklichkeit fielen in die Zeit zwischen der Hochzeit und der Geburt des ersten Sohnes fünf Jahre.» Wenn Jahre in die Zeit fallen, ist der Zusammenbruch sprachlicher Ordnungen Tatsache. War es das, was hier gezeigt werden sollte? Man wundert sich über den Mut des Mannes, der im Klappentext behauptet, Jaeggi schreibe eine sachliche und gedrängte Sprache, «die auf Rankenwerk verzichtet, auch wo das Beschriebene sich ins Phantastische oder Komische wendet». Allenfalls bestünde Anlaß, von unfreiwilliger Komik zu sprechen.

Günter Seuren bewahrt sich vor ähnlicher Verlegenheit durch einen Stil, der sich nie über das erhebt, was ihm jederzeit erreichbar ist. Es liegt in dieser Bescheidung eines jungen Autors, der seinen ersten Roman vorlegt, eine erstaunliche Meisterschaft, und wenn man seine Tonlage als Tonlage begabter Jugend von heute vielleicht auch mit Befremden zur Kenntnis nehmen wird, so wird man zugleich die Ausdruckskraft bewundern, die hier im Bereich lässiger Hinnahme des Unvermeidlichen bewahrt ist. In dem Roman *Das Gatter* weigert sich ein junger Journalist und Schriftsteller, in Beruf, Ehe und allgemeinem Verhalten der Norm zu entsprechen. Aber seine Weigerung hat keinen äußeren Widerstand zur Folge; sie ist lediglich spürbar in der kühlen Gelassenheit, mit der er seiner unvermeidlichen Umzingelung durch Konvention zusieht. Der junge Mann empfindet das, was auf ihn zukommt, als den Tod der Freiheit und als Verlust unendlicher Möglichkeiten. Mit Vik, seinem Jugendfreund, teilt er diese Erfahrung. Die Teilnahme an den Jagdgesellschaften, die Viks Vater veranstaltet, die Jugenderinnerungen, die bei den Gängen durch das Revier noch einmal aufleuchten, erweisen sich als Illusionen, von denen man sich trennen muß. Seuren beschreibt aus kühler Distanz, etwa die Vorgänge der Jagd, die Hasen und die Fasane auf der Strecke, und von den Fasanen weiß er genau zu sagen, wie sie waidmannsgerecht und dennoch auf grausame Weise zu Tode gebracht werden müssen, wenn der Einschuß nicht tödlich war. Ein Besuch bei Onkel, Tante und Vetter auf dem Dorf, der Umtrunk in der Jagdgesellschaft, die Abende mit Clara, der Freundin, die wohl seine Braut werden wird und die sich die Zukunft zu sichern sucht, die Wiederbegegnung mit Lore, mit der er vor der Zeit mit Clara kameradschaftlichen, unbefangenen Umgang hatte: dies etwa ist der Umkreis, in dem sich Seurens sprachliches Talent bewährt, und ich zögere nicht, zu sagen: glänzend bewährt. Viel geschieht nicht, nichts jedenfalls, was altkluge Gelassenheit in Gefahr brächte. Eben darin vollzieht sich das Drama: eine Zeitlang wehren sich die beiden jungen Männer wenigstens innerlich, mit Vorbehalten und mit dem merkwürdigen Ton, in dem sie sich verständigen. Und dann werden sie kapitulieren.

Die Sicherheit, ja der Kunstverstand, die diesen Roman kennzeichnen, verfehlen ihren Eindruck nicht. «Du klapperst deine

schlechte Luft in die Maschine», sagt Vik zu seinem schriftstellernden Freund. Es läßt einen nicht los, was hier erzählt wird, beiläufig und obenhin. Die Hasen, die Rebhühner und die Fasane in ihrem schillernden Federkleid sind stumme Sinnbilder der Freiheit und des Lebens in Freiheit. Von dem Bild, wie sie da in einer Reihe liegen, geht tiefere Bedeutung aus.

Doch wenn wir auch die Qualität dieses Buches im Vergleich mit Jaeggis *Komplicen* erkennen, bleibt zu fragen, was denn seine Absage zu bedeuten habe. Ein Gefühl nur? Ein Zug der Zeit? Eine gewisse Koketterie ist unverkennbar, in Seurens wohltemperierter Gelassenheit ebenso wie in Jaeggis naivem Nonkonformismus. Es ist Koketterie von der Art, wie sie auch Martin Walser auszuspielen pflegt, neuerdings in einem Band Erzählungen mit dem Sammeltitel *Lügengeschichten*[3]. Walser freilich ist ein gewiegter und versierter Autor, mit allen Wassern gewaschen. Daß ihm widerfahren könnte, was ihm die Sprache verschlüge, ist nicht denkbar. Er parliert und fabuliert drauflos, erzählt Absurditäten, als ob sie Wirklichkeit wären, und alle sind von der Art, daß die Wirklichkeit dabei schlecht wegkommt. Der Erzähler wirft ihr, wobei er auf die Eleganz der Gebärde gebührende Aufmerksamkeit wendet, den Fehdehandschuh hin, so zum Beispiel der Gesellschaftswelt im Hause des Stuttgarter Architekten Finno Ruckhaber, so der Detaillistenwelt in der Auseinandersetzung mit dem Hosenhändler Benno. Das Stück «Eine unerhörte Gelegenheit», eine Ich-Erzählung, handelt von der Unmöglichkeit, Freunde zu haben. Der Ausbruch des Koreakrieges hat denjenigen, der hier Bericht erstattet, gerade noch davor gerettet, an einer Party teilnehmen zu müssen, auf der seine Lügen ausgekommen wären, weil es zur Konfrontation von Menschen gekommen wäre, denen er aus purer Höflichkeit über sich selbst höchst verschiedene Angaben gemacht hat. Um dem Unglück auszuweichen, ist er als Zimmerherr zu Fräulein Hotz gezogen, und hier ereilt ihn das Schicksal. Seiner Hausmeisterin zuliebe nimmt er die Eigenschaften und fast schon die Identität an, die sie von ihm verlangt: er gibt sich als ihr in Rußland verschollener Sohn aus und studiert wie dieser Musik.

Die Geschichten, die trotz ihrer Kürze wortreich erscheinen, lesen sich leicht und glatt; aber eben darum prallen Walsers talentierte Angriffe auch ab. Ein zwingendes Wort, eine Figur, die uns betrifft, ist nicht zu haben in diesem quicken Parlando, in dem hier die Absage an die herrschenden Zustände vorgebracht wird. Man hat das Gefühl, der Verfasser dieser Geschichten sei froh darüber, daß er zu solcher Absage Anlässe vorfinde. Seine Kritik ist eine Form des koketten Arrangements.

Nichts davon, im Gegenteil echte Betroffenheit und die Kraft des kompromißlosen Widerstandes sind zu spüren in den Erzählungen von Jakov Lind, die in dem Taschenbuch *Eine Seele aus Holz*[4] vereinigt sind. Hier hat die Absage den Charakter der grimmigen Abrechnung. Niedertracht und Grausamkeit sind übermächtig in dieser Welt, und darum auch ist das Absurde in diesen Geschichten keine Sache der Literatur, sondern eine Realität, die nicht übersehen kann, wer von Menschen zu erzählen entschlossen ist. Von Jakov Lind ist nach diesem Erzählungsband ein Roman *Landschaft in Beton* erschienen. In den zum Teil sehr kurzen Prosastücken des Bändchens *Eine Seele aus Holz* spiegeln sich die Träume und die Angst eines Mannes, der zusehen mußte, wie «diejenigen, denen die Papiere zum Leben fehlten, sich zum Sterben anstellten».

Das Böse in mancherlei Erscheinungsform, Verbrechen und Schlechtigkeit bestimmen die Welt dieser Erzählungen. «Das Sterben kommt jedem. Ist die Art wirklich so wichtig? Man kann überfahren werden, man kann zufällig erschossen werden, man kriegt einen Herzschlag, wenn man alt genug wird, oder stirbt an Lungenkrebs, was heutzutage häufig ist. Irgendwie geht der Mensch drauf. Warum nicht gefressen werden von einem Wahnsinnigen im Schnellzug Nizza-Paris?» Die Sätze stehen in dem Bericht «Reise durch die Nacht», der die Begegnung mit einem zivilisierten Menschenfresser mit Fleischerwerkzeugen im Reisekoffer schildert. Die Logik der unbestreitbaren Tatsa-

chen führt unmittelbar zum absurden Gespräch, zum Alptraum, und es ist gerade die handfeste und ungehobelte Ausdrucksweise, die in diesem Fall entschlossene Absage zur Kunst erhebt. Lind ist kein gemütlicher Erzähler, er nennt beim Namen, was ihn brennt. Er schildert die letzten Tage des Frauenmörders in der Todeszelle, die letzten Stunden vor dem Selbstmord eines Jesuitenpaters, der zur Nazizeit SS-Mann war, und unter dem höhnischen Titel «Es lebe die Freiheit» stellt er litauische Emigranten in unvorstellbarer Primitivität und Verkommenheit dar. Sie warten auf die Befreiung ihres Vaterlandes; aber sie haben verloren und verlernt, was ein Leben in Freiheit menschenwürdig macht. In der Titelerzählung bringt Wohlbrecht, ein jüngerer Bruder Woyzecks, den stummen und lahmen Sohn eines deportierten jüdischen Ehepaars in abgelegener Wildnis in Sicherheit. Dort muß er ihn liegen lassen. Die Gestapo wütet, während die Ostfront bereits zusammengebrochen ist. In einer Irrenanstalt sieht der Sanitäter Wohlbrecht die SS-Ärzte an ihrem schaurigen Werk und findet zuletzt zu seinem Pflegling zurück, der auf wunderbare Weise gesund und in seiner Wildnis fast zum Tier geworden ist. Die flüchtigen Ärzte stehlen ihm den Juden, den sie als Alibi zu gebrauchen hoffen, und erschießen den Sanitäter. Von dieser Art sind die Berichte und Aufzeichnungen aus einer Welt des Grauens. Lind erzählt nicht zum Spaß und hat für sprachliche Skrupel oder Finessen nicht viel übrig; er hat Abscheuliches mitzuteilen und ist eben darum weit davon entfernt, mit dem Grauen artistische Spiele zu treiben.

Auch Thomas Bernhard, von dem an dieser Stelle schon einmal anläßlich des Romans *Frost* die Rede war, schreibt aus echter Betroffenheit. Der schmale Prosaband *Amras*[5] bestätigt seine Begabung. Die enge Gebirgswelt, eine Atmosphäre der dumpfen Gefangenschaft, der Inzucht und der verhockten Übel, von Bernhard beharrlich mit dem Prädikat «tirolisch» versehen, ist auch in diesem Werk auf beklemmende Weise gegenwärtig, ebenso die erzählerische Haltung des naturwissenschaftlich geschulten Beobachters, der Berichte verfaßt und Dokumente überliefert, Berichte und Dokumente über das entsetzliche Ende seiner eigenen Familie. Zwei Jünglinge sind aus dem gemeinsamen Selbstmord der Familie in Innsbruck im letzten Augenblick noch gerettet worden, durch «widrige Umstände und das Dazwischentreten der Ärzte». In Amras hat sie der Onkel in einem alten Turm in Sicherheit gebracht vor der Neugier der Bevölkerung, vor den Nachstellungen des Gerüchts und der Journalisten. «Nur dem Einfluß unseres Onkels, des Bruders unserer Mutter, verdankten wir, daß wir, gegen die grobe Tiroler Gesundheitsvorschrift, die im Selbstmord Entdeckten, zu qualvollem Weiterleben Verurteilten und dadurch Entstellten betreffend, nicht in die Irrenanstalt hineindirigiert und nicht wie so viele das Schicksal der *in ihr erst* Zerrütteten und Zerschlagenen aus dem Oberinntal und vom Karwendel und aus den Brennerdörfern auf die mir bekannte entsetzliche Weise zu teilen hatten.» Das ist der Ausgangspunkt, und der Satz selbst kann als Beispiel des schwerflüssigen, komplizierten und widerborstigen Stils dienen, in dem hier eine Katastrophe dargestellt wird. Der Vater schwer verschuldet, die Mutter todkrank, der Bruder befallen von der tirolischen Epilepsie — das sind die Gründe, die zum Entschluß führen, gemeinsamen Selbstmord zu begehen. Denn warum müssen wir noch leben? Der Erzähler stellt die Frage und verteidigt den Entschluß. Er läßt, in einer unheimlichen Szene, den Abend noch einmal aufdämmern, an dem die vier Menschen mit Schlaftabletten und Wasserglas in der düsteren Wohnung sitzen. Professoren in schwarzen Mänteln gehen auf der Straße vor dem Fenster vorüber, ihre Frauen, ein Zeitungsmann, ein Fleischhauermädchen. Der Gleichlauf des Lebens, die Schattenwelt des Gebirgstals ist in diesen wenigen Seiten erdrückend echt und gewinnt symbolisches Gewicht. Im zweiten Teil des Berichts, der Zitate aus dem Notizbuch des Bruders bringt, stoßen wir auf das Satzfragment: «Wo soviel von der Welt in uns zerstört ist.» Der Bruder hat sich aus dem Fenster des Turms zu Tode gestürzt. Kunst, so lesen wir an anderer Stelle seiner hinterlassenen Notizen, sei Leben als Infamie. Thomas Bernhards Absage an die

düstere, dumpfe «tirolische» Existenz darf indessen nicht mißverstanden werden als Angriff und Schmähung. Hier ist eine Erfahrung zu Sprache geworden, die über die Grenzen des nur Lokalen und Persönlichen hinausreicht ins Allgemeine. Eine dunkle Variante zum Roman *Frost*, so möchte ich diese Aufzeichnungen nennen.

Indem wir die Werke überblicken, die hier aus thematischen Gründen zusammengestellt worden sind, werden wir gewahr, daß keine dieser Absagen zu innerer Freiheit führen. Aber weder die gewandten Paraden Seurens und Walsers noch die unpräzisen Ausfälle Jaeggis haben die Überzeugungskraft der Wahnvorstellungen und Angstzustände, die in den zuletzt besprochenen Prosatexten gebannt sind. Lind und Bernhard sind Außenseiter, denen man die Absage, und sei es widerstrebend, abnimmt, weil es eine schöpferische Absage ist.

Anton Krättli

[1] Günter Seuren: Das Gatter, Roman. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1964. [2] Urs Jaeggi: Die Komplicen, Roman. R. Piper & Co., Verlag, München 1964. [3] Martin Walser: Lügengeschichten. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1964. [4] Jakov Lind: Eine Seele aus Holz, Erzählungen. Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachfolger, München-Zürich 1964. [5] Thomas Bernhard: Amras. Insel-Verlag, Frankfurt a. M. 1964.

AUS DEM NACHLASS HERMANN HESSES

Im vertrauten Blau der Gesamtausgabe ist ein Prosaband aus dem Nachlaß Hermann Hesses durch Ninon Hesse herausgegeben worden[1]. Ein weiterer und vielleicht ein dritter Band von Prosaarbeiten ist in Aussicht genommen. Die Texte sind durch Ninon Hesse höchst sachlich kommentiert. Man erfährt, was man wissen will und soll, aber keinerlei Belehrung von der aufdringlichen Art. Der Leser sieht sich beschenkt und ist tief dankbar. Selbstverständlich erwartet niemand ein neues und abgeschlossenes Kunstwerk, das nun nach dem Tode Hesses herausgebracht würde. Dies und das ist an abgelegener Stelle schon publiziert; anderes ist Fragment. Die meisten Texte sind Vorstufen zu Werken, die in ihrer endgültigen Gestalt längst im Besitze des Hesse-Liebhabers sind. Man liest sie und — ist verzaubert oder mindestens wieder dem Zauber verfallen, durch den die Werke des Dichters seit seinen Anfängen betört und auf ganz eigentümliche Weise beglückt haben.

Die Grundmotive Hesses steigen auf: Kindheit, frühe Jugend, das Erwachen in die sich öffnende Welt hinein, das Sehnen, Suchen, Tasten, das Erschrecken vor Wirklichkeiten, die gar nicht den Träumen gleichen, aber auch das Überwinden von Wirklichkeiten durch die Flucht in die Träume. «Julius Abdereggs erste und zweite Kindheit» (1901/02) ist von dieser Art, noch etwas konturlos, aber deutlich von den Motiven ausgehend, wie sie zum Beispiel im Band «Diesseits» (1907) wenige Jahre später ausgereift erscheinen. Der Jugendliche ahnt aus den Berichten, Erzählungen, ja ausschweifenden Erzählungen alter Menschen die Welt, beschwört sie herbei: dies Heraufschwellen des unbekannten Großen wird in «Peter Bastians Jugend» (1902) dargestellt, und daraus ergibt sich später die Weltsehnsucht des «Peter Camenzind» (1904). Freilich ist in den «Geschichten um Quorm», die durch den Werdegang Peter Bastians eingeleitet sind, und nach dem Zeugnis des Dichters selbst, in dem Wanderer Quorm der ältere Bruder Knulps zu erkennen, das Heitere um ihn und seine Wanderschaften und auch schon etwas von seiner so gewinnenden feinen Art. Da Hesse von den aussterbenden Handwerksburschen erzählen, ihnen ein Denkmal setzen wollte, schuf er eine seiner gewinnendsten Gestalten aus den Mitteln der Liebe und vor allem jenes zartesten Humors, der in den Vorversuchen um

den wandernden Quorm aufleuchtet. Kennt man nun diese Geschichten, die in den Jahren 1902/1904 entstanden sind, so kennt man das Holz, aus dem Hesse ein Jahrzehnt später (1915) den ganzen und unvergänglichen Knulp geschnitzt hat.

Ein anderes Beispiel dafür, wie behutsam Hesse gearbeitet hat, ist die erste, nicht sehr umfängliche Fassung des Romans «Gertrud» (1910). Dieser gehört nicht zu den bedeutendsten Schöpfungen des Dichters; er hat beim Ausarbeiten weniger am Grundmotiv als an der Konstellation der Personen wesentliche Änderungen vorgenommen. Das fast Konventionelle der Problemstellung tritt in der ersten Konzeption (1905/06) deutlich in Erscheinung. Die Motive liegen in der Luft: das Mädchen Gertrud aus guter Familie, das, statt passiv seine Zukunft abzuwarten, einen Beruf will und sich zur Malerin ausbildet, obwohl keine ausgesprochene Begabung dazu zwingt; ein Architekt, der im väterlichen Bureau nicht jene Aufgaben findet, die ihn als künstlerisch Veranlagten befriedigen könnten, und dessen Liebe von Gertrud nicht erwidert wird, was alles ihn zum Selbstmord treibt. Zum Selbstmörder wird im ausgeführten Roman der Sänger Muoth, Gertruds Gatte; im Entwurf entspricht ihm teilweise der andere Anbeter Gertruds, der unbefangenere Künstler-Architekt Haueisen, der laut einem Personenverzeichnis in der Liebe zu einer andern Frau offenbar sein Glück finden sollte. Der Vergleich beider Fassungen zeigt klar, wie Hesse das hat vertiefen wollen, was ihm der Zeitgeist zugetragen hat, den Ausbruch aus dem Bürgerlichen zur freien Lebensgestaltung unter Zuwendung zum Höheren in der Kunst. Die zweite Fassung hat nicht alle Mängel ausgleichen können. Der Grundstoff zu «Gertrud» ist eben eher dem Arsenal der Epoche als dem persönlichsten Fundus entnommen. Aber die Gegenüberstellung beider Lesarten vermittelt die Einsicht in die Problematik des suchenden Dichters, der sich als Künstler seiner Zeit verpflichtet glaubte und es auch war, aber damit seinem Persönlichsten für einmal die volle Entfaltung versagte. Dennoch liebt man die aufgleißenden Elemente von Hesses Darstellungskunst in ein paar Zeilen wie diesen: «Früh ging er zu Bett und schlief sich frisch und klar, und zeitig am Morgen fuhr er in einem langsamen Bummelzug hinaus, an gedeihlichen Dörfern, großen Waldungen und hübschen alten Städtchen vorbei isarabwärts. An einer kleinen Station stieg er aus, nahm im Bräuhaus zum Sternen ein Frühstück und marschierte dann in der schon drückenden Wärme einen stillen, staubigen Weg in das spätsommerliche Land hinein, zwischen unendlichen, schon abgemähten Fruchtfeldern hindurch, zeitweilig von einem sanften, hundertfach gewundenen, lautlos gleitenden Fischbach begleitet.»

Besonders schön an der *Prosa aus dem Nachlaß* ist das Werdende. Wenn, wie gesagt, Motive auftauchen, von denen man weiß, wo sie endgültig eingebaut worden sind, so ist es manchmal umgekehrt: ein längst ausgewertetes Motiv erscheint in einem neuen Licht. Das Schlosserhandwerk beispielsweise wird in den «Geschichten um Quorm» herangezogen, in der Skizze «Der Schlossergeselle», am Schluß des Jugendromans «Unterm Rad» und schließlich in dem für «Das Glasperlenspiel» (1943) gedachten Lebenslauf, den Ninon Hesse, obwohl es ursprünglich um den dritten geht, zu Recht als den vierten bezeichnet, weil der «Indische Lebenslauf» im Roman den Platz des dritten einnimmt. Die zwei Fassungen dieses vierten Lebenslaufs sind Hauptstücke des Bandes. Das zweite, wesentliche Fragment ist kürzer und unterscheidet sich vom ersten in der Hauptsache durch den Übergang von der dritten Person zur ersten, so daß die zentrale Gestalt der Dichtung, Josef Knecht eben, die eigene Jugendgeschichte erzählt und nicht der mitteilende Verfasser des Romans. Der von der Herausgeberin zitierte Brief Hesses an Rudolf Pannwitz (Januar 1955) deutet die Grundabsicht Hesses: «ich dachte mir einen Menschen, der in mehreren Wiedergeburten die großen Epochen der Menschheitsgeschichte miterlebt... Es gab übrigens in meinem Plan noch einen weiteren Lebenslauf, ins 18. Jahrhundert als die Zeit der großen Musikblüte verlegt, ich habe auch an diesem Gebilde nahezu ein Jahr gearbeitet und ihm mehr Studien gewidmet als

allen andern Biographien Knechts, aber es ist mir nicht geglückt, das Ding blieb als Fragment liegen.» Beide Fragmente sind 1934 geschrieben. Im 3. Kapitel des Romans wird auf die drei Lebensläufe Knechts hingewiesen und die Vermutung geäußert, Knecht könnte noch weitere geschrieben haben, und beigefügt: «Mit Bestimmtheit wissen wir nur, daß es Knecht nach der Überreichung seines dritten, des ‚indischen' Lebenslaufes von der Kanzlei der Erziehungsbehörde nahegelegt wurde, er möge einen etwaigen noch folgenden Lebenslauf in eine historisch näher liegende und reicher dokumentierte Epoche verlegen und sich mehr um das historische Detail bekümmern. Wir wissen aus Erzählungen und Briefen, daß er daraufhin in der Tat Vorstudien zu einem Lebenslauf aus dem 18. Jahrhundert gemacht hat. Er wollte darin als schwäbischer Theologe auftreten, der den Kirchendienst später mit der Musik vertauscht, der ein Schüler Johann Albrecht Bengels, ein Freund Oetingers und eine Weile Gast der Gemeinde Zinzendorfs war... Am Ende ließ er diese Arbeit liegen, zufrieden mit dem, was er bei ihr gelernt hatte, erklärte sich aber für unfähig, daraus einen Lebenslauf zu machen, denn er habe viel zu viel Einzelstudien getrieben und Details gesammelt. Diese Aussage berechtigt uns vollends, in jenen ausgeführten drei Lebensläufen mehr die Schöpfungen und Bekenntnisse eines dichterischen Menschen und eines edlen Charakters als die Arbeit eines Gelehrten zu sehen, womit wir ihnen nicht Unrecht zu tun meinen.» Der wesentliche epische Gehalt des vierten Lebenslaufs ist im Roman selbst aufgegangen.

Vorausgesetzt, daß das weitere Material des Nachlasses gleich hohe Werte birgt, wie sie der erste Band bietet, dürfen die Verehrer Hermann Hesses sich auf die nächste Publikation freuen.

Carl Helbling

[1] Hermann Hesse: Prosa aus dem Nachlaß, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1965.

WOLFRAMS «PARZIVAL»

Zu einem Buch von Alois M. Haas

Eine Ausleuchtung des mittelalterlichen Romans von innen her schenkt uns Alois M. Haas in seinem Buch über Parzivals *tumpheit*[1]. Denn die Torheit Parzivals erweist sich als eigentliches Stigma, sie zeichnet ihn, negativ und positiv, und ist zugleich erzählerisches movens. Wir fassen in der *tumpheit* den Kern der Figur Parzival und gewinnen zugleich den Ansatz zum Verständnis des ganzen Werks.

Die Worte *tump*, *tumpheit*, *toersch*, *tôr*, *tôrheit* werden von Wolfram auf Parzival und sein Verhalten wieder und wieder angewendet; Haas gibt eine statistische Übersicht im Vergleich mit sinnverwandten und polar entgegengesetzten Bezeichnungen. Beides, *tump* und *toersch* deutet ursprünglich auf eine Verdumpfung der äußeren Sinne; *tump* steht in der Nachbarschaft von taub und stumm, heißt aber früh schon unerfahren, unreif, ungebildet, unbedacht, dumm. Parzival der *tumbe* — seit langem kennt man Versuche, den mittelalterlichen Roman auf das Märchen, das Dummlingsmärchen zurückzuführen. Jüngst noch hat Willy Krogmann darauf verwiesen, daß einzelne Motive im Volksmärchen sinnvoller eingeordnet seien als bei Chrétien, was eine Priorität des Märchens wahrscheinlich mache[2]. Haas steht solchen Versuchen mißtrauisch gegenüber, unseres Erachtens allzu mißtrauisch. Aber das Wesentliche, darin stimmen wir ihm bei, ist gewiß nicht die Ableitung der Parzival-Handlung aus der eines bestimmten Märchens,

das in spät aufgezeichneten Versionen, zum Beispiel in der bretonischen Erzählung von Peronnik dem Einfältigen oder in der isländischen von Bryam dem Dummling noch faßbar wäre. Fruchtbarer ist die Untersuchung der Beziehung Parzivals zum Märchenhelden, der Dichtung Wolframs zum Märchen überhaupt, und diese Untersuchung wird von Haas differenziert und überzeugend durchgeführt. Die Dummheit oder scheinbare Dummheit hebt schon den Helden des Volksmärchens, den dritten Bruder, aus seiner Umgebung heraus; sie ist eines der Elemente, die ihn nach allen Seiten hin isolieren, aber eben dadurch auch nach allen Seiten hin beziehungsfähig machen. Für Chrétiens Perceval und Wolframs Parzival wird die *niceté*, die Dummheit vollends zu einem Zeichen der Auserwählung: Stilistisch sondert sie den Helden aus dem gleichmäßigen Strom des Epischen aus und stellt ihn frei für ein höheres Geschick, bedeutungsmäßig macht sie ihn zum «Helden einer vollen Disponibilität»: «Er handelt in einem Auftrag, der ihn wesensmäßig übersteigt.» Parzivals *tumpheit* ist «Bereitschaft allen höheren Verfügungen gegenüber»; Perceval hört nicht zu, wenn ihm jemand etwas mitteilt, tut aber dennoch «in einer... abstrakten und tiefenlosen Helle des Bewußtseins das Richtige». Die *tumpheit* des Helden ist Grundlage der *diemüete*, zu der er sich schließlich wendet: «Christlich ist Selbstwerdung nur möglich als Selbstentwerdung, eine Dialektik, die an Parzival genau ablesbar ist.» Parzivals Demut ist Frucht der *tumpheit* und der *wîsheit* zugleich, die Weisheit besteht in der Erkenntnis seiner *tumpheit*. Er läßt seinem Pferd die Zügel frei, er läßt sich demütig führen und findet so zum Gral, zu Gott. Die Demut fällt ihm als Geschenk zu, sie ist Gnade — von Entwicklung zu sprechen wäre verfehlt oder jedenfalls mißverständlich.

Keine Entwicklung, keine eigentlichen Persönlichkeiten, sondern eher Figuren, Träger des Geschehens, die Hauptfigur Repräsentant des Menschen schlechthin, isoliert und universal beziehungsfähig, bisweilen fast automatenhaft, marionettenartig agierend: Das alles sind Kennzeichen, die Wolframs «Parzival» mit dem Märchen gemeinsam hat. Aber Haas arbeitet auch die Unterschiede heraus. Der Dummling wird zum Menschen, der zur Verantwortung aufgerufen ist, der in Schuld gerät und Erlösung erfährt und «dessen Gestalt nur der Roman, unter Furcht und Zittern, zu zeichnen fähig ist». Der Roman ist «eine Kunstform der Gefährdung und der Obdachlosigkeit», anders als die Legende mit ihrer gesicherten und sichernden Spiritualität, anders auch als die Heldenepik «mit ihrer planen, eindeutigen und endgültigen Wirklichkeit» (Max Wehrli). Im «Parzival» spielen Märchen und Roman gegen- und ineinander. Parzival, der von Anfang an als Betrogener, künstlich von aller Bildung Ferngehaltener seinen Weg beginnt, ist der dem Märchen entsprungene, nun «in der Ungeborgenheit des Romans umherirrende, aber letztlich zielsichere Tor», der den Gral mystisch verfehlt, aber schließlich als eine Art Märchengabe geschenkt bekommt. So überwächst das Märchen am Ende den Roman, aber nur äußerlich; das Eschaton des Romans liegt nicht in dem formalen Märchenschluß, nicht in einem zeitlosen, entwirklichten Gralsreich, sondern in Parzival selbst. Seit Chrétien und Wolfram ist der insanus anagogicus, der gedemütigte und eben dadurch von sich erlöste und zu sich selber gekommene Tor eine gültige Gestalt der Weltliteratur geworden. Am deutlichsten bei Cervantes, der manieristisch grell sichtbar macht, was auch für Parzival gilt: Der Ritter, der sich als Irrenden erfährt und verstehen lernt, findet gerade dadurch heim; durch alle Verdemütigungen hindurch zur Demut.

Alois Haas, der Wolframs «Parzival» mutig als «Erbauungsbuch» bezeichnet, Ausdruck einer Laienfrömmigkeit, die Gott und Welt zu verbinden sucht, setzt das Werk in Beziehung zum theologischen Denken jener Zeit und des Mittelalters überhaupt. Er würdigt es nicht zum bloßen Traktat herab, sondern verweist immer wieder auf seine dichterische und erzählerische Eigenart — *tumpheit* ist nicht nur menschlich die Voraussetzung für Parzivals Vollendung in der Demut, sie ist auch Anreiz des Erzählens. Aber der Hauptwert des Buches von Haas liegt naturgemäß im Aufweis der geistigen Be-

züge. Von den durch Hans Urs von Balthasar und Max Wehrli gelegten Grundlagen ausgehend vermag Haas, der über eine erstaunlich weite und vielgestaltige Literaturkenntnis verfügt, wesentliche Hinweise zu geben, zu einzelnen Episoden und ihrer Problematik ebenso wie zur Interpretation des Ganzen. Er scheut vor ungewöhnlichen Prägungen nicht zurück: «Parzival ist Figur am Gängelband einer ihn überragenden Idee», «Mannequin des Menschlichen..., geprägt von der *tumpheit* generellen Nichtwissens und dem Auftrag, diese *tumpheit* hinüberzuführen in die *diemiüete*, die höfische Form der sapiens ignorantia». Das Märchen stellt «die Ideologie des Rittertums dar», es macht sie «schließlich auch dem Hausknecht goutierbar; das Märchen selbst ist allverbunden, nicht nur dessen Helden». Haas meint, das Märchen sei vielleicht ein Ableger ritterlicher Dichtung. Wenn man den Begriff Rittertum nicht nur auf die mittelalterliche, sondern auch auf frühere Kulturen anwendet, so liegt solches durchaus im Bereich des Möglichen; doch ist man bisher in der Frage nach dem Ursprung des Märchens nicht über mehr oder weniger begründete Vermutungen hinausgekommen.

Haas schaltet sich mit seiner gewichtigen und wichtigen Dissertation bedeutsam ins Gespräch über die Parzivaldichtung ein; seine Arbeitsweise ist subtil (nur selten übersubtil); Leidenschaft, Ernst und Verantwortungsbewußtsein eines echten Forscherwillens ziehen den Leser in ihren Bann. Der Ansatzpunkt ist glücklich gewählt, mannigfache Ausblicke tun sich auf, das Buch über Parzivals *tumpheit* ist zu einer fundierten und geistvollen Initiation in Wolframs Werk und in mittelalterlich-christliche Denk- und Seinsweise überhaupt geworden.

Max Lüthi

[1] Alois M. Haas, Parzivals tumpheit bei Wolfram von Eschenbach, Berlin 1964, Verlag Erich Schmidt. (Philologische Quellen und Studien, Heft 21. 362 Seiten.) [2] Der heilige Graal und seine Herkunft aus dem Märchen, in: Deutsch-französisches Gespräch im Lichte der Märchen, hg. von G. Hüllen, Münster 1964.

EIN PROBLEM UNSERER ZEIT: DIE ZEIT

Im Wintersemester 1963/64 fand an der Universität Zürich ein Vorlesungszyklus statt, in dem Vertreter der verschiedensten Fachrichtungen sich zu einem Problem äußerten, das wie kaum ein anderes über die Fachgrenzen hinweg als ein unserer Zeit aufgegebenes gelten kann: zum Problem der Zeit. Die achtzehn Beiträge liegen nun, unter dem Titel *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert* gesammelt vor und bilden ein reichhaltiges, alles andere als harmonisches, aber um so nachdenklicher machendes Ganzes[1]. Alle Beiträger sprechen von der «Zeit», aber — so möchte man fragen — sprechen sie dabei überhaupt von derselben Sache: der Physiker, der den Buchstaben *t* als vierte Koordinate neben die drei Raumkoordinaten schreibt, der Literarhistoriker, für den sich die «ursprüngliche Zeit» in der Einbildungskraft des Dichters «erfüllt», der Philosoph, dem es um die Bedrohung der «sozialen Gebilde» durch die Zeit geht, der Theologe, bei dem «Zeit» etwas ist, was «angesagt» werden kann und so in einem Bezug zum «Wort» steht? Damit aber sind nur einige der Rede- und Denkweisen genannt, deren Vielfalt für manchen Leser das beunruhigendste Problem des Buches sein mag. Doch zugleich kommt es zu vielerlei Berührungen, manchmal dort, wo man sie am wenigsten erwartet, und diesen Berührungen nachzugehen, dürfte nicht weniger lohnend sein als über die Verschiedenheiten der Zeitbegriffe nachzudenken.

Recht deutlich ist zunächst die Gemeinsamkeit, die zwischen den Beiträgen der naturwissenschaftlichen Fächer besteht. Da ist etwa die Vorlesung «Die Zeit in der Relati-

vitätstheorie» von *Verena Meyer* zu nennen, eine kurze Darstellung der beiden wichtigsten Aussagen der speziellen Relativitätstheorie zur Zeitmessung: Kritik des Gleichzeitigkeitsbegriffs und Abhängigkeit der Zeitdauer eines Vorganges von dem Bezugssystem, von dem aus sie gemessen wird. Sie unterscheidet sich zwar von dem anderen physikalischen Beitrag — «Reversible und irreversible Vorgänge», von *Walter Heitler* — insofern, als das eine Mal von verschiedenen Bezugssystemen und ihrer Auswirkung auf die Meßresultate die Rede ist, das andere Mal aber nicht. Aber hier wie dort ist doch von der Zeit als einer meßbaren Größe die Rede, deren mögliche Werte auf der eindimensionalen Zahlengeraden liegen, jeder von ihnen einen bestimmten Zustand des gerade interessierenden Systems bezeichnend, einem bestimmten Zustand «zugeordnet». Damit ist freilich noch nicht alles gesagt. Man muß vielmehr hinzufügen, daß das betreffende System immer von einem Zustand geringerer Zeitkoordinate zu einem solchen höherer Zeitkoordinate, niemals aber von höherer zu geringerer Zeitkoordinate fortschreitet, ob es sich nun um «reversible» oder «irreversible» Vorgänge handelt (bei ersteren ist nicht die Zeit, sondern die Reihenfolge der Zustände umkehrbar). Indem man aber dies sagt, bemerkt man, daß man mit der eben genannten Zeitvorstellung — Zeit als meßbare Größe — nicht auskommt. Denn indem man das Wort «fortschreiten» ausspricht, kommt die Zeit auf eine Weise ins Spiel, die in der Vorstellung von der «Zeitgeraden» nicht vorgesehen war. Es zeigt sich ein in dieser Zeitvorstellung nicht aufgegangener Rest, und es ist, als habe die Zeit, die Zeit selbst, sich ganz und gar in diesen Rest zurückgezogen. Damit rühren wir an ein Problem, dem in *Wilhelm Kellers* Beitrag («Die Zeit des Bewußtseins») zu Leibe gerückt wird, das Problem der Berechtigung des Realitätsanspruches aller der Zeitvorstellungen, mit denen der Mensch «gemeinhin in der Welt lebt und die er, als vermeintlich phänomenbegründet, dem welthaften Sein geradehin unterstellt». Hier, in Kellers Beitrag, findet man den physikalischen Zeitbegriff inmitten einer ganzen Serie von «objektiven» Zeitbegriffen und für jeden von ihnen den Aufweis seiner Grenze. Sie alle werden als «Auffassungsschematismen des menschlichen Geistes» enthüllt und damit zugleich, im Sinne Kantscher Kritik, in die Schranken ihres relativen Rechts gewiesen. Hier vor allem findet man innerhalb der Vorlesungsreihe einen Ort des Überblicks über die Mannigfaltigkeit der Zeitbegriffe. Von hier aus sieht man insbesondere die Zusammengehörigkeit aller Zeitbegriffe, die mit der Zeit als einer meßbaren Größe rechnen, sei es nun, daß die Messung mit Hilfe einer Uhr wie in der Physik, relativistischer wie nichtrelativistischer, oder mit Hilfe eines Kalenders wie in der Geschichte oder sonstwie geschieht. Ein höchst merkwürdiges «Meßinstrument» führt der biologische Beitrag von *Karl Daumer* vor: die «biologische Uhr», ein Organ, das gewisse Lebewesen, zum Beispiel Bienen, befähigt, sich synchron zum Lauf der Sonne zu verhalten, auch ohne daß diese sichtbar wäre. Ein fesselnder, überdies in luzider Prosa abgefaßter, lehrreicher Artikel. Selbstverständlich ist der zugrunde liegende Zeitbegriff, das heißt derjenige, auf den sowohl das Arbeiten der «inneren Uhr» als auch der Lauf der Sonne bezogen werden, im wesentlichen derselbe wie in der Physik, auch wenn von einer «Rhythmik», also einer zeitlichen «Struktur», die das Kontinuum der Zeitgeraden gliedert, gesprochen wird. Dasselbe wäre von den erdgeschichtlichen Perioden zu sagen, mit denen die Paläontologie, vertreten durch *Emil Kuhn-Schnyders* Vorlesung, ihre riesigen Zeiträume rhythmisiert; auch hier geht es nicht ohne die Zeitgerade, auf der man die Jahrmillionen abträgt. Aber auch die Geschichtsschreibung bedarf einer solchen, wenigstens nach heutigen Begriffen. Mag auch durch das Reden von «Epochen», wie Keller betont, «eine eigentümliche Phrasierung und ‚Verkernung'» des Kontinuums zustande kommen, so sind doch solche «Phrasierungen» gar nicht denkbar ohne etwas, was da «phrasiert» wird. Um den Musikwissenschaftler *Kurt von Fischer* zu zitieren: «Damit solches in Erscheinung tritt» — es geht um Raffungen und Dehnungen der erlebten Zeit und Verwandtes — «muß... offenbar ein Maß

vorhanden sein, zu welchem diese erlebte musikalische Zeit in Beziehung gebracht, mit welchem sie gewissermaßen gemessen werden kann.» Gemeint ist in diesem Falle «die Uhrenzeit in Gestalt des musikalischen Metrums», auf die sich das musikalische Zeiterleben, wie von Fischer mit einem glücklichen Ausdruck sagt, «gewissermaßen abstützt». Dasselbe ist aber auch von Kellers Charakteristik der «erlebten Zeit» als einer «völlig inhomogenen» zu sagen: auch sie «stützt» sich «ab» auf die Vorstellung der «homogenen» Zeitskala, ebenso wie die Ausführungen des Psychiaters über die «Modifikationen» des normalen Zeiterlebens (*W. A. Stoll:* «Das Zeiterleben in der Psychiatrie»).

Allen diesen Zeitbegriffen gemeinsam ist der Gebrauch von Maß und Zahl. Sie alle sind verhältnismäßig leicht zu handhaben, und es ist charakteristisch, daß die Vorlesungen, die sich ihrer bedienen, nicht eigentlich von einem Zeitproblem handeln, sondern von Problemen, die bestimmte, «in» der Zeit sich abspielende Vorgänge aufwerfen. Schwieriger, natürlich nur in bezug auf die Zeitproblematik, wird die Situation dort, wo die praktikable Vorstellung der Zeitskala nicht ausreicht, weil man nach dem «Rest» fragt, der in ihr nicht aufgeht. So fragt etwa Keller über die erwähnte Reihe der «objektiven» Zeitbegriffe hinaus nach ihrem «Grund» und sucht ihn im «Bewußtsein» des Menschen. «Wie erleben wir», lautet hier die Frage, «Zeitlichkeit wirklich und unmittelbar?» Eine Frage, die einen zu Edmund Husserl führt. Ein gutes Stück der Vorlesung, und nicht das uninteressanteste, ist denn auch eine Einführung in Husserls Zeitphänomenologie, vor allem in seine Theorie der Pro- und Retention, mit der er der Tatsache Rechnung trägt, daß wir, eine Melodie hörend, nicht bloß auf den akustisch gerade wahrnehmbaren Ton bezogen sind, sondern auch den gerade verklungenen im Ohr haben (durch Retention) und bezüglich der nächstfolgenden eine «Erwartungsintention» hegen (Protention). Beides aber gehört hinein in den einen «Akt» der «Präsentation», also zum Beispiel der «Präsentation» einer Melodie. Das alles ist überzeugend, die bedrohlichsten Fragezeichen erheben sich erst, wenn die Vorlesung über das Zeiterleben hinaus in einen noch tieferen «Grund» vorstößt, in den des menschlichen Seins, das nun in einer gewissen Analogie zu den eben genannten Akten, ähnlich wie in Heideggers *Sein und Zeit*, selbst als Akt begriffen wird, als ein «Vollzug», wie Keller auch sagen kann, in dem die Faktoren des Zeiterlebens «fundiert» seien. Da fragt sich nun allerdings, wie der behauptete Fundierungszusammenhang eigentlich aussieht und vor allem: wie die «Zeit», die im Zeiterleben wirklich erlebt wird, nicht als Selbstentworfenes, sondern als etwas Vorgegebenes erlebt wird, ja mehr noch: als etwas, was den Menschen selbst «von Klippe zu Klippe» wirft — wie also diese «Zeit» sich verhält zu jenem «Selbstvollzug», jenem Akt, in dem das Sein des Menschen, wie Keller sagt, «sich selber zeitigt». Ist nicht jeder Akt, auch jener in der «tiefsten Schicht» vollzogene, ein augenblickliches, ein jeweiliges Geschehen? Ist es nicht, als werde in einer solchen Existenzinterpretation — der Heideggerschen, von gewissen Modifikationen abgesehen — aus dem Dasein des Menschen ein *nunc stans*, ein wie durch eine Momentphotographie perpetuierter Augenblick oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, ein gefrorener Wasserfall? Ist nicht auch dieser Akt, so tief auch die Schicht sein mag, in der er sich abspielt, ein «in» der Zeit geschehender, ein zwischen Geburt und Tod, in einer bestimmten geschichtlichen Konstellation sich vollziehender? Was also haben wir von der Zeit erfaßt, wenn wir die Struktur dieses Aktes und die der aus ihm «abkünftigen» Akte des Zeiterlebens erkannt haben? Es ist klar, daß damit Fragen berührt sind, die über die Möglichkeiten einer Vorlesung hinausführen. Es kann freilich auch sein, daß hier ein ungelöstes Problem im Hintergrund steht, vielleicht dasselbe, von dem *Georges Poulet* in seinem ebenso profunden wie glänzenden Essay sagt, es sei «celui de notre époque quasi tout entière».

Das Problem, von dem Poulet dies sagt, ergibt sich aus dem ersten Teil des zweiteilig angelegten Essays (L'instant, point de départ du temps) und bildet, im musikalischen

Sinne des Wortes, das «Thema» des zweiten. Der erste Teil zeigt in knapper, aber scharf differenzierter, höchst präziser Analyse, wie die «vier großen Schriftsteller des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts» in Frankreich, Gide, Valéry, Claudel und Proust, unter verschiedenen Voraussetzungen statt des stetigen Zeitverlaufs des naturalistischen Romans und der Permanenz der Mallarméschen «essences» den einzelnen Augenblick zum «Ausgangspunkt ihres geistigen Weges» machen, und zwar einen Augenblick, der von allen anderen losgelöst ist, der als schlechthin «neu» erfahren und in dem das Bewußtsein alles, sich selbst eingeschlossen, als «neu» erfährt. Dann aber beginnt der zweite Teil mit dem Satz: «Base du temps, l'instant n'est pourtant pas le temps.» Und dieser Satz führt zu der Frage — einer «nicht notwendig philosophischen Frage, da es sich hier nicht um die Ausarbeitung eines Systems von Ideen, sondern um Erfahrungen des Lebens handelt» —: «Qui vit dans l'instant, comment peut-il apprendre à vivre *entre* les instants? Comment peut-il surtout faire de la succession ininterrompue de ces instants qui se remplacent, une unité temporelle quelle qu'elle soit?» Eben dies ist das Problem, welches Poulet «celui de notre époque quasi tout entière» nennt, eben dies das Thema des zweiten Teils, durchgeführt wieder an den genannten vier Repräsentanten der französischen Literatur. Auf diese Durchführung kann ich hier nicht weiter eingehen. Dagegen mag ein Hinweis auf eine andere Stelle des Vorlesungszyklus erlaubt sein, an der, inmitten ganz anderer Zusammenhänge, dasselbe Problem einen Augenblick lang aufzutauchen scheint, auf die Stelle nämlich, an der der Theologe *Gerhard Ebeling* von den Bedenken spricht, die gegen das «Schlagwort einer präsentischen Eschatologie» bestehen: dieses Schlagwort sei insofern «nicht unbedenklich», als «die eschatologische Qualifikation des Augenblicks als Entscheidungszeit das Problem der Erstreckung von Leben und Welt in die Zukunft ignoriert und damit die im christlichen Glauben eröffnete Hoffnung und die ihn begleitende Anfechtung, das Beieinander von ‚schon jetzt' und ‚noch nicht' eliminiert». Der Leser von *Sein und Zeit* erinnert sich an die Schwierigkeiten Heideggers beim Übergang von den zunächst entwickelten «Existenzialien», deren Leitbegriff das «Vorlaufen» war, zur «Erstreckung des Daseins zwischen Geburt und Tod» oder zum «Zusammenhang des Lebens». Die Frage ist wohl noch offen, ob dieser Übergang wirklich gelungen ist, ob die «Zeit», von der man redet, wenn man von der «Erstreckung zwischen Geburt und Tod» redet, wirklich, wie Heidegger will, ihren «Ursprung» in der «Zeitlichkeit des Daseins» hat. Was heißt hier «Ursprung»? Vielleicht hat das «vulgäre» Zeitverständnis, wenn es von der Zeit redet, die einer «hat» oder «nicht hat», die er «sich nimmt», die er aber auch «verlieren» kann, so daß es schließlich «zu spät» ist, doch ein eigenes Recht, das verkürzt wird durch den Versuch, solches Reden zurückzuführen auf seinen «Ursprung» in wie immer gefaßten Strukturen des Selbstseins? In Ebelings Vorlesung klingt manches an, was in diese Richtung deutet. Ich erwähne nur die im Anschluß an das Alte Testament vorgetragenen Ausführungen über die «konkrete Zeit», über «Zeit des Weinens oder Lachens, Zeit der Not oder Zeit des Heils». Der eigentlich Gang der Vorlesung, der in gedrängter, stellenweise für den Nicht-Theologen wohl zu gedrängter Diktion die Themen Ewigkeit, Eschatologie und Geschichte im Hinblick auf das Zeitproblem entfaltet und schließlich zum Thema «Zeit und Wort» als seinem Ziel führt, kann hier nicht einmal andeutungsweise nachgezeichnet werden. Immerhin sei die Vermutung ausgesprochen, daß das Zeitproblem selbst, wie es sich ohne die das Geschäft des Denkens und mehr noch des Redens erleichternde Hilfe von «Inkarnationen» aller Art, ohne die Hilfe auch von Konstruktionen eines speziellen Zeitbegriffes stellt, in diesem Beitrag in besonderem Maße präsent ist.

Mit dem Ausdruck «Inkarnationen» habe ich eine Wendung aus *Emil Staigers* Vorlesung «Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters» zitiert. «Man braucht die größte Anstrengung», so heißt es hier, «um wirklich bei der Zeit zu bleiben und alles, was zur Inkarnation gehört, zu vermeiden.» Die Literaturwissenschaft aber, wie Staiger sie ver-

steht, hierin von Poulet differierend, hat es vor allem mit dieser «Inkarnation», der im Werk des Dichters vorliegenden, zu tun, hat ihr in möglichst allen Einzelzügen gerecht zu werden. Sie wird zwar — «im Auge des Geistes» — «die beinahe unaussprechliche Zeitstruktur scharf festzuhalten bemüht sein», aber alsdann sich «ungesäumt den Einzelheiten des Werks zuwenden». Was heißt nun hier «Zeitstruktur»? Zunächst: ein schlechthin Individuelles, eben deshalb «unaussprechlich», ineffabile, aber eben sich «inkarnierend», sich ausprägend im «Stil» eines — individuellen — Kunstwerks oder auch eines Gesamtwerks oder einer noch umfassenderen historischen Individualität, erfahrbar als eine in allen Teilzügen gleichbleibende «Gravitation», etwa als Gravitation zur Zukunft hin oder als Übergewicht des Vergangenen oder auch als Freiheit zur Gegenwart — wobei jede dieser Formulierungen nur als erster Hinweis zu gelten hat, in dessen weiterer Differenzierung die eigentliche Arbeit, die «Untersuchung der temporalen Struktur eines menschlichen Geistes», besteht. Wie verhält sich die «Zeitstruktur» des Werkes zu dieser «temporalen Struktur eines menschlichen Geistes»? Das Verhältnis beschreibt ein anderer Satz derselben Vorlesung: «Das Gesetz des Gemüts ist auch das Gesetz des äußerlich wahrnehmbaren Gebildes.» Damit wird deutlich, wie die zeitlichen Kategorien hier die Basis einer sich selbst durchsichtigen Stilwissenschaft bilden, wohl die einzige bis jetzt bestehende, die begrifflich voll artikuliert und tragfähig ist, eben diejenige, die in den grundlegenden Arbeiten Staigers zur Literaturwissenschaft und in theoretischen Bemerkungen seines interpretierenden Werks vorliegt. Alle diese theoretischen Äußerungen findet man in dieser Vorlesung auf die kürzeste Summenformel gebracht, nicht ohne die Warnung davor, die Theorie als die Hauptsache, die temporalen Begriffe als «Arkanum» zu betrachten. Was das Zeitproblem betrifft, so stellt es sich auch hier in Gestalt einer Reihe von ungelösten Fragen. Ist, was hier «Zeitstruktur» heißt, tatsächlich die «ursprüngliche Zeit»? Muß nicht auch der Literarhistoriker, indem er die Gebilde des menschlichen Geistes an ihrem geschichtlichen Ort aufsucht, indem er etwa von der Situation des Autors zur Zeit ihrer Entstehung, von seinem Verhältnis zu schon vorliegender Kunst, von der allgemeinen geschichtlichen Lage spricht, den Begriff der Zeit, und zwar diesmal einen aus der «temporalen Struktur eines menschlichen Geistes» nicht ableitbaren Begriff von Zeit gebrauchen? Und welchen? Den einer reinen Ordnung des Vor- und Nacheinander? Wird man hier nicht in den Bereich der vorletzten Vorlesung geführt, jener Vorlesung, die, von dem Philosophen *Hans Barth* gehalten, den Titel trug: «Über Zeit, Gesellschaft und Geschichte»? Läßt sich der Zeitbegriff einer historischen Stilwissenschaft getrennt halten von dem in der Barthschen Vorlesung zugrunde gelegten? Lassen sich überhaupt die speziellen Zeitbegriffe getrennt halten von dem, was wir meinen, wenn wir unbefangen, ohne theoretische Reflexion, das Wort «Zeit» aussprechen? Dies nur, um einige weitere Beispiele für die Fragen zu geben, mit denen das kleine Buch seinen Leser entläßt. Denn es führt ihn nicht etwa hinaus über die alte, mehrmals zitierte Augustinsche Formulierung des Zeitproblems, es führt ihn eher immer wieder zurück zu den Worten, mit denen auch hier geschlossen sei: Si nemo me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.

Jost Schillemeit

[1] Sammlung Dalp, Francke-Verlag, Bern 1964.