

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 13 (1945-1946)

Rubrik: Kleien Rundschau

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: 13.05.2025

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

KLEINE RUNDSCHAU

EIN LEBENSWERK DER DANTE-FORSCHUNG¹

Ein grausiges Spiegelungs-Phänomen in der Geistesoptik des Weltgeschehens ließ es zu, daß in einer Zeit, da die Hölle auf Erden entfesselt scheint, jene infernalischen Jenseitsqualen, die Dante seine Höllen-Patienten in der «Göttlichen Komödie» erdulden läßt, von Sündern ihresgleichen umgekehrt Millionen schuldloser Zeitgenossen als teuflische Diesseits-Martyrien zugefügt wurden.

Die Hölle des Menschen gleicht so einem Stock mit zwei Enden, der, vertikal gerichtet, als Jenseitsvision infernalisch nach unten weist in Gegenrichtung zu seinem paradiesischen Antipol, indessen er, um seine Achse sich drehend, in horizontale Lage versetzt, den tätigen Läuterungsweg des Menschen vom Bösen zum Guten, also sein irdisches Purgatorium, richtungweisend abgrenzt. Sein Drehpunkt aber ist der handelnde Mensch in seinem dauernd wechselnden Rollenspiel auf der kontinuierlichen Zeitenbahn der äußeren Geschichte, die auch die Handlungsebene seiner seelischen Konstitution ist und auf welcher die Leidensstationen seines infernalischen Wirkens zugleich auch die durch große Dichter und Seelendeuter erkenntlich gemachten Marksteine seiner Geistesgeschichte sind.

Es gibt drei Möglichkeiten, die Etappen der Geschichte und ihre Jenseitsvisionen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen: Einmal kann man sie in ihrem Schnittpunkt durch ihre psychologische Antriebswurzel, also die menschliche Seele, determinieren; das ist der Weg der natur- und geisteswissenschaftlichen Psychologien, wie er von Freud, Adler und Jung beschritten wurde, indem diese Forscher den sexuellen, aggressiven oder psychokomplexen Charakter im Teufelsspek der Geschichte und ihrer religiös-mythologischen und künstlerischen Spiegelungen nachwiesen — oder man kann umgekehrt das Weltgeschehen und die Symbolwelt der Mythologie und Dichtung als den Diesseits-Reflex einer Jenseits-Realität betrachten, d. h. die verborgenen Pfade der Transzendentalphilosophie, der Gnosis und Einweihungs-Esoterik einschlagen. Eine dritte Möglichkeit, die Einheit der irrationalen Seelenbilder unseres Daseins nachzuweisen, besteht darin, daß man nur die Jenseitsvorstellungen als solche literaturgeschichtlich miteinander in Beziehung setzt. Dieser quellenkritische Forschungsweg ist trotz seinem peripherischen Richtungsverlauf in seiner Art nicht minder aufschlußreich als die zentripetale Erkenntnisart der Psychologie und Esoterik, wenn ihm auch zu deren Gunsten nur ein mehr oder weniger propädeutischer Wert beizumessen ist. Diesen Weg hat der Basler Alt- und Neuphilologe August Rüegg in seinem großen zweibändigen Werk «*Die Jenseitsvorstellungen vor Dante*» beschritten.

Im ersten Band dieses umfassenden Kommentars wird auf Grund einer tiefen Quellenkenntnis und jahrzehntelanger Forschungen das vorgeschichtliche Fundament der «Göttlichen Komödie» Dantes, dieser gewaltigen dichterischen Synthesis uralter und neuerer Jenseitsvorstellungen, lückenlos quellenkritisch herausgearbeitet. Bis auf drei Jahrtausende zurück verfolgt Rüegg die motivischen Wurzeln des Gedichtes, um seine historisch tiefste Schicht in die uralte Schamanendichtung zu verlegen, die als die Keimform aller antiken Katabasen (Unterweltsfahrten) angesprochen wird.

¹ August Rüegg: *Die Jenseitsvorstellungen vor Dante* (Benziger & Co., Einsiedeln).

Aus ihrer noch primitiven Nekromantie ging der sittlich höher entwickelte Unsterblichkeitsglaube der griechischen Orphik hervor (Argonauten-Sage usw.), dessen Jenseitsvorstellungen in den ägyptischen Totenbüchern wiederum eine ethische Weiterbildung erfuhren, da in diesen ersten literarischen Dokumenten über das Fortleben der Seele nach dem Tode, wie übrigens auch in den iranischen Unterweltsvorstellungen von der Probebrücke, bereits die auch den Griechen vertraute Idee eines letzten Gerichtes (Minos, Osiris) auftaucht. Wenn auch im Schreckenszwielicht dieser düsteren Katabasen der Gedanke an ein paradiesisches Jenseits nur wie ein schwacher Lichtblick aufschimmert, so erscheint doch in ihnen das Dantische Inferno und Paradiso, nicht aber sein Purgatorio, schon irgendwie vorgebildet. Noch heller glänzt dieses Licht in der «Nekyia», der Unterweltsfahrt des Odysseus bei Homer, wo ein Weiterleben nach dem Tode in irgendeiner Form und eine verdienstbelohnende und sündenbestrafende Funktion des Totenrichters Minos wie später bei Dante schon leise als persönliche Erwartung ausgesprochen wird. Abgesehen von der modifizierten Uebnahme gewisser Unterwelts-Requisiten Homers (Höllenflüsse usw.) haben aber, außer einer Abfärbung seiner trostlosen Atmosphäre auf die apokalyptische Phantasie Dantes wie überhaupt des Mittelalters, auf dem Umwege über die «Aeneis» Virgils auch viele Gestalten des homerischen Epos in der «Comedia» eine teils nur übernommene, teils umgebildete Wiedergeburt erfahren, wofür der sich geistig verfeinernde Bedeutungswandel der Gestaltenkette Circe-Sibylle-Virgilius-Beatrice ein Beleg ist. Neben dem örtlich unbestimmbaren Hades Homers hat aber auch sein unlokalisierbares Elysium über das Garten-Paradies Virgils dem Paradiso terrestre Dantes seinen halb insularen, halb olympisch berghaften Charakter verliehen.

Geistig bestimmender hat Platon, den er nur aus Schriften des Aristoteles und Augustinus kannte, auf Dante eingewirkt. Aus seiner Ideenlehre, seinen Seelenwanderungs-Mythen und seiner sittlich-ästhetisch vertieften Philosophie, die den Tod durch esoterische Einweihung geistig überwand, hat der Dichter wesentliche Einflüsse aufgenommen, und zwar vor allem über den Neuplatonismus augustini-scher und thomasischer Prägung, der ihm viel näherstand als die biblischen Heilslehren von der Bergpredigt und dem Erlösungstod Christi, die ja in seinem Gedicht seltsamerweise auch nirgends notifiziert sind. So ist auch Beatrice eine geistige Schwester der Monika Augustins und der Seherin Diotima in Platons «Symposion». Es würde natürlich viel zu weit führen, hier auf Rüeggs schöne und reiche Konfrontation Dantes mit der rationalen Jenseitsphilosophie Platons näher einzugehen.

Die Tradition antiker Jenseitsvorstellungen reißt auch in der späteren Zeit ihres Niedergangs nicht ab, was Autoren wie Plutarch, Lucanus und Statius und Dokumente wie der Alexanderroman des Pseudokallisthenes, der wie ein Sammelbecken solcher Vorstellungen anmutet, beweisen. Der Satiriker Lucian dagegen hat dieselben in seinen «Wahren Geschichten» ihres platonischen Charakters entkleidet und in die nihilistische Stimmungssphäre der Totentänze versetzt. Dieser makabre Spaßvogel macht sich als pietätloser Entlarver der Hinfälligkeit allen Lebens in fast moderner Weise auch über seine metaphysischen Stützen lustig, indem er beispielsweise das Paradies in ein Schlaraffenland umwandelt. Persönliche Widersacher und die Gewaltigen der Zeit versetzt er in den stinkenden Pfuhl der Hölle, womit er nicht nur Dante, der ihn nicht kannte, antizipiert, sondern auch zur Psychologie der Jenseitsvorstellungen einen Beitrag liefert.

Noch weit interessanter sind in dieser Hinsicht die frühchristlichen Jenseitsvisionen, die, von der allmählich verblassenden Erinnerung an das Erlösungswunder Christi nicht mehr zurückgestaut, auf der Basis antiker und biblischer Tradition (Evangelien, Esra-, Petrus- und Johannesapokalypse, Henoch-, Jesaja- und Paulusvisionen) im Sinne mittelalterlicher Henkers- und Folterphantasien immer üppiger ins Kraut schießen. Echte Visionen religiöser Inspiration scheiden sich da von solchen, die jesuitische Einschüchterungstaktik zu ihren Zwecken erfand. Aber auch sadistisch-

masochistische Phantasieausschweifungen, Verfolgungswahn, Gewissensangst und Todesfurcht als pathogene Komplexe der kirchlich gebundenen Massenpsyche schaffen mit diesen Höllenvisionen von kaum mehr überbietbarer Grausamkeit (Tundal-Vision!), in denen das irdische Gegenspiel von Unterdrückung und Auflehnung mit der mittelalterlichen Rechtspraktik des Auge um Auge, Zahn um Zahn jenseitig gehandhabt wird, der Unterwelt ihres Bewußtseins ein literarisches Notventil. Rüegg versteht es meisterlich, auf Grund vergleichender Untersuchungen aus dem eschatologischen Chaos dieser Teufelsdämonien und chiliastischen Wunschträume die verbindenden Leitmotive herauszuschälen und ihre Beziehung zu Dante nachzuweisen. Ihm kommt auch das Verdienst zu, in diesem visionären Krautgarten die Edelblume der von Dante nebst der Paradiesvorstellung vergeistigten Läuterungsidee aufgespürt zu haben. Vor allem aber hat Rüegg den Einfluß der irischen und angelsächsischen Apokalyptik, der keltischen Imrâma (Seefahrergeschichten), der großen Visionen des Adamnan, Tundal, Owen und Alberich auf Dante gründlich und eindeutig erhellt und des weiteren auch die Frage des islamischen Einflusses auf den Dichter abgeklärt.

Mit der genialen Blickkraft, aber auch persönlichen Willkür des großen Sehers und Dichters hat Dante diesen je nachdem aus erster oder zweiter Hand bezogenen Stoff von Jenseitsvorstellungen gesichtet, veredelt und modifiziert der gewaltigen, auf dieser Quellenbasis fußenden Pyramide seines Gedichtes einverleibt. Diesem Verhältnis Dantes zu seinen Quellen hat Rüegg im zweiten Band seines großen Werkes umfassende Einzelstudien gewidmet. So hat er u. a. die Gestalt der Beatrice und der Paradieses-Konzeption Dantes als solcher einer gnostisch-neuplatonischen Ausdeutung unterzogen, die personellen, motivischen und örtlichen Details des kosmischen Gedichtes und seine literarischen Anspielungen in ihrer christlich-antiken Vermischung im einzelnen aufs Korn genommen und die poetische Leistung Dante im gesonderten in verständnistiefer Weise gewürdigt. Auf diese in jeder Beziehung reichhaltigen Studien auch nur entfernt einzugehen, ist uns leider aus Raumesgründen versagt.

HANS LANGE

EIN NEUER BAND DER KRITISCHEN KELLER-AUSGABE

Den ersten beiden von *Carl Helbling* besorgten Bänden der historisch-kritischen Gesamtausgabe von Gottfried Kellers Werken (vgl. NSR. 1944, Nr. 6) ist, wiederum in einjährigem Abstand, im Verlag Benteli AG., Bern, der dritte, umfassend die beiden letzten Züricher Novellen «Das Fähnlein der sieben Aufrechten» und «Ursula» und die «Sieben Legenden», gefolgt — wie der Anhang des Herausgebers bezeugt, das Ergebnis hingebender und intelligenter editorischer Arbeit und ein gültiges Zeugnis dafür, wie tief sich Helbling seinem verantwortungsvollen Auftrag verpflichtet fühlt.

Wie es sich für eine wissenschaftliche Ausgabe gebührt, galt auch hier die erste Sorge des Herausgebers der Sicherung des authentischen Textes. Voraussetzung dazu war die genaue Kenntnis der Entstehungsgeschichte der einzelnen Novellen, der Handschriften und der zu Lebzeiten des Dichters erschienenen Drucke. Feinfühlig verfolgt Helbling im Anhang, nach Möglichkeit aus den Beständen des Nachlasses schöpfend, das stille Reifen jedes einzelnen Werkes. Bereits Ermitteltes gewinnt durch die auch in kleinsten Einzelheiten gepflegte Formulierung neuen Reiz. Auch die Beschreibung der Handschriften erweist sich als eine wesentlich lohnendere Aufgabe, als der sonst nicht auf solche Aufschlüsse erpichte Leser anzunehmen pflegt. Die Ehrfurcht vor dem Wort des Dichters veranlaßt den

Herausgeber zwar dazu, auch sprachlich Unrichtiges wie zum Beispiel (S. 54, 12) den «Stutzer» (statt «Stutzen») passieren zu lassen, entbindet ihn aber nicht von der Verpflichtung, jeden einzelnen Fall von Nichtübereinstimmung von Druck und Handschrift daraufhin zu prüfen, was Keller wirklich gewollt hat: er entscheidet sich — selbstverständlich — für die Handschrift, wenn der Setzer die sieben Aufrechten einmal in die «lieben» Aufrechten verwandelt und der Dichter diesen offenkundigen Lesefehler übersehen und damit scheinbar durch passive Autorisation anerkannt hat; umgekehrt gibt Helbling der vom Setzer umgelauteten Form «der dümmste» vor der handschriftlich bezeugten «dummste» den Vorzug — Keller kannte wohl die Vorliebe seiner Mundart für den Umlaut, traute daher in diesem Fall seinem Sprachgefühl nicht und ließ sich die Korrektur durch den Setzer gefallen. Wie die Unterdrückung eines Kommas den Akzent innerhalb eines Satzes verschieben kann, zeigt Helbling sehr schön an einer Stelle aus dem «Fähnlein» (S. 63, 27). Die Sacherklärungen zu den beiden Züricher Novellen sind jetzt aus dem textkritischen Apparat herausgenommen und damit für den Leser leichter auffindbar geworden; sie halten sich in angemessenen Grenzen, bringen aber auch Neues und zeugen von fleißiger Konsultation des Schweizerischen Idiotikons und der nachweisbaren historischen Quellen des Dichters.

Dem neuen Band der Ausgabe ist als Angebinde für die Mitglieder der Gottfried-Keller-Gesellschaft der Druck eines Vortrages von Carl Helbling: «Arbeit an der Gottfried-Keller-Ausgabe» vorausgegangen, ein gewissenhafter Ausweis darüber, wie Helbling seine Aufgabe auffaßt und durchführt, und ein geistvoll-elegantes Gegenstück zu Kösters philologisch schwerer befrachteten «Prolegomena zu einer Ausgabe der Werke Theodor Storms». Als Diener am Wort — und dies vor allem ist der Philologe, dem ein dichterisches Werk zu treuen Händen anvertraut ist — erkennt Carl Helbling in «Geduld und Fleiß» die selbstverständlichen Voraussetzungen jeder Textausgabe; er weiß, wie leicht der Philologe durch die Nähe zum Dichter in Versuchung geführt wird, sich selbst an dessen Stelle zu setzen, und weil er es weiß, ist er selber gegen diese Versuchung gefeit; er verhehlt sich auch nicht, daß der Herausgeber trotz der ehrlichen Absicht, sich dem Willen des Dichters zu beugen, Entscheidungen treffen muß, die seinem persönlichen Ermessen anheimgestellt und infolgedessen immer diskutabel sind. «Der Dienst macht bescheiden, sehr bescheiden.» Dieses Bekenntnis bekräftigend, schließt der vom Staub der Werkstatt völlig unberührte Rechenschaftsbericht mit der getrosten Feststellung: «Und würden die gelehrten Ausgaben Kellers samt und sonders zerstört: ich bin gewiß, das ‚Fähnlein der sieben Aufrechten‘ würde mit einem aus dem Schutte ausgegrabenen billigen Text wieder aufleben und selbst über Trümmern munter wehen.»

MAX ZOLLINGER

RENAISSANCE DES GEISTERSTÜCKS

«Wissen Sie», sagte mir einmal der lebenskundige, manchmal lebensmüde Karl Tschuppik, den wir zu den besten österreichischen Publizisten zählten, «ich möcht' mich ja ganz gern umbringen, wenn ich nur sicher wüßt', daß ich endlich meine Ruh' hab' ... aber weiß man denn, was sie *drüben* mit einem machen?»

Dieser Ausspruch eines unvergeßlichen Freundes und Mentors fiel mir ein, als ich die *Fröhlichen Geister* des sonst witzigen und einfallsreichen Noël Coward im Zürcher Schauspielhaus vorbeigeistern sah. Daß diese «unwahrscheinliche

Komödie», wie sie der englische Autor-Akteur nennt, nicht nur gleich aufgeführt, sondern als ein besonderer Leckerbissen dargeboten wird, ist schon unwahrscheinlich genug — daß aber unser vor ihm dicht versammeltes Publikum im höchsten Grade amüsiert scheint und manche den ganzen Abend durchkichern, weil sie es schon überaus possierlich finden, wenn die gute *Giehse* «Guten Abend» sagt... das ist einfach wahr! Bleiben wir bei der Wahrheit, und stellen wir fest, daß wir diese Komödie, die keine ist, nicht komisch fanden, kaum witzig und auf keinen Fall «geistvoll», wie die Tageszeitungen zu berichten wußten. (In Parenthese: Unleugbar, daß die bloße Ankündigung, ein Stück stamme von Coward und außerdem sei es von einem Lustspielmeister wie Curt Götz verdeutscht und bearbeitet, elektrisierend wirkt und die Leute zum Vor-Urteil verführt, das müsse eine ganz besondere Gabe an Witz, Humor, Komik, Esprit sein... und wie stark Vorurteile zu wirken vermögen, wissen wir ja.) Nun, wenn wir nicht schwarz auf weiß läsen, diese «Fröhlichen Geister» seien von zwei so fröhlichen Geistern verfaßt, wir würden nimmer glauben, sie stammten wirklich von Coward und Götz — denn es ist weder fröhlich noch auch ist Geist darin. Wohl aber Geister! Und diese sind wohl einer Betrachtung wert, denn ihre Dramatisierung scheint uns symptomatisch und kein Zufall.

Indes noch etwas zur Dramaturgie dieses Stückes. Es ist so leicht und von ungefähr gebaut, daß man überhaupt nicht von einem «Bau» sprechen darf; es mutet vielmehr wie eine Skizze zu einem erst zu schreibenden Stück an. Leicht soll ja ein Lustspiel sein, aber doch nicht zu leichtfertig angelegt, sonst wird daraus nur eine dialogisierte Plauderei. Mehr als eine Plauderei ist auch diese «Komödie» nicht. Kleine Szenen, anfänglich ohne zwingenden Grund unterbrochen, belebt von einigen konventionellen Figuren, wie dem Romane schreibenden Schriftsteller, seiner Gattin, seinen Gästen... Eingeschaltet sei: daß Stücke, in denen Schriftsteller eine Hauptrolle spielen, von vornherein in einem unrealen Raum angesiedelt sind: denn für unsere kontinentalen Begriffe steht der Schriftsteller, in deutschen Ländern wenigstens, in einem sozialen Vakuum, nirgends recht in der Gesellschaft einzuordnen, wirkt also unwahrscheinlich und nur gedacht oder verbeispielt; in diesem Fall war es also ein glücklicher Griff, uns schon mit der Einführung der Figur einen Begriff von der «Unwahrscheinlichkeit» dieser Farce zu geben, in dem Geister zu Partnern von Menschen werden.

Erst mit dem Erscheinen der Toten kommt Leben in die Szene... und das drollige Medium, dessen Robustheit in witzigem Gegensatz zu seiner ätherischen Betätigung steht, wirkt etwas komisch durch das Zeremoniell des Spiritismus. Aber da nun der Geist der abgeschiedenen ersten Frau, dann auch der zweiten (die von der ersten ins Totenreich befördert wird) in die Handlung eingreift, erwartet der Zuschauer die ganze Zeit eine realistische Auflösung des Rätsels, eine Ueberraschung am Ende, die alle Unwahrscheinlichkeit erklären mag. Gerade von einem Geister- und Gespensterstück verlangt man eine gewisse Wahrscheinlichkeit, wenn es in der Sphäre des Lustspiels bleiben und nicht tragische *Ahnfrau*-Ahnungen aufkommen lassen soll, nur Fröhlichkeit. Diesen Schlüssel am Ende bleibt uns aber das Stück schuldig, es rechnet nicht mit Logik, sondern eben nur mit Geistern. Aber Geister müssen noch nicht geistreich sein. Diese hier sind ausgesprochen boshaft und banal — und eben das erinnert an den Ausspruch, den wir einleitend zitiert haben und der an diejenigen denken läßt, die uns auch das Jenseits zur Hölle machen, beziehungsweise zu einem bloß verlängerten und verlangweilten Diesseits...

In einem andern Lustspielchen, das sich ebenfalls zu Unrecht Komödie nennt, in *Sylvia und das Gespenst* des Franzosen *Alfred Adam*, das alternierend mit Cowards Geisterstückchen gegeben wurde, wird der Logik lustspielmäßig Genüge getan und der Zuschauer in den Trick eingeweiht, drei junge Burschen zu einem

Gespenst zu machen, das gleichzeitig in verschiedenen Räumen des alten Schlosses zu spuken hat. Aber die Geschichte kommt nur schwerfällig in Gang, und das Auf und Ab der Gespensterspieler ist derart schleppend, daß man sich nur über die Geduld des Publikums wundern kann, das zu all dem noch herzlich lacht; und auch über die altmodische Technik des neuen Lustspielautors, der von ältesten und fadesten Schwänken gelernt zu haben scheint. Und auch hier: meldete man uns nicht seine Herkunft aus Paris, so dächten wir, es mit einer unbegabteren Seitenlinie von Arnold und Bach zu tun zu haben — denn an dem Stückchen, das sich langweilend in die Länge zieht, ist nichts französisch und schon gar nichts pariserisch. Daß sich Sylvia, die jugendliche Schloßherrin, deren romantischem Sinn zuliebe der Herr Papa die ganze Gespensterei arrangiert, in einen der Gespensterspieler verliebt, versteht sich von selbst. Das Stück ist unsäglich unkomisch und bleibt noch weit hinter den anmutigeren Geistern Cowards zurück. Zu guter Letzt aber erscheint das wirkliche, das obligate Schloßgespenst und macht die Gespenstermimen erschrecken — ein Effekt, auf den man gewartet hat; und, ganz wie bei Coward, schließt das Stück mit einer Gespenster-Fermate, einem Gespenst-Bonmot, phantastisch, nicht realistisch.

Das kann kein Zufall sein. Vielmehr spricht aus diesen verplauderten Schwänken nachgerade eine Sehnsucht nach der andern Welt, der Geisterwelt! Es ist wahrlich so, als hätte auch der Lustspieldichter genug und übergenug von unserer Wirklichkeit, unserem Alltag — und da er nicht aus Krieg und Nachkrieg, Terror und Tortur, Flucht und Verfolgung ein Lustspiel machen kann (Franz Werfel hat es freilich versucht und ist an der Klippe des guten Geschmacks gescheitert!), flüchtet er aus dieser gespenstischen in die Gespenster-Welt! Somit haben wir in diesem Trieb zu einer *höheren Niederung* — denn auch diese Geister sind nicht in Arkadien geboren, sondern in Banalien — ein geistiges Symptom zu erblicken, ob auch die Stücke selbst nicht geistig sind, nur geisterhaft, ja nicht einmal das: denn sie *spielen* nur mit Geistern, sie gestalten sie nicht ernstlich. Im Ernst kam dieser neue Hang zum Uebersinnlichen schon im Schauspiel des Zürchers Max Frisch, *Nun singen sie wieder*, zu einem interessanten Ausdruck.

Demnach scheint diese Renaissance des Geisterstücks tief in der Zeit begründet zu sein, die zwar an Geister nicht glauben will, aber auch nicht recht an den Geist der Zerstörung aller Dinge und Werte, wie sie Vorkrieg, Krieg und Nachkrieg mit sich gebracht haben; und deren schreibende Genossen sich daher lieber aller Aktualität entschlagen und um *disparate* Dinge bemühen, die außer allem Bezug zur täglichen Wirklichkeit stehen. Der amerikanische *Film* hat dieser Tendenz schon vorgegriffen und Filme wie «Gespenster auf Reisen» und «Geister im Haus» und jenen von «Mr. Urban» uns vorgegaukelt. Und *Ich heiratete eine Hexe*, ein nur mittelmäßiger Streifen, obschon von René Clair gefertigt (doch eben in Hollywood, nicht Paris!), weniger Film als literarische Arabeske ohne viele Einfälle, ohne geistvolle Entwicklung, lief in Zürich viele Wochen lang.

Im gleichen, künstlerisch ambitionierten Kammerkino (Nord-Süd) läuft jetzt der letzte Film von *Fritz Lang*, der, zum Unterschied von den französischen Regisseuren wie Clair oder Renoir, sich in Hollywood besser entfalten konnte als zu Hause in Berlin (er ist übrigens Wiener von Geburt und Maler von Herkunft). «The woman in the window», die *Frau im Fenster* (ein Titel, der einst von Hofmannsthal war), ist ein starker Film, eine packende story, ein dramatisches Erlebnis von beispielhafter Kraft der Erfindung und Gestaltung. Dramaturgisch interessant ist aber die Aufhebung des ganzen, so sehr menschlichen Falles durch den Epilog, der das Erlebnis zum *Traum* stempelt. Das ist eine Desillusionierung ersten Ranges! Kein Kritiker hat sich darüber aufgehalten — aber wir finden, daß die Fabel dadurch *ihr moralisches Gewicht einbüßt* und im Grunde sinnlos wird. Denn, da wir nicht eingeweiht waren, haben wir mit dem Helden — der

häßlich-kleine, untersetzte, breitmäulige Edward Robinson darf ihn spielen (welche Wandlung nebenbei des amerikanischen Heldenideals und Schönheitskultus!) — das Abenteuer herbeigerufen, mit ihm uns in die fremde Schöne verschaut, mit ihm uns in ihre Wohnung verlocken lassen; und mit ihm wurden wir überrascht, bedroht, angegriffen, mit ihm haben wir getötet, die Tat verheimlicht, die Leiche versteckt, mit ihm vor Entdeckung gezittert, uns an den Tatort einladen lassen, mit Mühe den Fallstricken entschlüpfend, die wir selber unachtsam-neugierig haben fallen lassen... Und nun soll all das vergebens gewesen sein? All unser seelischer Effort verschwendet an ein Hirngespinnst? All unser *Mitleid* und unsere *Furcht*, die wir, durchaus im Sinne des Dramaturgen Aristoteles, empfunden haben? Dagegen sträubt sich unser Gemüt, das erschütterte, das nicht für einen bloßen Traum erschüttert sein möchte!

Was hat Lang bewogen, so lang den dramatischen Atem zu halten und dann sich scherzend zu räuspern und zu lächeln? Merkt er denn nicht, daß er sich selber eine lange Nase drehte, als er dieses Filmfinale drehte? — Zumal da niemand in der lückenlosen Logik dieser Fabel eine traumhafte Ueberwirklichkeit zu entdecken vermöchte, die *über* dem Tag stünde! — Nun, zweierlei dürfte auch hier mitgespielt haben: die bekannt prude amerikanische Zensur, die eine Aufsicht und Moralin-Kur der allmächtigen women bedeutet, und die also die ganze story zurückzunehmen befahl, da sie sonst verführerisch wirken könnte... und dann aber wohl auch *die Angst vor der Wirklichkeit*, eine immanente, eine unterbewußte Angst, die sich, wie es scheint, in allen Produktionen heute einschaltet und an allen Motiven und Stoffen mitdichtet.

VICTOR WITTNER

BEDEUTENDE NEUERSCHEINUNG

FRITZ STRICH

GOETHE UND DIE WELTLITERATUR

408 Seiten Broschiert Fr. 14.— In Leinen Fr. 16.—

Inhalt

Erster Teil: *Goethes Idee der Weltliteratur*. Die Idee — Segen und Gefahren — Quellen — Geschichte. / Zweiter Teil: *Empfangener Segen*. Die weckende Macht der englischen Literatur — Die bildende Macht Italiens — Die formende Macht der französischen Literatur — Die theatralische Sendung Spaniens — Die öffnende Macht des Fernen Ostens — Die sozialisierende Macht Amerikas. / Dritter Teil: *Goethes europäische Sendung*. Die Leiden des jungen Werther — Der Norden — Frankreich — Italien — England — Rußland und Polen — Weltpoesie — Ausblick

Durch jede Buchhandlung

A. FRANCKE AG. VERLAG BERN