

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 61 (1981)
Heft: 3

Buchbesprechung: Das Buch

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

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

Das Buch

DIE ALTEN UND NEUEN LEIDEN DES DICHTERS AN SICH UND SEINER ZEIT

*Zum zweiten Band von Hermann Hesses «Gesammelten Briefen 1922–1935»
und zu Alice Millers Buch «Das Drama des begabten Kindes»¹*

Ein Kapitel Lebens- und Werkgeschichte

Man liest lange an diesem Band, mit dem der Suhrkamp-Verlag die neue Ausgabe von Hermann Hesses Briefen für die Jahre 1922–1935 fortsetzt. Teile zu überfliegen oder zu übergehen, fällt einem jedoch schwer. Obwohl die Briefe an wechselnde Empfänger gerichtet sind, geht eine Handlung durch, ein roter Faden: die Lebensgeschichte des Hermann Hesse. Aber was hat sie für ein Interesse? Ist es die Lust am Einblick in den Privatbereich eines anderen? Hofft man, für sich etwas zu gewinnen? Man fängt in der Tat bald an, während der Lektüre seine eigene Teilnahme, seine Gefühle und Urteile zu befragen und an dem zu messen, was Hesse geschrieben hat. Und man stellt fest: die Eindrücke sind nicht nur tief, sondern auch mannigfaltig. Die Ordnung dieser Ausgabe wird man gutheissen: dass die Briefe der Entstehung nach abgedruckt und Personen und die erwähnten Werke sowie die geschichtlichen Zusammenhänge knapp, aber unterrichtend erklärt werden. Wenn einem an bestimmten Namen oder Geschehnissen liegt, kann man die sorgfältig gemachten Register benützen. Oder man notiert die Stellen, an denen der Au-

tor sich über sich selbst äussert; dann erhält man ein Bild vom Selbstverständnis des Briefschreibers Hesse. Wie bereitwillig spricht er über sich und seine Arbeit. Wie unermüdlich geht er auf Einwände oder Unverständnis ein. Wie ernsthaft setzt er auseinander, was der Leser, den er meist nur durch die – hier nicht abgedruckte – Zuschrift kennt, übersehen oder missverstanden hat. Manche dieser Abschnitte kennt man aus den Materialbänden; andere Briefe werden in den noch ausstehenden Kommentaren wiederkehren – zum «Demian» etwa, zu «Narziss und Goldmund» oder zur «Morgenlandfahrt». Es fällt auf, wie häufig und einlässlich Hesse über seine Gedichte spricht. Sie werden bis heute wenig geschätzt, und die Philologen haben sie noch kaum beachtet. Hesses Gedichte sollten gesammelt und – im Zusammenhang mit ihrer Zeit – geprüft und erläutert werden.

Das sind Ansichten, die sich auch dem flüchtigen Leser bieten. Wer wirklich liest, wird aufmerksam auf das, was den Autor ausmacht – die Sprache. Unabhängig vom Inhalt, vom Anlass oder vom Empfänger, ungeachtet aller Aussprüche, die man über Hesses Schreibart gehört haben mag: Diese Briefe enthalten keinen stilistischen Ausrutscher, keine schiefe

Metapher, keine Selbstgefälligkeiten oder Zugeständnisse an eine Person oder Instanz, und sie sind gewiss nicht um eines späteren Druckes willen geschrieben. Diese Sprache ist genau; sie berauscht sich nicht an Lieblingswendungen und gleitet nie ins Geläufige ab.

Die Sammlung, die man aus diesen Sätzen spürt, macht verständlich, weshalb der Autor so häufig über die Last klagt: Viele Briefe seien täglich an ihn gerichtet worden. Mehr als die Hälfte seiner Zeit und Kraft habe das Antworten verbraucht. Warum machte Hesse sich diese Mühe? Warum hat er jahrzehntelang willig und verbissen den schlecht gewordenen, ständig schmerzenden Augen und den gichtigen Fingern die stundenlange Tagesarbeit an der alten Schreibmaschine zugemutet? 35 000 Briefe soll Hesse geschrieben haben. Ein Drittel davon ist erhalten und archiviert.

*«Kampf um die Individualisierung»:
Zwischen den Fronten*

Hesse scheint hier wie unter Zwang zu handeln und die täglichen Stapel von Briefen als Schicksal und Aufforderung zur Verantwortung empfunden zu haben. Umgekehrt zürnte er Leuten, die – wie Hans Carossa etwa – schreibfaul und stumm blieben. *«Jedes Ausbleiben einer Antwort auf einen meiner Rufe (ist) ein kleiner Tod.»*

Es wirkt paradox: Hesse, der die rücksichtslose Selbstverwirklichung, die unerbittliche Einzelheit zu predigen schien, wird von Tausenden um Rat und Auskunft angegangen. Aber was er erwidern kann, sind Aufforde-

rungen zum *«Kampf um die Individualisierung, um das Entstehen einer Persönlichkeit ... Aus den zwei entgegengesetzten Kräften, dem Drang nach einem persönlichen Leben und der Forderung der Umwelt nach Anpassung, entsteht die Persönlichkeit.»*

In dieser Periode (1922–1935) hat der unerbittliche Drang nach Selbstbehauptung jedoch zur Folge, dass laut und öffentlich gesagt werden muss, was es mit dem zu behauptenden Selbst auf sich habe. Die Erneuerung der Schweizer Staatsbürgerschaft veranlasst Hesse, sich vom nationalistischen Deutschtum der zwanziger Jahre scharf abzusetzen und vor dem sich abzeichnenden Nationalsozialismus zu warnen. Er erklärt sich für einen folgerechten Sozialisten: *«Ich bin in meinem Denken weit mehr Sozialist als etwa der ganze Stab des ‚Vorwärts‘.»* Aber damit begründet er seine *«Verachtung für die deutsche Sozialdemokratie, die weder irgendwas zum Zustandekommen der Revolution noch zur edlen Ausnützung derselben getan hat.»* – So im April 1929 an Heinrich Wiegand, den Herausgeber der sozialdemokratischen Zeitschrift *«Kulturwille»* und Leiter eines sozialistischen Arbeiter-Bildungsinstituts. Aber eben diesen Heinrich Wiegand nimmt er als einen der ersten Flüchtlinge aus Deutschland auf. Für andere sucht er Verlage zu vermitteln – so für Walter Benjamin, vergeblich allerdings, denn Hesses eigener Verleger, Samuel Fischer in Berlin, wurde Ende 1935 durch das deutsche Propagandaministerium zur Auflösung des Verlags genötigt. Eigenartigerweise zwangen die Deutschen den Schweizer Hesse, bei Peter Suhr-

kamp zu bleiben, der den Restverlag als «S. Fischer Verlags KG» weiterführte. Dies brachte Hesse in jahrelange Geldnöte, und die Klagen über die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit eines Transfers und die machtlose Wut über die ungesetzliche Doppelbesteuerung füllen viele Seiten. Wie in der Inflation half Hesse sich mit Privatdrucken und eigenhändig hergestellten Büchlein mehr schlecht als recht über die Notjahre hinweg. Dennoch unterstützte er manchen, der ärmer schien.

Verständlich ist sein Zorn darüber, dass er ab 1935 nicht nur von Deutschenationalen oder Nationalsozialisten, sondern auch von prominenten Emigranten angegriffen wurde. Georg Bernhard, der frühere Chefredakteur der «Vossischen Zeitung» in Berlin, hatte im «Pariser Tageblatt» vom 19. Januar 1936 den «Fall S. Fischer» verzerrt dargestellt und Hesse als einen «heimlichen Schrittmacher des Dr. Goebbels» bezeichnet. «Den halben Tag muss ich mich für arme Emigranten bemühen, um Geld, um Aufenthaltserlaubnis, um Versorgung halbverhungelter Kinder (das Elend ist oft grauenhaft), und die andre Hälfte des Tages kann ich mich dann mit dem beschäftigen, was dieselben Emigranten mir als giftige Antworten zurückschicken» (an Max Thomann). Dass auch Thomas Mann und Annette Kolb sich gegen perfide Anschuldigungen wehren mussten, geht aus dem Kommentar hervor, mit dem die Herausgeber den Brief an Max Thomann erläutern.

Hesse sah sich nun zwischen den Fronten. Was er als Literaturkritiker des Stockholmer «Bonniers Litterära Magasin» praktizierte: «je und je auch

antideutsche Bücher oder Bücher verbotener und exilierter Autoren anzuzeigen und zu loben» (Bücher von Thomas Mann, Ernst Bloch, Stefan Zweig oder Franz Kafka z. B.), wirkte nun wie die Anwendung jener – scheinbar – individualistischen Maximen. Unter ihnen erläutert er hartnäckig, was seine dichterischen Werke dazu beitragen, deutschen Geist gegen nationalsozialistischen Ungeist zu behaupten. Er lebt mit jenem Deutschland, dem er seine geistige und – wenn auch dürftige – geldliche Lebensmöglichkeit verdankt: «*Was Sie über Deutschland sagen, deckt sich fast ganz mit meiner eigenen Auffassung. Ich habe seit dem Frühling hunderte von Deutschen bei mir gesehen, Flüchtlinge sowohl wie Feriengäste, Anhänger wie Gegner des Deutschen Faschismus, Leute beinahe jeden Standes, und ich selbst hänge mit Deutschland so eng zusammen (wirtschaftlich ganz und gar, es ist ja mein Markt, und seelisch sowohl durch die Sprache und Literatur wie durch meine nahen Verwandten und Freunde, die dort leben und zuhaus sind), dass ich im wesentlichen orientiert bin*» (an Josef Englert). Denn die Übersetzungen ins Französische, Englische oder Holländische finden noch kein Echo.

Von der holländischen Ausgabe des «*Narziss und Goldmund*» waren im Januar 1933 – so Hesse an den Verlag S. Fischer – «*nur 16 Stück verkauft . . . Die Nachricht passt vollkommen zum Ergebnis Ihrer diesjährigen Abrechnung, und zu den Kritiken, die der ‚Narziss‘ in England und Amerika erfährt.*» Die Folgerung, die Hesse jetzt, von 1933 ab, zieht, ist die gleiche wie 1929: «*trotz alledem*

meine Arbeit als Dichter zu tun, meine Verse und Sätze mit der äussersten Sorgfalt zu bauen, so als wäre wirklich ein Volk vorhanden, das zwischen Schund und Gutem unterscheiden, das sprachliche und gedankliche Qualität vom Jahrmarktsschein unterscheiden kann. Der Widerspruch zwischen dem Wissen um die Lächerlichkeit und Vergeblichkeit meines Tuns und dem Eifer, mit dem ich trotzdem immer wieder an die Arbeit gehe, ist nur ein scheinbarer, er ist der Widerspruch, der alles Leben erfüllt und sogar erst ermöglicht.»²

*Vom «Steppenwolf» zu
«Narziss und Goldmund»*

Das ist zwei, drei Jahre, nachdem der «Steppenwolf» erschienen war, geschrieben. Die Literarisierung einer Jahre währenden Lebenskrise ist seither zu einem Markenzeichen geworden, das den Autor wie die dargestellte Bewusstseinslage kurrent gemacht hat. In diesen Briefen schlägt sich die negative Reaktion der Öffentlichkeit unmittelbarer und häufiger nieder als die befreiende Wirkung, die man der Artikulation einer Krise zusprechen möchte. Aber über die Jahre und die Briefe hinweg erkennt man: die Romanfigur Harry Haller wirkte auf den Autor therapeutisch zurück. In dem Masse, in dem die eigene Lebenskrise zur Figur und anschaulich gemacht wird, wird sie fruchtbar – persönlich wie dichterisch. So berichtete Hesse im April 1927 an die Malerin Anny Bodmer (die Frau des Arztes Dr. Hermann Bodmer), was das viele Briefeschreiben auch einbringen könne: «Ich habe

eine Freundin bei mir, aus Wien, eine junge Frau, die mir seit ihrem 14. Jahr Briefe geschrieben hat, die ich aber erst neuerdings persönlich kennen lernte.» Gemeint ist Ninon Dolbin, geborene Ausländer, die Hesse am 14. November 1931 heiraten wird. Es ist kein Zufall, dass diese Begegnung mit dem Plan zusammenfällt, die Antinomie von Selbstverhaftung und Hingabe dichterisch darzustellen. An Ninon Dolbin gehen die ersten Nachrichten von einem Roman, der zwei Figuren, Allegorien jener Antinomie gleichsam, gegen- und miteinander handeln lässt: «Narziss und Goldmund»: «In all den Monaten seit Baden, in Zürich, Arosa und auf der Reise war ich immerzu nach aussen gewendet, war mit Gesundheit und Kur, mit Menschen, mit Post, mit Vorlesen etc. etc. beschäftigt, ich habe das Gefühl, ich sei monatelang immer Auto gefahren und habe mich so mit Bildern überladen, dass meine Seele jetzt aussieht wie eine Platte, auf die man 1000 Aufnahmen übereinander photographiert hätte. Darüber ist mir die Gestalt des Goldmund, die ein paarmal schon greifbar war, wieder zerlaufen», aber wenn Ninon verweist, wird Goldmund seine «Gesellschaft», aber auch seine Kräfte verzehrende Last sein: «Meine neue Dichtung, der ‚Goldmund‘ ist bei mir. Ich hatte sie schon vor einem Jahr hier (in Baden) mit im Koffer, da waren es 8 oder 10 Seiten Manuskript, jetzt sind es etwa 200. So wird er langsam dick, der Goldmund, während sein Autor ein abnehmender Mond ist.» Schliesslich wird der Roman – «unter wüsten Augenschmerzen» – ins Reine geschrieben. Und nun halten die Leser Goldmunds wie

Harry Hallers «Schmerzen» für «hübsche Erfindungen eines Dichters, dem es natürlich glänzend geht. Ach, ich bin des Treibens mehr als müde . . .»

Das Leiden an sich selbst

Die Erschöpfung nach dem Werk ist das eine; deren Stelle in einer kaum abreissenden Kette von Depressionen das andere. Sie kommen in diesen Briefen so durchgängig zu Wort, dass man an den Kalauer denken muss: Wer lange jammert, wird alt. Die tiefe Verstimmung, das schwere Leiden an sich selbst kennzeichnen diesen Autor. Man hat sich früh angewöhnt, ihn als Gegenstand einer Künstler-Analyse und als Beispiel und Lieferanten erfundener Künstlerbiographien zu behandeln. Eine literaturpsychologische Dissertation nennt er «*psychoanalytisches Feuilleton*»³, «*eine Abwehr gegen Hesse von bürgerlich-moralischer Seite*». Hesses Leben lag – kurz nach seinem 50. Geburtstag – dank der (auch heute noch gültigen) Biographie Hugo Balls und dank den zahllosen öffentlichen Auseinandersetzungen – in den zwanziger Jahren schon ziemlich offen. Die hartnäckige Selbstdarstellung ist die Folge jener Konzentration auf die eigene Seelenlage, die Hesse im pietistischen Elternhaus üben sah und übte. Dem entspricht die bewusste Anlehnung an die Gattung Bildungsroman, wie er aus der religiösen Selbstdarstellung des 18. Jahrhunderts hervorgegangen ist. Auch war die Zeit von Hesses Entwicklung eine Blüte der Psychologie, der säkularisierten Selbsterforschung. Was den Autor dieser Briefe vor allem be-

schäftigt, ist die Frage: Wie verhalte ich mich als schöpferischer Mensch zu mir selbst und zum Publikum? Der Leser sucht mit ihm nach der Rolle, die die künstlerische Begabung spielt, wenn Lebenserfahrung zu poetischer Erfindung wird.

Doch was geht den Leser dies an? Erliegt er so nicht einer alten, seit Jahrhunderten marktwirksamen Gewohnheit seines Kulturkreises? Hilft es ihm wirklich, oder täuscht er sich selbst, wenn er an halb erlebten, halb erfundenen Geschichten sich misst oder tröstet? Hesses Leben und Werk fordern solche Fragen heraus. Er hat sie deshalb so oft beantworten müssen, und er tat es immer gleich: Was der Leser seinen Büchern entnehme, sei des Lesers Sache. Er, der Autor, suche für seine Fragen eine Antwort; der Leser möge das gleiche tun. Aber dieses Alleinsein hält Hesse für eine Gemeinsamkeit, die mit Begriffen nicht mehr ausgedrückt werden könne.

«Demian» und «Das Drama des begabten Kindes»

Die einschlägige Wissenschaft von der menschlichen Seele kann zu einem ähnlichen Ergebnis kommen, was die Skepsis gegenüber aller Erziehung oder die Herkunft und Erklärbarkeit von Begabung angeht. Auch der heilende oder nur darstellende Wert erdichteter Erzählungen und Gestalten oder das Verhältnis zwischen Kreativität und Krankheit können schulgerecht in Übereinstimmung mit diesen Briefen Hermann Hesses erörtert werden. Wir meinen die Studie einer in Zürich arbeitenden Psychothera-

peutin namens *Alice Miller*; sie beschreibt «*Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst*». Das Buch wird mit Recht viel beachtet. Es ist aus der Beherrschung des Fachs, aus der Erfahrung der Therapeutin und aus Liebe zum Menschen geschrieben. Die Sprache ist klar und genau und für Nicht-Psychologen gut lesbar, obwohl es auch die Fachsprache verwendet. (Die dem Laien weniger geläufigen Begriffe könnte man in künftigen Auflagen beim ersten Gebrauch erklären.)

Alice Miller erläutert an Hesses «*Demian*» und einigen autobiographischen Schriften eine typische Situation: die Ablösung von den Eltern, besonders den Abschied von der Mutter, den Verzicht auf die Forderung, von Personen der ersten, prägenden Erlebniswelt lebenslang und masslos geliebt zu werden; meist ersetze die Suche nach diesem unverwirklichbaren Glück den tatsächlichen, bewusst geleisteten Verzicht. Dies an der Entwicklung des «*Demian*» zu zeigen, gelingt Alice Miller überzeugend. Sie deutet sie als jene Grund-erfahrung, die Paul Näcke und nach ihm Sigmund Freud «Narzissmus» genannt haben – anknüpfend an die von Ovid berichtete mythische Erzählung: dass der schöne junge Narzissos die Werbung der Nymphe Echo zurückgewiesen und sich in Liebe zu seinem Spiegelbild verzehrt habe. Narzissmus bedeutet bei Alice Miller nicht nur die Liebe zu sich selbst, sondern auch das Festhalten an der ansehnlichen, angenehmen oder bergenden Seite des Daseins, auch wenn dadurch Reifung und Selbstgewinnung verhindert werden. Solch eine Ein-

seitigkeit kann freilich eine Phase sein, die der Annahme des ganzen Selbst und des ungeteilten Daseins vorausgeht; sie kann als Krise jederzeit wiederkehren. Damit versteht Alice Miller «Narzissmus» als eine ebenso grundlegende Erklärung wie die, die von der Geschichte des Ödipus abgeleitet wird; man denkt auch an eine psychologische Parallele zur «*felix culpa*», die Sünde bleibt, aber die Voraussetzung für Erlösung und Befreiung schafft.

Demians Entwicklung lässt sich so auf einen psychologischen Begriff bringen. Der Beispielswert, den Hesse diesem Roman zumisst, wird durch Alice Millers geraffte und dennoch durchsichtige Analyse deutlicher. Davon gewinnt der Leser, ob er aus persönlichen oder beruflichen Gründen liest. Aber auch die seit der Frühzeit der Psychoanalyse geführte Diskussion, was die Tiefenpsychologie für die künstlerische Begabung bedeute, kann fortgesetzt werden, obwohl Alice Miller nicht eigens danach fragt, wie die allgemeine zur eigentlich künstlerischen Kreativität sich verhalte.

«*Künstler und Psychoanalyse*»

Jenes Problem: Künstlertum und Psychoanalyse gehört nämlich zu den durchgängigen Themen, die Hesse zwischen 1922 und 1935 mit seinen Briefpartnern erörtert. Das hat mehrere Gründe. Man weiss, dass Hesse zu der Zeit, da Sigmund Freud die Narzissmus-Theorie zum analytischen Instrument entwickelte, bei dem Jung-Schüler Josef Bernhard Lang tiefenpsychologische Hilfe gesucht und ge-

funden hat. Daraus und aus dem Studium einschlägiger Literatur entstand sein Aufsatz *«Künstler und Psychoanalyse»*, der Hesse einen schönen Dank Sigmund Freuds einbrachte⁴. Hesse unterscheidet dort richtig zwischen Begabung und Krankheit; diese könne jene nicht zerstören, und die Psychoanalyse sei weder die Vernichtung noch Erweckung von künstlerischer Gestaltungskraft. Die *«Grundforderung»* der Analyse, die *«Wahrhaftigkeit gegen sich selbst»*, befördere die eigentliche Aufgabe des Künstlers, *«das Einmalige, was er selbst bedeutet»*, darzustellen.

Hier geht es nicht darum, wie person- oder zeitbedingt diese Auffassung von Autorschaft sei. Es geht um den Zusammenhang zwischen der tiefenpsychologischen Auslegung eines mythischen Motivs, die zu dem Begriff *«Narzissmus»* geführt hat, und der Dichtung und Selbstdeutung Hermann Hesses, die so vielen Lesern und Briefpartnern so viel bedeutet.

Man staunt immer wieder darüber, was die Psychoanalyse dem griechischen Mythos verdankt. In jener kurzen, von Ovid dem ganzen Abendland übermittelten Geschichte wird ein Grundverhalten veranschaulicht, dem – innerhalb des griechisch-römisch geprägten Europa – jeder Mensch zu unterliegen scheint, unabhängig von gesellschaftlichen oder zeitlichen Bedingungen: Narziss ist nicht irgendein in sich verhafteter Mann, sondern er erlebt, was unvermeidbar, ja notwendig ist. Das von Narziss vorgebildete Verlangen nach ungeteilter Schönheit scheint desto dringender zu sein, je stärker die Begabung ist, das Schöne aus sich hervorzubringen. So erklärt sich, warum

Künstler aller Jahrhunderte von der Gestalt des Narziss sich angezogen fühlten. Hesse hat dies mittelbar in den frühen Romanen und Erzählungen, ausdrücklich jedoch in *«Rosshalde»* (1912/13) beschrieben: das Scheitern einer Ehe und der Tod eines Kindes werden dort zur Voraussetzung für das Künstlertum des Mannes. An dem Motiv ist ihm besonders gelegen: *«Rosshalde»* sollte vor allem ins Italienische übersetzt werden. Wie der erdichtete Maler Veraguth litt auch Hesse unter dem Gegensatz von künstlerischer und bürgerlicher Existenz. *«Eine Antwort weiss ich da nicht; aber mein Verhältnis dazu ist in dem Buch möglichst präzisiert; es ist darin eine Sache zu Ende geführt, mit der ich im Leben anders fertig zu werden hoffe, und die mir doch überaus wichtig ist.»* So in dem Brief, mit dem er dem Vater (am 16. März 1914) das Erscheinen der Erzählung *«Rosshalde»* gemeldet hatte.

Produktivität als Trost

Hat Hermann Hesse zwischen Roman und Leben zu unterscheiden versucht? Wollte er nicht die Schönheit der Kunst dem Leben einprägen und dieses jenem anverwandeln? Woher sonst kommt der Unmut darüber, dass die Leser Harry Hallers wie Goldmunds *«Schmerzen»* für *«hübsche Erfindungen eines Dichters»* hielten? Die Empfindlichkeit rührt daher, dass der Autor sich nicht verstanden, nicht in seiner wahren Art geschätzt fühlt – eine gelinde, aber bezeichnende Erscheinungsform der tieferen Verletztheit, die Hesse in

diesen Briefen offen, hartnäckig und unversöhnlich zeigt und ausspricht. Je mehr es um seine «Wahrheit» als Künstler geht, desto dünnhäutiger zeigt er sich; aber auch um so klar-sichtiger formuliert er jene Grundbedingung seines Künstlertums: Nur das Malen rette ihn aus «*tiefen Depressionen*», doch nur dann, wenn jemand seine «*Bildchen zu verstehen und gern zu haben*» beginne. «*Nicht der Malerei oder meiner Dilettanteneitelkeit wegen, sondern weil ich sehr stark das Bedürfnis habe, von einigen wenigen Freunden möglichst verstanden zu werden (alle meine Schreiberei und Dichtung ist ja nichts anderes als ein immer erneutes Werben um Verstandenwerden) und weil dies Verstandenwerden mir eigentlich nie zuteil wird. Fast immer lieben, loben und schätzen meine Freunde, auch die nächsten, das, was ich bis vor einigen Jahren getan, gelebt und gedichtet habe, während sie mit dem Heutigen nichts anzufangen wissen. Sie werden zwar auch das Heutige, den heutigen Hesse, in einigen Jahren zum Teil verstehen und annehmen, aber dann bin ich wieder um einige Jahre voraus, auf einer ganz anderen Stufe, die Worte und Briefe meiner Freunde gehen alle an einen Hesse, den ich nicht mehr kenne, der nicht mehr mit mir identisch ist – und so weiter!*» (an Helene Welti). Und Christoph Schrempf, dem aus dem protestantischen Kirchendienst entlassenen Übersetzer Kierkegaards, gesteht er die narzisstische Grundhaltung noch unverblümt: Das Bedürfnis nach Kunst sei für Schrempf «*ein Bedürfnis nach Genuss, wenn auch nach verfeinertem und ästhetischem. Für uns andre (d. h. für die Künstler, B. G.) ist es*

eher ein Bedürfnis nach Trost, ein Gestreicheltwerden von der Mutter, und entspricht einem kindlichen Bedürfnis, nach Enttäuschungen und Leiden, getröstet und (vielleicht) angenehm betrogen zu werden.» So entblössend-regressiv dies klingt –, es geht nicht nur um Psychologie, sondern um die Entstehung, Wirkung und Aufnahme von Kunst. Und diese wird als die einzige Lebensquelle verstanden, als die Kraft, die Leben gibt und nicht Leben verbraucht; sie ist «Trost»: «*Mein inneres Schicksal und meine seelische Spannung gegen die Umwelt (sind) immer noch so verzweifelt und leidvoll, dass ich nicht wüsste, wie ich ohne den gelegentlichen Trost der Produktivität das Leben sollte ertragen können*» (an Walter Schädelin). Das ist Hesses dauernde Ansicht; er versteht sein Leben als ein Warten auf die köstlichen Augenblicke jener Kräftigung: «*Wichtiger aber als alles andre sind die Phasen der Produktivität in meinem Leben. In diesem Sinne nämlich: sobald ich in eine Arbeit verfallen und produktiv bin, schert alles andre mich nicht.*»

Dass diese Phasen vorübergehen, dass die Zeiten des Warten- und Alleinseinmüssens schmerzlich überwiegen, weiss Hesse ebenso gut wie dies: Dass jener «Trost» der Produktivität und der gesammelten, schöpferischen Tätigkeit weder anhält noch anhalten darf, ja dass der Künstler sogar die Trostlosigkeit will. Mit dem Maler Alfred Kubin ergab sich nach der Vollendung von «*Narziss und Goldmund*» folgendes Briefgespräch, das bestürzt und befremdet, aber jene Gedanken von der ausnahmhafte, bevorzugten Einzelheit und der vor-

behaltlosen, Werte aufhebenden Existenz des Künstlers zu Ende denkt: «Anlässlich des Goldmund fragen Sie mich, ob man denn seine Probleme wirklich dadurch los werde, dass man sie so gestalte. Ach nein, das tut man nicht, und es ist sogar zweifelhaft, ob man es im tiefsten Grunde möchte. Wenn einer in der Kälte zittert, so wird er durch das Zittern die Kälte nicht los, aber er zittert halt; und wenn wir geschüttelt werden, so ist es vielleicht besser, wir schwingen mit und ergeben uns darein, als wir wehren uns dagegen. Ob das Ganze einen Sinn habe, ist mir eigentlich nicht so sehr wichtig. Ich als Einzelner habe die Möglichkeit, dem Ganzen einen Sinn zu geben, einen Sinn zu erdichten, zu träumen, zu glauben, und das ist ja doch etwas.»

Kunst und Katharsis

Lassen wir die Metapher vom «Zittern» auf sich beruhen. Sie meint den psychologischen und existentiellen Wert poetischer Gestaltung. Man wird ihn desto mehr erwarten, je näher Themen und Motive der Dichtung dem Leben des Autors zu stehen scheinen und je mehr die poetischen wie die lebensgeschichtlichen Figurationen mit psychologischen Problemen und Theorien übereinstimmen – absichtlich oder unabsichtlich.

Die Frage ist nicht neu: Wirkt ein poetisch abgerundeter Lebensbericht kathartisch oder nicht? Man wird dies nach Epoche und Autor unterschiedlich beantworten müssen, und der Leser wird wieder anders urteilen als der Autor selbst. Glaubt man dem, was Hesse an Alfred Kubin schrieb,

so wäre die poetische Niederschrift für den Autor psychologisch wertlos; sie führte allenfalls zu der Gewissheit, dass man der willentlichen Übereinstimmung mit dem von aussen kommenden Leiden und dessen Gestaltung fähig sei. Dies sei für den Künstler entscheidend, und hier hülfe «die Jung'schen Mythologien und Typen-Einteilungen» nicht. «Denn die absolut bürgerlich-moderne, flache Einstellung der Psychoanalyse (Freud nicht ausgenommen) erlaubt ihr das Erkennen und Bewerten des Schöpferischen nicht.»

Dass Hesse darin einen Wert, ja den Wert sieht, drückt sich auch in jenem Novalis-Wort aus, das er im «Demian» als Leitsatz der Handlung angesehen hatte und das er nun einem unbekanntem Briefpartner vorhält: dass «Schicksal und Gemüt ... Namen eines Begriffs» seien. Es ist kein Zufall, dass Hesse den Romantiker Novalis für sein Problem beansprucht. Novalis galt ihm als ein Vorfahre seiner selbst wie der Moderne und des Expressionismus; deren jugendbewegt-vitalistische Entschlossenheit, ohne bürgerliche Werte in höchster Intensität nach eigenem Gesetz zu leben, hatte Hesse schon vor der Jahrhundertwende von sich und anderen gefordert und seinen Figuren mitgegeben. Er hat übrigens vom Expressionismus mehr Themen und Stileigenheiten übernommen, als man gemeinhin glaubt⁵.

Dichtung als «Trauerarbeit»

Meint Hesse etwas persönlich Beschränktes, wenn er bezweifelt, dass die Literarisierung den Leidensdruck

mildere? Erkennt die Tiefenpsychologie, die von Freud kommt, dies an? Hesse hat seine eigenwillige, ja befremdende Ansicht nicht erst Alfred Kubin gegenüber ausgesprochen. Sie gehört zu jener Unterscheidung zwischen Neurotiker und Künstler, der Sigmund Freud zugestimmt hatte; sie deckt sich mit der tiefenpsychologischen Erörterung des Begriffs «Narzissmus». Alice Miller hat ihn ausgeweitet; wir sagten es schon. Er bezeichnet eine Haltung, die über dem rechtmässigen und begründeten Verlangen nach Schönheit, Glanz und Gutem die Anerkennung des Hässlichen, Trüben und Bösen verweigert. Der Mensch bestehe – so nimmt sie an – aus beidem. Wer sich in die eine, ansehnliche Seite verschauet, der sehe nicht, dass er das Schöne und die Geborgenheit im Guten deswegen suchen müsse, weil er sie verloren habe und nur durch eigene Arbeit wiedererschaffen könne. Der Narzisst täusche sich also über das Wesen des Menschen.

Die Praxis des Psychologen wie des Erziehers kann dies unschwer bestätigen, und Alice Miller belegt ihre Auffassung eindrucksvoll und stimmig an Hesses «*Demian*». Ein christlicher Theologe wird zustimmen können. Auch eine materialistische Lehre vom Menschen muss sich mit dessen täglich sich zeigender Neigung zu Gewalt und Vergehen auseinandersetzen. Die Zwei-, ja Vielwertigkeit menschlicher Existenz ist das Thema von Hesses frühen Dichtungen wie derjenigen, die in den Zeitraum dieses Briefbandes gehören: «*Siddhartha*», «*Steppenwolf*», «*Morgenlandfahrt*» und die Anfänge des «*Glasperlenspieles*». Dass jenes Problem durch-

geht, berechtigt dazu, die poetische Gestaltung einer entwickelten Seelenlehre gegenüberzustellen, um den Autor Hesse und seine Wirkung, aber auch die Beziehungen zwischen Dichten und Denken zu erhellen.

An Hesses Auffassung von Autorschaft wie an seinen Dichtungen lassen sich wichtige tiefenpsychologische Termini demonstrieren, auch die «Trauerarbeit». Der Ausdruck ist durch Alexander Mitscherlich auch den Nicht-Psychologen bekannt geworden⁶. Alice Miller bezeichnet damit die tätige Antwort des Menschen darauf, dass jeder, der sich erlebt, die unreflektierte Geborgenheit, die «Mutter», ebenso verloren hat wie die vollkommene Schuldlosigkeit, das «Paradies». Diese Erkenntnis sei nicht mit Begriffen, sondern nur durch die Erfahrung zu vermitteln – als persönliche Wahrheit; sie sei das Ziel einer Analyse, und es zeige sich für jeden anders und besonders.

Das sind aber eben jene Worte, mit denen Hesse seine Leser und Briefpartner von sich abzulenken und auf sie selbst hinzuweisen sucht: jeder müsse seine Wahrheit, seinen Sinn aus Schicksal und Leid herausfinden, herausschaffen. *«Gerade das, was Sie bei mir suchen und von mir wollen, kann ich nicht geben. Ich bin kein Führer, und will und darf keiner sein. Ich habe durch meine Schriften zuweilen jungen Lesern dazu gedient bis dahin zu kommen, wo das Chaos beginnt, das heisst, wo sie allein und ohne helfende Konvention dem Rätsel des Lebens gegenüberstehen. Für die Meisten ist schon das eine Gefahr, und die Meisten kehren denn auch wieder um und suchen neue Anschlüsse und Bindungen. Die sehr we-*

nigen, die es treibt ins Chaos einzutreten und die Hölle unserer Zeit bewusst zu erleben, die tun es ohne ‚Führer‘.» So wollte er auch seine poetischen Werke verstanden wissen. Nur die Entdeckung seiner selbst könne vor der Entmenschlichung der Zivilisation oder den Ideologien schützen. Und die Ursachen der Schwierigkeiten, des Leidens und der Schmerzen habe man in sich selbst, nicht aussen, nicht in der Gesellschaft zu suchen. «*Ich als Einzelner habe die Möglichkeit, dem Ganzen einen Sinn zu geben, einen Sinn zu erdichten, zu träumen, zu glauben, und das ist ja doch etwas . . .*» So der Schluss des Briefes an Alfred Kubin vom Oktober 1930. Er selbst und seine Werke könnten allerdings nur Beispiel, nicht Lehrer sein.

In diesem Sinne ist zu verstehen, dass die Anerkennung des Negativen die Voraussetzung für das Schaffen ist. Alice Miller formuliert es so: «*Ähnlich verhält es sich mit der Kreativität. Ihre Voraussetzung ist die Trauerarbeit und nicht, wie noch oft angenommen wird, die Neurose. Viele Künstler glauben bekanntlich, dass ihnen die Analyse (die Mutter?) das Schöpferische ‚nehmen‘ würde.*»

Die Angst vor dem Verlust der Mutter –, das ist die archetypische Motivation, die Alice Miller der Selbstverhaftetheit des Narkissos / Narziss unterstellt. Auch hierin stimmt sie mit Hesse überein – mit dem «*Demian*» wie mit «*Narziss und Goldmund*»: Jene Einseitigkeit kann der schmerzliche Anlass dafür sein, das schöne und hässliche Dasein Schritt für Schritt zu begehen und zu erleiden. Die Krisen werden heilsam, besonders wenn die Mächte Gestalt

gewinnen. So wie in der Analyse der Arzt weitgehend Aspekte des Patienten-Ichs annimmt, so stellen Figuren wie Pistorius, Sinclair, Frau Eva, Goldmund, Hermine oder Pablo jene Möglichkeiten der sich entwickelnden Zentralfiguren Demian, Narziss oder Harry Haller dar, – Möglichkeiten, die erkannt und verwirklicht werden müssen. Daher gleichen Hesses erdichtete Geschichten dem Gang einer Analyse, daher sind sie für tiefenpsychologische Demonstrationen so ergiebig. Dem Wechsel zwischen der Freude über die Befreiung und der Abwehr des Neuen entsprechen die positiven und negativen Phasen der Romanfiguren; die Not wird zur schöpferischen Anregung und führt zu einer stärkeren Geborgenheit, die freilich wieder in die Stimmung des Verlusts, ja der Todesnähe übergehen und so eine neue Anstrengung verlangen kann. Eben diese nie wirklich zum Ziel kommende Suche des schöpferischen Menschen nach dem Besitz des Schöpferischen, nach Identität mit einer kreativen Urmacht wollte Hesse in «*Narziss und Goldmund*» darstellen. Die Entwürfe des Titels zeigen, dass *beide* Figuren darauf angelegt sind, den Verlust der Mutter zu verschmerzen, psychologisch gesprochen: Trauerarbeit zu leisten. Als Titel erwog Hesse zunächst zwei sich scheinbar ausschliessende Formulierungen: «*Goldmund oder der Weg zur Mutter*» und «*Narziss oder der Weg zur Mutter*». Der endgültige Wortlaut fügt die zwei «*Verkörperungen*» von «*Geist und Natur*» zu einer doppelnamigen Formel, die bald abgelöst und als neuer Name oder als selbständige Bezeichnung verwendet wurde und wird. In

der derzeitigen Diskussion bestimmter sozialpsychologischer Phänomene («Das Zeitalter des Narzissmus») verständigt man sich offenkundig leicht und wirksam mit jenem zum Markenzeichen gewordenen Titel⁷.

Vom Individuum zum Typus

Auch die übrigen Titel dieses (und nicht nur dieses) Zeitraumes wurden zu Typenbezeichnungen: «*Steppenwolf*», «*Morgenlandfahrt*» oder «*Glasperlenspiel*». Namen von Büchern und Figuren werden dann zu Appellativa, wenn sie prägekräftig sind und der Gehalt von Buch und Figur über das hinausgeht, was mit dem ursprünglichen Anlass gegeben war. Hesse selbst hatte bemerkt, dass seine Titel sich von den Büchern ablösen lassen. Er meinte jedoch, dass nur seine Freunde «*das magische Wort ‚Morgenlandfahrt‘ gebrauchten*»⁸. Aber auch die anderen Titel gerieten zu «magischen Worten». Sie wuchsen über den zunächst benannten Bereich hinaus und entfalteten eine Bedeutung, die der Autor weder gewusst noch beabsichtigt und dennoch mit veranschlagt hatte.

Was hier semantisch zu beobachten ist, wiederholte sich im Sozialen: Hesses missionarisches Ethos zielte auf das Individuum, das individuell Begrenzte. Aber er verstand dies als etwas, das über sich hinauswies, «*nicht nur es selbst*» sei. Diese Erfahrung nennt er das «*Demianerlebnis*»; es zeige dem Menschen seinen Wert. Ein Brief von 1929 bestätigt das vielzitierte, zum Erkennungszeichen gewordene Vorwort zu dem Roman «*Demian*», mit dem der

anonym handelnde, auf die Wirkung seines Namens verzichtende Autor die junge Generation nach dem Ersten Weltkrieg aufzurichten versucht hatte: «*Jeder Mensch aber ist nicht nur er selber, er ist auch der einmalige, ganz besondere, in jedem Fall wichtige und merkwürdige Punkt, wo die Erscheinungen der Welt sich kreuzen, nur einmal so und nie wieder. Darum ist jedes Menschen Geschichte wichtig, ewig, göttlich, darum ist jeder Mensch, solange er irgend lebt und den Willen der Natur erfüllt, wunderbar und jeder Aufmerksamkeit würdig*⁹.»

Dieses Plus, dieses «*Noch-mehr-Sein*» als die einmalige Erscheinung sind der platonisierende Ausdruck für den Bezug auf das Ganze, für den Überschuss, den die Einzelheiten, die Figuren wie deren Namen, vom Autor (als einer seinerseits zeugenden «*Natur*») mitbekommen haben. Es wächst sich desto unkontrollierbarer aus und entfernt sich desto nachhaltiger vom Text, je gehaltvoller es ist und je mehr sich die Bedingungen der Leser und der Lektüre verändern. Sie leben dann eigenmächtig und verselbständigen sich – das ist mit «*magisch*» ebenfalls gemeint – und werden zu Namen für ein Verhalten, das typisch oder jedem möglich ist. In diesem Sinne ist der Autor Mythologe; er spricht von Mythen, aber erfindet auch neue. Dadurch wächst die Sprache im dichterischen wie im denkerischen Bereich. Die Ableitung eines «*Narzissmus*» genannten Gedankengebäudes vom Mythos des Narkissos ist nur ein Beispiel dafür, und man sollte überlegen, ob es nur zeigt, wie psychoanalytische Denkverfahren entwickelt worden sind. Hier mindestens gehen das poetische Erfinden und das

dichterisch prägende Wort voraus. In «*Künstler und Psychoanalyse*» hatte Hesse dies mit einer romantisierenden, aber sachlich zutreffenden Metapher ausgedrückt: *«Es war also das, was die Analyse erkannt und wissenschaftlich formuliert hatte, von den Dichtern stets gewusst worden, ja der Dichter erwies sich als Vertreter einer besonderen Art des Denkens, die eigentlich der analytisch-psychologischen durchaus zuwiderlief. Er war der Träumer, der Analytiker war der Deuter seiner Träume. Konnte also dem Dichter, bei aller Teilnahme an der neuen Seelenkunde etwas anderes übrig bleiben als weiter zu träumen und den Rufen seines Unbewussten zu folgen?»*¹⁰

Vom Typus zum Individuum

Diese Unterscheidung zwischen Traum (Poesie) und Deutung (Seelenkunde) ist methodologisch richtig; sie gilt nach wie vor – auch dann, wenn man nicht entscheiden will, was zuerst gewesen sei. Hesse könnte sich auf Platon, Aristoteles, Hamann oder Heidegger berufen; die Dichter hätte er ohnehin auf seiner Seite.

Hier sei – zum Schluss – das im vorigen Abschnitt Gesagte vom entgegengesetzten Blickpunkt betrachtet, nämlich vom Ganzen her auf den Einzelnen. Dieser kann sich gegen jenes auflehnen oder ihm erliegen; das Ich ist in jedem Falle dem Nicht-Ich ausgesetzt. Man übersieht häufig, dass Hesse nicht nur den aufbegehrenden Einzelnen stärken, sondern ihm gleichermassen die Last des Ganzen, der Geschichte und der so gewordenen Gesellschaft aufbürden will. Dieser Gegensatz liegt seiner Dichtung zu-

grunde, und in diesen Briefen wird er ebenso durchgängig erörtert wie er der moralische Massstab seiner Kritik an zeitbezogener Literatur ist.

Ein Beispiel: Im November 1930 schreibt Hesse an Wilhelm Kunze, er könne dessen Roman «*Die Angstmühle*»¹¹ allenfalls für die Baseler «*National-Zeitung*» besprechen; dort wurde seine Rezension am 30. 11. 1930 gedruckt, und dort wirft Hesse dem Buch vor, es leiste einer «*völlig falschen, ja krankhaften . . . Grundeinstellung*» der deutschen Nachkriegsjugend Vorschub. Diese «*vermeidet es überhaupt, in ein sittliches Verhältnis zur Welt zu treten, indem sie allen ihren Gedanken jenen Einen voraussetzt: Am Krieg, an der Revolution, an der Niederlage, am Misserfolg der Revolution, kurz an allem und jedem Bösen und Quälenden in der Welt sind wir unschuldig; schuld sind unsere Väter, schuld sind die grässlichen Alten, die Minister, die Professoren, die Generäle, die Eltern . . . Ein Leben der Tat und der Freiheit, der Verantwortung und wertvollen Bindung beginnt nicht damit, dass man als reiner Tor sich einer Welt von Schurken gegenübersehen sieht, dass man inmitten einer Bande von Vernichtern sich als den einzig Unschuldigen erkennt . . . Dass die deutsche Nachkriegsjugend jenes für 16jährige natürliche Verhalten der Unverantwortlichkeit mit in die 20er und 30er Jahre hinüber genommen hat, dort liegt ihr Fehler. Er mag tragisch, er mag unvermeidbar gewesen sein, aber dies war die ‚Schuld‘ der Väter nicht minder, und allmählich wird diese Jugend 30 und 40 Jahre alt, und hat nichts getan als kritisiert und geschimpft.»*

In dem erwähnten Brief an Wilhelm Kunze wird Hesse noch deutlicher. Die Schärfe wie die Begriffe zeigen den Moralisten und den Sohn des pietistischen Missionars, der das väterliche Erbe mit Nein und Ja vollständig angetreten hat; den Autor Kunze fordert er auf: *«Sagen Sie doch Ihrer Generation einmal die dreitausend Jahre alte Wahrheit, dass ein moralisches Verhalten zur Welt nur dann möglich und nur dann förderlich ist, wenn man die Schweinerei des Lebens, die Mitschuld an Tod und Sünde, kurz die ganze Erbsünde auf sich nimmt und darauf verzichtet, die Schuld immer bei anderen zu sehen.»*

Die leidenschaftliche Sprache verrät, wie betroffen Hesse ist. Er eifert auch deshalb, weil die geforderte Haltung ein immer gefährdetes und nur vorübergehendes Gleichgewicht der Gegenkräfte sein kann. Die Aufmerksamkeit auf sich selbst muss so angespannt wie die Rücksicht auf alles andere sein. Dennoch ist Hesses Forderung ernst zu nehmen. Sie ist auch in der theoretischen wie angewandten Tiefenpsychologie die Formel, die zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Gegenwart und Vergangenheit des Individuums und der Welt zu vermitteln sucht; sie kann nur ein Prinzip, nicht eine Anweisung zum jeweiligen Handeln sein. Dessen Maßstäbe wie jenes Prinzip gehören der Moral und Religion zu. Die vermeintliche Unverbindlichkeit des Christentums nötigt den Einzelnen um so dringender, neue Maßstäbe zu suchen und deren Verhältnis zu den alten zu überprüfen. Die Tiefenpsychologie sieht darin die schwierigste Aufgabe. Sie wird desto schwerer, je mehr sich die Einzelnen in Kollektivität zurückziehen – in

den gemeinsamen Protest oder die wehmütige Absage an die Zivilisation. Dass beide Verhaltensweisen sich auf Teilaspekte in Hesses Werk berufen können, sollte davor warnen, Literatur und Realität einseitig zu koppeln.

Was Alice Miller hierzu sagt, liest sich wie eine tagesbezogene Umschreibung dessen, was Hesse an und über Wilhelm Kunze und an viele andere geschrieben hat. Dies ist jedoch eine sachliche Übereinstimmung und ist fachlich nicht neu; es gehört zum Problem «Narzissmus»: Die Hoffnung, dadurch zu gesunden, dass man die krankmachende Gesellschaft zerstört, nennt Alice Miller zu Recht ebenso verständlich wie trügerisch. Was dem Wegsuchenden zynisch klingen mag –, Psychoanalyse wie Dichtung weisen nicht zu bestimmtem Handeln an, sondern helfen allenfalls, dessen Bedingungen und Folgen vorzustellen. Alice Miller schreibt: *«Man kann wohl kaum einen Patienten von der Grausamkeit seiner Introjekte dadurch befreien, dass man ihm zeigt, wie absurd, ausbeuterisch und pervers die ‚Gesellschaft‘ sei, die unsere Neurosen und Perversionen verursacht, auch wenn dieser Satz stimmt ... Eine politische Tätigkeit kann aus diesem unbewussten Zorn des missbrauchten, gefangenen, ausgebeuteten, eingeeengten, dressierten Kindes gespeist werden ... Die alte Hörigkeit wird dann auf neue Objekte verschoben.»* Und der Schluss ihres klugen Buches stimmt mit dem überein, was Hesse seinen Briefpartnern wie Lesern entgegengehalten hat: *«Es ist nicht unsere Aufgabe, ihn (den Patienten, B. G.) zu ‚sozialisieren‘, zu erziehen (auch politisch nicht, denn jede Erziehung ist eine Bevormundung), oder*

*ihm ‚Freundschaften zu ermöglichen‘
– das alles ist seine Sache.»*

Bernhard Gajek

¹ Hermann Hesse, *Gesammelte Briefe*. Zweiter Band 1922–1935. In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse herausgegeben von Ursula und Volker Michels. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1979. Vgl. die Besprechung des Ersten Bandes in dieser Zeitschrift, Jg. 54, 1974. – Alice Miller, *Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst*. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1979. – ² Vgl. hierzu: Richard B. Matzig, *Der Dichter und die Zeitstimmung. Betrachtungen über Hermann Hesses Steppenwolf*. In: *Schweizer Monatshefte*, Jg. 23, 1943/44, S. 256–265. – ³ Gemeint ist die Doktorarbeit von H. R. Schmidt. Das Zitat in dem mehrfach gedruckten «Offenen Brief an einen Bücherleser», geschrieben in Baden, 27. Oktober 1928. – ⁴ Hesses Aufsatz «Künstler und Psychoanalyse» erschien in der «Frankfurter Zeitung» vom 16. Juli 1918; er ist wiederabgedruckt in den «Gesammelten Werken», Bd. 10, Frankfurt a.M. 1970. – In «Hermann Hesse. Sein Leben in Bildern und

Texten», S. 162, sind der Anfang des Artikels wie Freuds Postkarte vom 23. August 1918 faksimiliert. – ⁵ In meinem Vortrag «Hesses Verhältnis zum Expressionismus», den ich auf dem Internationalen Hermann-Hesse-Symposium im April 1977 hielt, versuchte ich dem nachzugehen. – Vgl. *Schweizer Monatshefte*, Jg. 57, Juni 1977, S. 192 f. – ⁶ Alexander und Margarete Mitscherlich. *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München 1967. – ⁷ Vgl. das Buch von Christopher Lasch, *Das Zeitalter des Narzissmus*. Literar. Verlag Steinhausen, München 1980, und die Diskussion in der «Frankfurter Allgemeinen» vom 11. 8. und 16. 9. 1980. – ⁸ So im Schluss der Danksagung für den Frankfurter Goethe-Preis (1946). Vgl. *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 107. – ⁹ Vorwort zum «Demian» (1917), angeführt nach: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, S. 7. – ¹⁰ *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 49. – ¹¹ Leipzig-Nürnberg: Septemberverlag 1930. – Der 1902 in Nürnberg geborene Autor hat vor allem Gedichte und Prosa veröffentlicht; bekannter wurde sein Kaspar-Hauser-Roman: «Mythos», *Gestalt und Schicksal von Kaspar Hauser*, 1931. – Vgl. hierzu auch den in Anm. 2 genannten Aufsatz von Richard B. Matzig.

LITERATUR IN WIEN

Die vorliegende Essaysammlung von Ernst Schönwiese, erschienen zum 75. Geburtstag des Dichters und Kritikers, einer führenden literarischen Autorität Österreichs, ist nicht nur ein wertvolles Stück Literaturgeschichte, sondern auch eine literarische Biographie des Verfassers¹. Die Jahreszahlen im Titel des Bandes entsprechen jener Zeitspanne, in der sich Schönwieses Erfahrungen und Begegnungen mit den Trägern des Literatur-

lebens abspielten. Die Auswahl der hier vereinigten Studien ist chronologisch angeordnet, und räumlich spielt da mehr als die österreichische Hauptstadt eine Rolle, da – wie Schönwiese im Urzidil-Kapitel sagt – «*die Strahlung jener Kultur, die auf dem geschichtlichen Boden des einstigen Österreich-Ungarn durch die Jahrhunderte zu wirken vermochte, auch heute noch weiterwirkt*».

Eine Schlüsselfigur und der älteste

der behandelten Autoren ist *Franz Blei* (1871—1942), an dessen Tisch im Wiener Café Herrenhof Musil, Broch, Gütersloh und viele, die sich auf dem Weg der Emigration vor 1938 in Wien aufhielten, zusammenkamen. *Jean Améry* (1912—1978), dem jüngsten in der Reihe, widmet Schönwiese einen warmherzigen Essay und zitiert aus der vom Zweiundzwanzigjährigen – damals noch unter seinem bürgerlichen Namen Hans Mayer – herausgegebenen Zeitschrift *«Die Brücke»* die grundlegenden Sätze: *«Jede Erkenntnis ist anfechtbar, weil sie ihren letzten Grund in einer geistigen oder seelischen Tiefenschicht hat, die nur mehr dem Subjekt zugänglich ist. Und dennoch besitzen wir Wahrheiten und Erkenntnisse, die uns allen gemeinsam sind . . .»*

Neben Franz Blei befasst sich Schönwiese am meisten mit Kafka, Musil und Broch, den *«Schöpfern des grossen zeitgenössischen Romans»*, und unter den Dreien scheint seinem Herzen *Hermann Broch* (1886—1951) am nächsten zu stehen. Ihn nennt er den *«Schriftsteller als das Gewissen seiner Zeit»*; in diesem grössten Essay des Bandes sind tiefgreifende und ausführliche Analysen der vier grossen Romane Brochs – *«Die Schlafwandler»*, *«Die Verzauberung»*, *«Der Tod des Vergils»* und *«Die Schuldlosen»* – zu lesen. Auch in dem *Franz Kafka* (1883—1924) gewidmeten Teil ergänzt Schönwiese seine Ausführungen mit dem Urteil Brochs, *«dass seit den Griechen niemals das Unbewusste so spontan immediat in den dichterischen Ausdruck gehoben wurde wie bei ihm (Kafka). – Hier ist ein Nur-Dichter am Werk, der genau wusste, dass das unauflöslich Irrationale und nichts an-*

deres die Aufgabe war». Schönwiese sieht in Kafka einen modernen Mystiker oder eine westliche Variante von Zen-Aussprüchen. Eine ähnliche Parallele zieht er zwischen dem *«Anderen Zustand»* Musils, diesem von Musil selbst nur fragmentarisch erhellten Begriff, und den Zen-Mondos, wofür er drei Beispiele aufführt *«an Stelle eines Essays über Robert Musil (1880—1942)»*. Allerdings widmet er in einem anderen Zusammenhang dem grossen, unvollendet gebliebenen Roman Musils, dem *«Mann ohne Eigenschaften»*, eine ausführliche Studie. Der Romanheld lebt im alten k.k. Österreich, oder in Musils eigener, liebevoll-ironischer Wortschöpfung *«in Kakanien, diesem seither untergegangenen, unverstandenen Staat, der in so vielem ohne Anerkennung vorbildlich gewesen ist . . . Man handelte in diesem Land immer anders, als man dachte, oder dachte anders, als man handelte . . . Ja, es war Kakanien vielleicht doch ein Land für Genies; und wahrscheinlich ist es daran auch zugrunde gegangen.»*

Eine zentrale Stelle nimmt die Beschreibung des Wiener literarischen Kaffeehauses der dreissiger Jahre, vor allem des Café Herrenhof, ein. Zentral sowohl in der Komposition des Bandes als auch in der Bezogenheit der vorkommenden Personen zueinander und zur Zeitgeschichte. Anfang der dreissiger Jahre begann der junge Schönwiese mit erstaunlicher Intuition und sicherer Urteilskraft am literarischen Leben teilzunehmen. Zwei exklusive Veröffentlichungen verbinden sich 1935 mit seinem Namen. Erstens der von ihm herausgegebene Sammelband *«Patmos. Zwölf Lyriker»* mit Dichtungen von

Benno Geiger, Felix Braun, Erika Mitterer, Ernst Waldinger, Herta Staub, Friedrich Bergammer und anderen. Interessanterweise gehörten auch Broch und Musil zu den Beitragenden, Letzterer mit den einzigen zwei Gedichten, die er, nach eigener Aussage, geschrieben hat. – Die zweite herausgeberische Tätigkeit von Schönwiese betrifft die von ihm ins Leben gerufene Zeitschrift «das silberboot», deren erste Nummer im Oktober 1935 erschien, mit zwei damals noch unveröffentlichten Kapiteln aus dem «Mann ohne Eigenschaften». Schönwiese hat in seinem «silberboot» eine Rubrik geschaffen, «Marginalien» genannt, wo Bemerkungen zur Literatur die Ergebnisse festhielten – meistens durch Franz Blei formuliert –, die an langen Gesprächen, Diskussionen, Überlegungen am Stammtisch im Herrenhof erörtert wurden. Zum literarischen Leben, ausser den Cafés, gehörte auch die Volkshochschule mit ihren Zweigstellen in verschiedenen Bezirken Wiens, wo Dichterlesungen – oft von bedeutendsten Autoren – veranstaltet wurden. All das, was in diesem Kapitel beschrieben wurde, nahm ein Ende, als im März 1938 Hitler Österreich besetzte.

Eine kurze Gedenkschrift über *Franz Werfel* (1890–1945), den «grossen Humanisten», der die Nachkriegsliteratur nicht mehr erlebte, ist zwischen diesen zentralen Teil und denjenigen eingeschoben, der sich mit den Schriftstellern befasst, die kurz vor der Jahrhundertwende und einem guten Jahrzehnt danach geboren wurden und erst nach 1945 zur vollen Entfaltung gelangt sind, was nicht unbedingt auch mit Ruhm verbunden

war. Ein Beispiel dafür ist *Mela Hartwig*, die durch einen Wettbewerb in den zwanziger Jahren entdeckte Schriftstellerin, oder etwa *Ernst Waldinger*, dessen Name nach dem Krieg eher durch seine Nachdichtungen – u. a. des grossen ungarischen Dichters Andreas Ady – und Essays über österreichische und anglo-amerikanische Schriftsteller bekannt wurde. Die Studie über den «konservativen Revolutionären» *Rudolf Henz* (geb. 1897) macht den Leser mit einem vielseitigen Schriftsteller und im Kunstleben Österreichs öffentlich tätigen Menschen bekannt, aus dessen Alterslyrik schöne Beispiele zitiert sind. Noch spezifischer österreichisch, ja sogar wienerisch ist der in seiner Bedeutung nicht recht erkannte *Rudolf Felmayer* (1897–1970), der einen Teil seines Werkes in der Umgangssprache – im Sinn von Karl Kraus und Nestroy – schrieb, «die gar nichts mit sogenannter Dialektdichtung zu tun hat» – schreibt Schönwiese.

Von den zwei Pragern, denen Schönwiese sehr gründliche Studien widmet, ist *Johannes Urzidil* (1896 bis 1970) zur grossen Bekanntheit gelangt, während *Hermann Grab* (1903 bis 1949) als Erzähler eine volle Wirkung versagt blieb. In den dreissiger Jahren war der damals noch fast unbekanntere Urzidil Schriftleiter der tschechoslowakischen Ausgabe des «silberboots». An ihm rühmt Schönwiese ganz besonders sein Verantwortungsgefühl dem «Material» gegenüber und geht auf einen Aufsatz Urzidils «Über das Handwerk» besonders ein. Für einen 1956 erschienenen Erzählungsband erhielt Urzidil den Charles-Veillon-Preis. – Es war Klaus Mann, der den hohen literari-

schen Wert von Hermann Grab aufgrund seines Romans «Der Stadtpark» erkannt hat. In den von Schönwiese analysierten ergreifenden Erzählungen aus Grabs Nachlass-Band spürt man deutlich die Berechtigung des Kapiteltitels: «Ein Prager Schüler Marcel Prousts: Hermann Grab».

Kurz nach dem Krieg erhielt Schönwiese Gedichte von *Friedrich Torberg* (1908–1979) für «das Silberboot»: Zeugnisse, die er erwartet hatte, «die dem eben erst Durchlebten und Durchlittenen Ausdruck geben würden», in denen «unmittelbare Gegenwart unmittelbar bewältigt» worden war. Zu *Friedrich Bergammers* (geb. 1909) schwer entzifferbarer Dichtung sagt Schönwiese, dass sie dennoch nicht als «Gedankenlyrik» eingestuft werden dürfe. Bergammer sei ein Dichter, der nicht gewillt ist,

das Geistige – bloss, weil es von der zeitgenössischen Lyrik verpönt wird – aus seiner Dichtung zu verbannen.

Zwei grundsätzliche Betrachtungen schliessen den Band von Schönwieses Essays, eine über das Wesen der Dichtung und eine grössere über das Spannungsfeld von Tradition und Avantgarde.

Das Ziel des Verfassers war mit diesem Band gewiss nicht, einen lückenlosen Bericht über die Literatur in Wien in den letzten 50 Jahren zu geben, sondern vielmehr *sein* reichbefrachtetes, ernstes und doch leuchtendes Silberboot vor dem Leser vorbeiziehen zu lassen.

Magda Kerényi

¹ Ernst Schönwiese: *Literatur in Wien zwischen 1930–1980*, Amalthea-Verlag, Wien-München 1980.

DAS ENDE DER LEICHTFERTIGKEIT

Günter Herburger, «Die Augen der Kämpfer»¹

Nach Otto F. Walters Fast-Liebesgeschichte «*Wie wird Beton zu Gras*» ist mit Günter Herburgers Roman «*Die Augen der Kämpfer*» innert kurzer Zeit zum zweitenmal ein Buch erschienen, auf dessen Umschlag die Niagarafälle abgebildet sind. Ein Zufall gewiss, aber doch auch ein Grund nachzudenken. Denn in beiden Fällen könnte die Naturgewalt des tosenden und ununterbrochenen Wasserfalls dieselbe traumhafte Mischung von Angst und Hoffnung evozieren, die in Herburgers wie in Walters Buch als Grundstimmung immer wieder durchdringt. Herburger und Walter

reagieren auf die zunehmend schwieriger werdenden Veränderungsmöglichkeiten einer als unhaltbar empfundenen gesellschaftlichen Situation nicht mit realistischer Darstellung oder analytischer Gegenargumentation, sondern mit einem utopischen Entwurf. Bei Walter war es die aberwitzige Fahrt zweier Jugendlicher aus der Anti-AKW-Bewegung mit einem ausgedienten Panzer vor die Redaktion der Lokalzeitung. Bei Herburger ist es das im ersten Teil seiner «*Thuja-Trilogie*», der vor drei Jahren unter dem Titel «*Flug ins Herz*» erschien, angelegte Experiment einer Entfüh-

rung des schwerreichen Industriellen Quatander. Die Motive waren ungewöhnlich: die Proletarierin Rosa sollte von ihm ein Kind bekommen. Gleichzeitig machte der Arbeiter Charly der reichen Schönheit Hella Munz ein Kind. Ein Kind aus der Oberschicht, aufgewachsen in den ärmlichen Verhältnissen der Arbeiterklasse, und ein Arbeiterkind, gleichzeitig aufwachsend in einem privilegierten Milieu – so sollte der Beweis geliefert werden, dass die Ungleichheit der Menschen primär sozialen, weniger sogenannt natürlichen Bedingungen unterliegt. «*Die Augen der Kämpfer*» nun ist der zweite Teil dieses grossangelegten Projektes. Herburgers und Walters Utopien haben zwei Gemeinsamkeiten: die revolutionäre Praxis hat den Primat vor der Theorie, wobei diese Praxis phasenweise auch gewalttätig ist. Es ist aber – und das darf nicht unterschlagen werden – bei beiden eine Gewalt, die aus der Ohnmacht heraus entsteht und stets davor zurückschreckt, sich als Macht zu etablieren. Es ist eine Gegengewalt. Überdies ist es eine Gewalt, die immer wieder dem rationalen Zweifel unterworfen wird.

Gewalt jedenfalls dominiert weder bei Walter noch bei Herburger eine politische Praxis. Im Gegenteil: der realistische Gehalt ihrer Utopien zeigt sich nicht in diesen verzweifelten Aktionen, sondern in der Erprobung neuer, solidarischer und zwangsfreier Lebensformen unter ihren Trägern. Lebensformen, die gerade nicht in Gewalt führen müssten, könnten sie sich in Freiheit, autonom sozusagen, entfalten. Weder Walters noch Herburgers Buch kann als Gebrauchsanleitung zu den aktuellen Jugendunruhen

verstanden werden. Als Legende, als Leseanleitung dagegen schon. Schlüsselstelle für die gewaltsame Unterdrückung neuer Lebensformen in Herburgers Roman ist übrigens eine Szene, die stark an Otto F. Walters «*Die Verwilderung*» erinnert: junge Leute oder Kinder – «*teilweise in Paarung begriffen, vollkommen selbstvergessen*», schreibt Herburger – werden in einer Kiesgrube von der Polizei eingekesselt, die Wände hochgetrieben und festgenommen. Einige vermögen sich zu retten, andere stürzen sich in den Tod, es kommt zu einem Massenselbstmord. In Walters «*Verwilderung*» fand sich eine Gruppe junger Leute in der «*Huppergrube*» zu einer Kommune zusammen, bis eine Bürgerwehr sie brutal auseinandertrieb.

Zufall ist das, was einem – auch mit einer gewissen Notwendigkeit – zufällt, philosophierte Ernst Bloch, der spiritus rector Herburgers, der als Moritz Tuch schon im «*Flug ins Herz*» auftauchte und im zweiten Teil nun tot mit der alten Geierwalli aufgefunden wird (der Protagonist Johann Jakob Weberbeck hat ihn umgebracht, wie am Schluss in einem Verhör klar wird, um «*schuldig zu werden*» nach einer langen Zeit der Inaktivität im Gefängnis). Was Herburger denn auch beschäftigt – im zweiten Teil seiner Trilogie fast mehr noch als im ersten –, ist das, was sich nicht im reinen Zufall erschöpft: die Freiheit. Eine Freiheit, die nicht in der einfachen Verweigerung des Bestehenden verharrt, sondern aufbricht zur Neuschöpfung. «*Die Augen der Kämpfer*», der Mittelteil oder die Schwelle von Nichtmehr und Nochnicht dieses bei Herburger leicht ins Gigantische wuchern den Plans, hat das Alte noch nicht ab-

gestreift. Auf das lustvolle Sich-Heraushauen aus der Wirklichkeit im ersten Teil der Trilogie durch einen tollkühnen Gedankenflug folgt nun das mühevollere *Sichten* des schon und des noch nicht Erreichten. Das Vorankommen wird schleppender jetzt, aber vielleicht auch ein wenig verlässlicher, weil weniger blind. Herburgers Utopie wird in dem Masse genauer und relevanter, wie sie auch das Leiden am Bestehenden auszudrücken vermag. Er bleibt weiterhin ein Phantast. Aber mehr als im *«Flug ins Herz»* ist jetzt die *«Notdurft»* sichtbar gemacht, aus der heraus *«übersteigerte Einbildung unablässig Bilder entwarf»*. Und mit der Angst in der Not wächst nun auch so etwas wie die Angst in der Lust. Die unablässige Übersteigerung der eigenen Phantasie ist nicht mehr die fröhliche Maske aus dem ersten Teil, sondern oft schon die schmerzverzerrte Fratze, in der Herburger sich selber anstarrt. Es bleiben daneben immer noch genug Pathos und Grossspurigkeit in den Formulierungen, die alles mit einem Schlag ausdrücken möchten und gerade deshalb so abstrakt werden, dass darin alles zu nichts zerbröckelt: *«Alle Widersprüche, ob bewusst oder abwehrend krisenhaft wahrgenommen, vermischten sich zu einer Dominanz, die mich, ein Teilchen von vielen, im Ganzen mitnahm. Die Verletzungen und erzwungenermassen erlittenen Vernichtungstendenzen blieben begrenzt, als gäbe es im letzten Drittel dieses Jahrhunderts ein Spiel, Personen entgegen kalkulierender Technologie und Analyse, bodenlos umzukehren.»*

«Die Augen der Kämpfer» ist nicht einfach die Fortsetzung des *«Flug ins Herz»*. Natürlich geht die Geschichte

weiter, und rein äusserlich kommt sie sogar voran: Weberbeck erwacht im Gefängnis (am Ende des *«Flug ins Herz»* befand er sich in Italien, auf dem Höhepunkt des Experimentes in den Armen Rosa Kaestles, damals noch schwanger mit dem Quatander-Sohn). In einem Müllcontainer gelingt ihm die Flucht. Als Kurier – *ein Kurier zwischen allen Lagern, der sich mit Nachgiebigkeit und Neugierde bewaffnet hat, muss Tote wie Lebende lieben und die Last der Vergeblichkeit tragen lernen trotz seiner Tränen* – versucht er nun auf unzähligen, mehr oder weniger abenteuerlichen Wegen die zerschlagene Gruppe wieder zusammenzubringen. Er trifft sie auch fast alle, aber die meisten haben sich verändert, sind kaum wiederzuerkennen. Ein langsamer Treck schemenhafter Gestalten macht sich auf ins *«Morgenthaland»*, in die *«Idylle»*. Die Idylle ist nicht das Paradies, ist vielmehr ein unerträgliches Zwischenstück voller Hoffnungen und längst vergessen geglaubter Wundstellen deutscher Geschichte. Kein Wunder, dass Weberbeck sich am Schluss wieder davonmacht, hinaus durchs *«Demokratieloch»* in den zweiten deutschen Staat. Auf die Fortsetzung darf man gespannt sein.

«Die Augen der Kämpfer» ist weniger die Fortsetzung des Quatander-Experimentes, als vielmehr die Kritik. *«Flug ins Herz»* handelte vom Gelingen, das Buch jetzt bringt das Scheitern ins Spiel. In den ersten, den Gefängniszenen des Buches ist diese neue Erfahrung vielleicht am eindringlichsten erlebt und formuliert: *«Während der Flucht in den leeren Norden, wo ich wegen eines lächerlichen Irrtums entdeckt worden war, . . . holte*

mich unsere Leichtfertigkeit ein, der wir viel verdankten, aber der Traum, der in der Wirklichkeit hatte festgehakt werden sollen, zerriss, Einsamkeit und Angst, allen von früher bekannt, gewannen wieder.» Sie sind fortan nicht mehr abzuschütteln. Der Weg ins Morgenthau Land ist ein Weg durch das Deutschland der späten siebziger Jahre. Weberbeck läuft in eine Sackgasse nach der andern. Wie er da jeweils wieder herauskommt, darauf konzentriert sich Herburgers Phantasie. Es sind moderne Münchhausiaden. Die Züge des Unglaublichen liegen offen da. Morgenthau Land ist zweifellos ein Fortschritt. Aber Fortschritt wovon?

Als Vorparadies kann es ebensogut gelesen und erlebt werden wie als Vorhölle. Es ist vielleicht nur ein überhörender und verzerrender, in der Verzerrung aber präzisierender Spiegel, in dem auch eine verängstigte In-

nenwelt zur Alptraumlandschaft sich niedergeschlagen hat. Das Titelbild zu Herburgers Buch zeigt, das bleibt jetzt nachzutragen, in den Wasserfall eingebendet ein traumhaft beleuchtetes Stück europäischer Voralpen. Die Idylle ist ein Monstrum. Und insofern das Monstrum immer auch ein Fingerzeig ist, ist auch Herburgers Morgenthau ein hinterhältig attraktives Land, angesiedelt in der Kopfzerbrechen und Kopfschmerzen bereitenden Zone zwischen Bewunderung und Entsetzen. Es ist ein Märchenland mit einer, wie es einmal heisst, «*schrecklich gross gewordenen Natur*». Es ist, als meldete sie nun ihren Anspruch an, nachdem das Quatander-Experiment sich leichtfertig über sie hinwegsetzte.

Samuel Moser

¹ Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1980.

HINWEISE

Hofmannsthal im Taschenbuch

In einer zehnbändigen Taschenbuchausgabe auf Dünndruckpapier legt der *Fischer Taschenbuch Verlag* (Frankfurt a. M.) Hugo von Hofmannsthals Werk vor. Die Ausgabe basiert auf den von *Herbert Steiner* besorgten «Gesammelten Werken in Einzelausgaben» und ist von *Bernd Schoeller* in Zusammenarbeit mit *Rudolf Hirsch* herausgeberisch betreut. Die Gedichte, Dramen und Operndichtungen umfassen insgesamt sechs Bände, die Reden und Aufsätze drei. In einem Band sind die Erzählungen, die erfundenen Gesprä-

che und Briefe sowie die Reisen zusammengefasst. Jeder Band enthält ausserdem die Bibliographie und die Lebensdaten zu den in ihm enthaltenen Werken. Die Ausgabe ist ein gutes Arbeitsinstrument. Sie präsentiert das ungekürzte und neu geordnete Werk des Dichters.

Wladimir Majakowski, Werkausgabe im Taschenbuch

Die Werkausgabe, die in der *edition suhrkamp* erschienen ist, deckt sich textlich mit derjenigen des Insel-Ver-

lages. Waren es dort fünf Bände, so in der Taschenbuch-Ausgabe zehn, je zwei allerdings mit fortlaufender Paginierung, weil ja die fünfbändige Ausgabe die Textgestalt abgab. Als Übersetzer zeichnet *Hugo Huppert*, als Herausgeber *Leonhard Kossuth*. Majakowski, der Dichter der «Agitpropkunst», der Lyriker der Revolution, hat nachhaltige Einflüsse auch auf die Entwicklung der westlichen Literaturen ausgeübt. Hupperts Nachdichtungen wird von Kennern bezeugt, dass sie den Originalen nahekommen. Die vorliegende Ausgabe allerdings umfasst nicht das gesamte Werk des Dichters. Das hängt damit zusammen, dass er in der sowjetischen Literaturpolitik mit der «gesinnungstreuen» Seite seines Dichtens besser ankam als mit dem, was er selber das «eigene Lied» genannt hat. Etwas davon ist bis in den Anmerkungssteil der vorliegenden Ausgabe hinein spürbar: es handelt sich um eine Lizenzausgabe, an der auch der Verlag Volk und Welt in Ostberlin beteiligt ist. Die Kontrolle hat darüber gewaltet, dass nichts Unerwünschtes weder im Text noch im Kommentar zu lesen ist. Aber ist das denn Majakowski-Überlieferung, wie wir sie brauchen?

Das Theater der siebziger Jahre

Das Buch von *Georg Hensel*, einem Theaterkritiker der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung», ist vorwiegend aus Kritiken aufgebaut. Die Stellungnahmen eines Theatergängers, subjektiv, von Vorlieben und Wünschen mitbestimmt, von Aversionen manchmal gewiss nicht frei, bilden den Spiegel, in dem sich ein Jahrzehnt deutsch-

sprachigen Theaters reflektiert. Wie es gewirkt hat, was es an Gedanken, auch an Protest und Zwischenrufen ausgelöst hat, kann man an diesem Buch in einem Einzelfall ablesen. Und dennoch, meine ich, ergibt sich ein Bild, das mit Aufbruch und Rückzug, mit Hinterfragungstheater und Lust an der Revolution am Anfang, Resignation und Rückgriff auf seelische Innenräume recht genau bezeichnet, was die kurze Epoche zwischen 1970 und 1980 für das deutschsprachige Theater bedeutet. Wer voreilig den Eindruck haben könnte, das Theater verrenne sich, steige auf Trends gutgläubiger ein, als es kritischer Theaterarbeit eigentlich entspräche, sollte immerhin bedenken, dass auf der Bühne immer auch Zeitströmung, Mode, Aktualität virulent sind. Unter anderem zeigt sich das – und Hensels Buch gibt auch darüber Aufschluss, weil es die aktuellen Kritiken vorlegt – an der sich wandelnden Behandlung (oder manchmal: Missbehandlung) der Klassiker durch das Theater der Gegenwart. Hensels Abriss des Theaters der siebziger Jahre ist eine engagierte, kurzweilige Information über das neuste Kapitel deutscher Theatergeschichte, mit Einschluss wichtiger Inszenierungen in der deutschen Schweiz (*Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1980*).

Über das Theater in der Schweiz

Der Schweizerische Bühnenverband, der für einmal auch als Verleger auftritt, hat aus Anlass seines sechzigjährigen Bestehens einen Bildband herausgebracht, der die «Facetten des schweizerischen Theaterlebens», Stand 1980, zur Darstellung bringen soll.

Neben zahlreichen Photographien dienen diesem Ziel die Beiträge einer grossen Anzahl von Mitarbeitern, die der Herausgeber und verantwortliche Redaktor, *Othmar Fries*, im Rahmen eines Gesamtkonzepts frei agieren liess. Von Anfang an war – das zeigt schon der Titel, «*Das Theater – unsere Welt*» – nicht einfach an die schweizerische Szene gedacht, sondern an das Umfeld, in welchem sie steht, vielfach verbunden und auch abhängig von internationalen Entwicklungen. Hans Mayer schreibt in einem eröffnenden Essay über «Deutsche Dramatik und Dramaturgie nach zwei Weltkriegen», Denis de Rougemont zieht «Le bilan culturel de la décennie 1970–1980», und Paolo Grassi berichtet über «Dieci anni di teatro in Italia». Damit ist abgesteckt, in welchen Horizonten die Beiträge stehen, die sich mit dem Theater in der Schweiz befassen. Auch da aber wird immer der Versuch gemacht, Theaterleben der Schweiz auch im Blick auf die europäische Kulturlandschaft zu sehen. Ausgewählte Vertreter spezieller Aktivitäten, Sprecher der verschiedenen Sparten des Theater-schaffens, der Landesteile, der Stadttheater und der zahlreichen Kleintheater melden sich zum Wort und tragen bei zu einem lebendigen Abriss der schweizerischen Theaterlandschaft. Auf Einzelheiten kann hier nicht eingetreten werden. Immerhin scheint uns bemerkenswert, was Reinhart Spörri unter dem Thema «Das Theater und der Bericht Clottu von 1975» ausführt. Zwar wird der Bericht hier lediglich aus dem Gesichtspunkt eines Theaterschaffenden betrachtet, während ja der Auftrag an die Kommission Clottu umfassend

war, nämlich ein Inventar der kulturellen «Lage der Nation» zu erstellen. Aber auch auf dem Spezialgebiet Theater zeigt sich eben, was den Bericht im Ganzen kennzeichnet: Experten waren da teilweise schon am Werk, mehr aber noch Lobbyisten und Politiker. Das Seilziehen um das Geld (das nicht vorhanden ist) hatte Auswirkungen schon in den Empfehlungen des Schlussberichts. Alles in allem ist das Buch «Das Theater – unsere Welt» eine lebendige Dokumentation, eine die Vielfalt von Aktivitäten und Meinungen spiegelnde Darstellung der Lage.

Neue Interpretationen zu Goethes Dramen

Walter Hinderer hat in der Reihe der Paperbacks zur Literatur des *Verlags Philipp Reclam jun. in Stuttgart* einen Band mit neuen Interpretationen zu Goethes Dramen herausgegeben. Germanisten der mittleren und jüngeren Generation vereinigen sich darin zu einem Symposium, an dem Goethes dramatische Werke von wechselnden methodischen Zugängen her aufgeschlossen werden. Nach dem Band über Schillers Dramen liegt somit eine Sammlung von Aufsätzen vor, die vor allem die Spannweite des dramatischen Schaffens von Goethe sichtbar macht.

Das Gesamtwerk von Jura Soyfer

Der 1912 geborene Jura Soyfer erreichte nur ein Alter von siebenundzwanzig Jahren: er starb im Konzentrationslager Buchenwald. Soyfer war

ein politischer Autor, dessen Lyrik, Prosa und Szenen nicht zu der Wirkung gelangten, die ihnen eigentlich zukäme. Er ist einer aus der Reihe der Brecht, von Horvath, doch hat er vorwiegend für Kleinkunsthöfen geschrieben, Songs und Satiren fürs Kabarett. *Horst Jarka* hat alles, was von seinem verstreuten Werk noch auffindig gemacht werden konnte, zusammen mit den Briefen als Gesamtwerk herausgegeben und in einem umfangreichen editorisch-kritischen Apparat kommentiert. Schade nur, dass das alles in einen grossformatigen Band von über neunhundert Seiten gepresst werden musste. Eine handlichere Ausgabe wäre dem Inhalt und sicher auch der «Rettung» eines vergessenen Autors dienlicher gewesen. (*Europa-Verlag, Wien, München, Zürich 1980*)

Gedichte von Hermann Broch

Das lyrische Werk Brochs ist weniger bekannt als das epische. Deshalb sei hier besonders hingewiesen auf den Band 8 der kommentierten Werkausgabe, die *Paul Michael Lützeler* betreut. Parallel zur Ausgabe in den *suhrkamp taschenbüchern* erscheint sie auch in Leinenbänden. Broch hat insgesamt etwa zweihundert Gedichte geschrieben, darunter einige Gelegenheitsgedichte, die ebenfalls aufgenommen worden sind. Einen Lyriker wird man ihn kaum nennen, dennoch aber einen in verschiedenen Formen des Gedichts bewanderten Denker, der nicht so sehr dem Gefühl als vielmehr

der Erkenntnis, auch dem politischen und zeitkritischen Genre der Lyrik zuneigt. (*Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980*)

Ein Klassiker der Filmgeschichte

Siegfried Kracauers Schriften werden von Karsten Witte neu herausgegeben. Als zweiter Band verdient vor allem grösste Aufmerksamkeit die «psychologische Geschichte des deutschen Films» «*Von Caligari zu Hitler*». Auch dies ist das Buch eines Kritikers, auch diese Darstellung baut sich zusammen aus dem, was der Filmkritiker Kracauer in der «Frankfurter Zeitung» und andern Blättern, zuletzt auch der Basler «National-Zeitung», über damals neue Filme angemerkt hat. Nicht so freilich, dass da nun Filmkritiken montiert wären; die sind das Rohmaterial. Der Autor stützte sich darauf, als er im Pariser Exil begann, «eine Gesellschaftsbiographie des Films von Weimar» zu entwerfen. Daher auch der Titel. «Das Cabinet des Dr. Caligari» war ein berühmter Gruselfilm nach dem Ersten Weltkrieg. Kracauer verfolgt an der Entwicklung des deutschen Filmschaffens die politische und gesellschaftliche Entwicklung, die zu Hitler geführt hat. Die Neuausgabe des wichtigen Werks der Filmgeschichtsschreibung enthält im Anhang auch die Studie «Propaganda und der Nazikriegsfilm» sowie Filmkritiken aus den Jahren 1924 und 1939 (*Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979*).