

# Deutsche Dichter im Urteil Benedetto Croces

Von Werner Günther

Die politische Rolle, die Benedetto Croce als geistiger Führer des italienischen Liberalismus gegenwärtig spielt (wieder spielt: vergessen wir nicht, dass er Senator und 1920/21 unter Giolitti ein Jahr lang Unterrichtsminister gewesen), darf nicht übersehen lassen, dass die — praktische und theoretische — Tätigkeit Croces auf politischem Gebiete nur ein Aspekt, und keineswegs der wichtigste, einer Persönlichkeit wahrhaft universalen Ausmasses ist. Rudolf Borchardt hat vor bald zwei Jahrzehnten in einem Zürcher Vortrage auf die Vielgestaltigkeit der Interessen Croces hingewiesen, auf seine schier unglaubliche Arbeitskraft, sein gigantisch anmutendes Sich-zu-Hause-fühlen in der Geistesgeschichte Europas. Das grosse humanistische Erbe des Abendlandes besitzt in Wahrheit in ihm den überragenden Heger, Klärer und Mehrer. Wie kein Zweiter in unserer Gegenwart sitzt er, der nun über Achtund-siezigjährige und unermüdlich Weiterarbeitende, am sausenden Webstuhl der gärenden Zeit als ihr lebendiges und lautes Gewissen.

Das äusserlich und innerlich gewaltige Werk Croces steht unter dem Doppelzeichen, das allein philosophische Grösse verbürgt: dem der Einheit und dem der Unterscheidung. Dem der Einheit: denn die nährende Mitte dieses Werkes ist das allzeit wache Bewusstsein von der Ganzheit des Menschentums, von der unversieglichen Quellkraft wahrer Humanitas; dem der Unterscheidung: denn ebenso klar ist in ihm das Wissen um das Spiel der einzelnen Geisteskräfte, die, aufs feinste aufeinander abgestimmt, sich wohl gegenseitig stützen, durchdringen und auseinander entfalten und doch in ihrer eigentlichsten Wirksamkeit autonom sind. Wenn Croce den Nachdruck auf Unterscheidung gelegt, so geschah es deshalb, weil die Zeittendenzen es erforderten: der alles vergröbernde, veräusserlichende Positivismus einerseits, die alles trübende irrationale Welle anderseits; in einer andern Epoche hätte er vielleicht mehr die Einheit betont.

Der überaus fühlbare Doppelaspekt seines Gedankens ist die Aeußerung eines zutiefst ausgeglichenen Geistes, in dem reiche Menschlichkeit des Fühlens und Scharfsinn des Denkens sich die Waage halten. Auf jeder Seite des Croceschen Werkes offenbart sich dieses grossartige Ruhn in gleichen Schalen, das eine eminent dialektische Kraft in fruchtbarer

Spannung erhält. Diese doppelte Verankertheit bringt es mit sich, dass bei Croce die Probleme je und je aus vitalen Bedürfnissen erwachsen, und dann, dass jedes einzelne immer wieder zur Mitte seines Gedankens vorstösst und aus ihr seine Lösung empfängt.

Croce hat sich mit Kulturgeschichte, Geschichte, Literatur und Philosophie befasst (und man weiß, mit welch übernationalen Horizonten); seine Vorliebe aber gilt zweifellos der Literatur, der Poesie, der Erscheinung des Schönen. Ihm eignet neben den denkerischen Qualitäten ein stark künstlerisches Temperament. „... a voi, forse più poeta che filosofo...“: mit vollem Recht ist Croce stolz auf diese Widmungsworte des neapolitanischen Dichters Di Giacomo in dem ihm geschenkten Exemplar von dessen Gedichten. Für die literarische Kritik, die ebenso sehr künstlerische Sensibilität und Geschmack als logisch-analytische Eigenschaften verlangt, war er denn auch wie geschaffen. Aus dem Bedürfnis nach Klärung literaturkritischer Begriffe heraus erwuchs ihm der Stachel nach philosophischer Klärung überhaupt, und die errungene Klarheit in ästhetischen Begriffen wurde ihm richtungweisend für die allgemeine Erhellung der Strukturformen des Geistes: an der tief erfühlten und tief erkannten Idealität des Kunstwerkes und der kunstschafterischen Tat, an ihnen zuvörderst, entzündete sich seine Philosophie des absoluten Idealismus. In das Problem der ästhetischen Intuition und, mit ihm verbunden, in das Amt der Kritik hat er, besonders Einsichten Vicos und De Sanctis' weiterführend, helle Lichter geworfen (nennen wir die Identifizierung von Eindruck und Ausdruck, von „Inhalt“ und „Form“; die Erkenntnis vom lyrisch-gefühlsmässigen und vom kosmischen Charakter der künstlerischen Intuition). Auf diesem Gebiete insonderheit wurde ihm die Wichtigkeit der Unterscheidung überwältigend bewusst. Kunst ist nur, was aus der Sphäre der praktischen und partikularen Leidenschaft in das reine Schauen erhoben ist und sich in diesem hohen Prozess der Verwandlung geläutert, verklärt, universalisiert hat und — in Croceschem Sinn — „klassisch“ geworden ist.

Die Klassizität wahrer Kunst gibt Croce ein strenges Richtmass in die Hand. Hohe, reine Poesie ist zu allen Zeiten selten (und selten ist mit ihr auch die hohe, reine Kritik). Vieles, was sich Dichtung nennt, gehört denn auch mehr der Kulturgeschichte als der Geschichte der Poesie zu. Es ist Aufgabe des Kritikers, diese Scheidung in Poesie und Nicht-Poesie vorzunehmen („Poesia e Non Poesia“ heisst eines der Croceschen Bücher zur europäischen Literatur). Ist sie erfolgt, so besteht des Kritikers weitere Aufgabe darin, das künstlerische *itinerarium mentis* in Deum deutend auszuschreiten, die Gestaltwerdung des Stoffes in logischer Analyse aufzudecken.

Wie Croces Aesthetik mit vielen hybriden Aesthetiken aufgeräumt, so hat auch der strenge Maßstab seiner Kritik manche Umwertung — in positivem und negativem Sinne — gezeitigt. Dass er solche vornehmlich und zuerst im italienischen Literaturkreis durchgeführt (er hat die Bedeutung eines De Amicis, eines Pascoli, eines D'Annunzio, eines Fogazzaro, eines Pirandello auf ein kongruenteres Mass zurückgeschraubt), beweist, mit welch kritischer Objektivität er dabei zu Werke geht — nationale und rassische Vorurteile gehören für ihn zu den verdammungswürdigsten Abirrungen des menschlichen Geistes. Vieles, was zunächst mit Widerspruch aufgenommen, wurde denn auch nach und nach und wie von selber Ge meingut der Kritik.

•

Einen Mangel an Aufgeschlossenheit dem deutschen Geistesleben gegenüber wird niemand Croce vorwerfen können: hat man ihm doch in Italien zu gewissen Zeiten eine leise Deutschfreundlichkeit nachgesagt — indes in deutschsprachigen Landen Croces Klarheit als „Latinität“ empfunden wurde. Kein ausseritalienisches Kulturgebiet kennt er, der Vielkundige, so eindringend wie das deutsche. Den Glauben an das „deutsche Buch“ — er wurde oft erschüttert — hatten ihm früh schon seine römischen Lehrer mitgegeben. Und wieviel er dem deutschen Geiste, dem Goetheschen und dem idealistischen Deutschland besonders verdankt, hat er oft bekannt. In manchen Problemstellungen und -lösungen eines Baumgarten, eines Kant, eines Schleiermacher, eines Hegel hat er eigenes philosophisches Erleben wiedergefunden, und Goethes Gestalt ist ihm Vorbild, Trost, fast brüderliche Geistesnähe. In einem besonderen Bande hat er untersucht, was bei Hegel tot und was noch lebendig ist; der ästhetischen Lehre Baumgartens und Schleiermachers hat er tief schürfende Essais gewidmet, und jüngst noch schrieb er einen bewegten „Abschied von Herbart“; während der Weltkrieg tobte — dies auch ein Zeichen seines unentwegten Strebens nach Gerechtigkeit — verfasste er die Monographie über Goethe und übertrug er eine grosse Anzahl Goethescher Gedichte in sein geliebtes Italienisch.

Kennt und schätzt er die Vorzüge des deutschen Denkens (des vergangenen mehr als des gegenwärtigen: jenes Denkens besonders, das Jahrzehnte hindurch auf dem Gebiet der Aesthetik und der Geschichtsphilosophie bahnbrechend und führend war), so weiss er auch um die Schwächen und Erb übel deutscher Art: eine gewisse (oft staatsservile) Kritiklosigkeit, den Hang zu weltanschaulicher Verneblung einfacher Probleme, den verbohrten und widerlichen Natio-

naldunkel. In der deutschen Literatur empfindet er immer wieder eine gewisse Defizienz des Künstlerischen, einen Mangel an letzter Durchformung des Stoffes (deutsche Kunstrichter verbrämen diesen unleugbar vorhandenen Mangel zuweilen, in dem sie von deutscher „Gehaltsästhetik“ reden und diese der romanischen „Formästhetik“ gegenüberhalten: als ob Kunst nicht Form wäre!). Wie selten sind in der deutschen Literatur so vollkommen durchgestaltete Werke wie etwa Chamissos „Peter Schlemihl“! Zacharias Werner und Kleist (auch Hebbel) sind für Croce — und die Ansicht scheint uns begründet — typische Beispiele der Unfähigkeit, die einzelne Leidenschaft im Lichte der allmenschlichen Leidenschaft, die einzelnen Strebungen im universalen Streben, die einzelnen und auseinanderfallenden Ideale im hohen Ideal zu sehen, das sie zusammenhält, d. h. der Unfähigkeit zu dichterischer Verklärung. Croce nennt Zacharias Werner und Kleist denn auch „blinde Seelen“. Kleist besitzt Gaben zweiten Ranges: die Klarheit in der dramatischen Exposition, Lebhaftigkeit in der Beschreibung, Energie des Tones; da ihm aber das dichterisch Grundlegende fehlt, gebraucht er sie im Dienste intellektueller und psychologischer Motive. Auch die vielgerühmten Novellen, so genau in ihrem Tatsachensturz, sind wohl seltsam und spannend, doch nicht eigentlich tragisch. Croce sieht in der deutschen Kleist-Kritik ein Beispiel dafür, wie sehr das Biographische (es entspricht dem ungeklärt Realistischen eines guten Teiles der deutschen Literatur) die kritische Betrachtung fälscht, wenn aus ihm ästhetische Urteile gezogen werden.

In der schier unabsehbaren Goethe-Literatur nimmt Croces Goethebuch unzweifelhaft eine einzigartige Stellung ein. Kommt man von den grossen deutschen Monographien her (die massivste unter ihnen, die Gundolfs, ist kurz vor der Croceschen erschienen), so glaubt man einen luftigen Tempel auf lichter Höhe zu betreten. Statt des üblichen Neben- und Durcheinanders von weltanschaulichen, moralischen, psychologischen, biographischen und künstlerischen Gesichtspunkten ein reinliches Auseinanderhalten der verschiedenen Betrachtungsweisen, d. h. besonders ein scharfer Blick auf das rein Dichterische; statt der üblichen Problembeschwertheit (Problemverworrenheit oft) eine souveräne Auflockerung der Fragenkomplexe, und damit die Errichtung eines Goethebildes, das alles Uebermenschliche abstreift, im immer neu errungenen Gleichmass des Lebens und der Kunst aber ein bewunderungswürdiges Vollmenschliches erweist. Croce sieht darum den klassischen Goethe ebenso sehr oder mehr noch in den Jugendwerken (den Hauptszenen des ersten Faust, dem Werther und den dramatisch-lyrischen Fragmenten) als in denen der späteren Zeit: auf

jeder Lebensstufe hat der Dichter die Einheit und die Harmonie mit sich selber verwirklicht, auf jeder ist die jeweils besonders geartete Weisheit Poesie geworden. Wohl zerrinnt vor Croces durchdringendem Blick die poetische Einheit des Faust, (die nicht mit der strukturellen zusammenfällt — Croce führt hier, auf anderem Plane, eine schon bei Dante vorgenommene Scheidung durch), wie auch der Wahn, es gehe in diesem Werke um Wert und Zweck des Menschendaseins (was ein spekulatives, kein dichterisches Unterfangen wäre); wohl erkennt er im „Wilhelm Meister“ das Unorganische und Widerkünstlerische des nachträglich beabsichtigten Erziehungsromans; das Ueberwiegen des historischen Elementes im „Götz“, des psychologischen im „Egmont“ und „Tasso“; wohl wird ihm „Hermann und Dorothea“ zuvörderst zum lächelnd herablassenden Spiel eines grossen Geistes mit kleinen Dingen. Vor diesem Blick aber auch erstehen die wahren Kleinodien Goethescher Poesie: der so vollkommene Zusammenfall von Leidenschaft und dichterischer Verklärung im „Werther“; die erschütternde Tiefe der Gretchentragödie, in der ein Weibesherz, das zuerst rein triebhaft handelt, sich zusehends zu idealer Bewusstheit seines Opferschicksals erhebt (die drei oder vier Seiten über Gretchen gehören zum Innigsten, was Croce geschrieben); die so lebendig und scharf gesehenen Frauencharaktere in Wilhelm Meisters Theaterwelt; die wahrhaft christliche Heiligung in der Gestalt Iphigeniens; das dichterische Wunder der Zartheit und der Einfachheit, das sich in der Tragödie der „Wahlverwandtschaften“ vollzieht; die Lyrik Goethes (Lied, Hymnus, Ballade, Gedankenlyrik), in der der Dichter ein Leben lang sein schlagendes menschliches Herz im Weltspiegel erschaut... Und Wagner, der Famulus Fausts, erfährt eine Art Urständ als Vertreter eines vergangenen humanistischen Wissenschaftsideals, dem Croce eine gewisse fast zärtliche Zuneigung nicht versagen kann.

Ist ein solches Buch „problem“haft zu unbeschwert, zu freimüdig, begrifflich zu scharf durchdacht, im Humanen zu rein und zu einfach, in der Sprache zu klar, um in deutscher Gelehrtenwelt wahrhaft ernst genommen zu werden? Oder ist das Bedürfnis nach dem „trastullo accademico“ allzuunwiderstehlich, als dass das Befreiende einer solchen Kritik wirklich empfunden und anerkannt würde? Fast scheint dies der Fall zu sein; denn Croces Goethebuch hat den Widerhall, den es verdient, diesseits der Alpen noch nicht gefunden. —

Croces Urteil über Schiller kann für den, der sein Goethebuch oder auch nur seine übrige literarische Kritik in Theorie und Praxis einigermassen kennt, keine Ueberraschung bedeuten — mag es in ihm nun Zustimmung, kritische Unsicherheit oder offenen Widerspruch auslösen. Er auch — dies

sei vorausgenommen — sieht in Schiller den grossen, edlen, von tiefem Ethos beseelten Charakter; und dem Denker Schiller, jenen Zügen besonders, durch die dieser sich über die kantische Lehre hinaus erhebt, zollt er, mehr noch, als es bisher geschehen, Anerkennung. Als Dichter aber gehört Schiller nach ihm der Kategorie der Dichter zweiten Ranges zu, d. h. denen, die geschickt und erfindungsreich sich schon vorhandener künstlerischer Formen bedienen, sich mit Reflexion behelfen und diese Formen mit psychologischen, sozialen, ethischen und naturhaften Beobachtungen und Bemerkungen bereichern und so wohl geistig hohe, beredte, lehrreiche oder unterhaltende, doch nicht im eigentlichen Sinn dichterische Werke schaffen. Nach den in ihrer intimen Struktur intellektualistischen Jugenddramen trat Schiller (urteilt Croce) in seiner sog. Reifezeit in jenen für ihn wie für den Betrachter ebenso schmerzlichen Zustand des Künstlers ein, der von keinem inneren Problem hingerissen oder geleitet wird, das sich in ihm wie ein objektiver Prozess entwickelt und seine notwendigen Stufen hat und in natürlicher Weise von der einen in die andere übergeht, in natürlicher Weise sich seine Formen prägt oder immer bestimmter die eine Form herausarbeitet, sondern der ratlos fast und unsicher stehen bleibt, zum Räsonnement seine Zuflucht nimmt und zu Formen, die er für geeignet und für schön hält. Es ist der Zustand künstlerischer Ohnmacht, für den es kein Heilmittel gibt und in welchem wohl überraschende, Poesie vortäuschende Begriffe zurechtgeschmiedet, nicht aber lautere Kunstwerke hervorgebracht werden können. Nur durch die Verwechslung der Geschichte der Poesie mit der literarischen Gattungen war es möglich, in Schiller den Schöpfer des deutschen Nationaltheaters zu sehen; nur eine hybride, begriffsverwirrte Kritik konnte Goethe und Schiller nach dem gleichen Kranze greifen lassen. Croce fällt so harte Urteile: die Dramen der Reifezeit sind, wie die Balladen, „kalt und gemacht“ (so nannte schon Schopenhauer die Balladen); an Stelle des dichterisch Unvorhergesehenen tritt bei ihnen das Romanhafte und Melodramatische (so etwa in der Jungfrau von Orleans) oder ein nur äußerlich Nachahmendes (wie in der Braut von Messina); der Tell ist „schematisch“ aufgefasst, in eine krippenspielartige Landschaft hineingestellt; die Gedankenlyrik, wenn auch edle und bedeutende Gedanken darstellend, erreicht keineswegs diejenige Goethes, in der menschliche Erschütterung und rationale Erleuchtung sich innig durchdringen.

Welches Schicksal wird der Schillerbeurteilung Croces beschieden sein? Eine Nation lässt sich sicher nicht gern — und noch dazu von einem Fremdsprachigen, möge sein Name auch guten Klang haben — einen ihrer Grossen entwinden,

den sie einmal ins Herz geschlossen, es sei denn, in ihr selber seien Gegenströmungen am Werke, — und weniger noch vielleicht ist die akademische Welt (eine gewisse akademische Welt) gewillt, darauf zu verzichten, gewisse Grössen periodisch neu zu erfinden. Im Hinblick auf Schillers dichterische Persönlichkeit hat sich freilich in der deutschen Kritik, wie auch in der allgemeineren Einstellung, eigentlich seit Jahrzehnten schon ein unverkennbarer Wandel vollzogen (schon die Vehemenz einzelner Rehabilitierungen verrät dies, nachdrücklicher noch die immer völliger werdende Verlagerung des tieferen dichterischen Interesses auf Goethe) und manche intimere Ueberzeugung ist von der Croceschen nicht mehr sehr weit entfernt. Wie offenbart sogar die oft gehörte und positiv gemeinte, darum ästhetisch nicht weniger unhaltbare Meinung, Schiller ersetze den Mangel an menschlicher Substanz und an dichterischer Wahrheit und Wärme durch die Leidenschaft und Kunst des Theaters, eine gefährliche innere Unsicherheit! Wie durchsichtig als (politischer) Notbehelf ist die Ausrichtung der Kritik auf den „heroischen“ Schiller! Und ist es nicht bedeutsam, dass ein R. A. Schröder z. B., dessen Deutschtum doch wohl nicht anzuzweifeln ist, in einer Einleitung zu Schillers Gedichten, von Croces Urteil ausgehend, dieses zu weitgehend findet und dann doch auf Umwegen und mit etwas anderen Worten zu einem nicht wesentlich verschiedenen Ergebnis gelangt? —

In letzter Zeit hat sich Croce über drei deutsche Dichter geäussert: über Hölderlin, Mörike und Rilke. Um seinem Urteil über diese irgendwie gerecht zu werden (auch wenn man es nicht voll anerkennt), muss man sich vor Augen halten, wie sehr es Croces innerstem Bedürfnis nach Gleichgewicht und Harmonie, nach kritischer Gerechtigkeit entspricht, gegen Verschrobenheiten, gegen Ueber- und Unterbewertungen, die so oft eine Folge von Modeströmungen sind, anzukämpfen. Dabei ist es unvermeidlich, dass sein Pendel zuweilen nach der andern Seite hin allzu weit ausschlägt (seine kritischen Erörterungen sind zwar in der Regel fein abgewogen und aufs peinlichste dokumentiert und begründet) und so eine neue Ungerechtigkeit schafft. Der ruhige Betrachter wird ohne weiteres zugeben, dass bei den drei in Frage stehenden Dichtern eine mehr gefühlsmässige als kritische, von scharf ästhetischen Prinzipien wenig beeinflusste Ueberschätzung herrscht. Meinungsunterschiede — sie drängen sich unseres Erachtens hier auf — betreffen denn auch mehr die Substanz des Croceschen Urteils als dessen einschränkende Tendenz.

Im Falle Mörikes irritiert Croce der immer wieder auftauchende Vergleich mit Goethe. Nun trifft ja dieser Vergleich sicher nur in Hinsicht auf eine Art Weltinnigkeit zu, die

in Mörikes Gedicht fast schwebender noch als bei Goethe — doch nur bei einer kleineren Anzahl von Gedichten — Gesang und Rhythmus wird. Wenn aber Croce, nachdem er rasch vier Gedichte Mörikes, und merkwürdigerweise für das wahre Wesen seiner Kunst keineswegs besonders charakteristische, einer Betrachtung unterzogen (Josephine, An Gretchen, Auf einem Kirchtum, Erinna an Sappho) diesen kurzweg, zu einem Impressionisten stempelt, zu einem Dichter zweiter Ordnung, dem es an Akzenten höherer, völligerer Poesie gebricht, so stutzt man — und schüttelt den Kopf.

Den „Fanatismus“ und die „Götzen“schaffung in der Hölderlin- und Rilke-Strömung unserer Tage bringt Croce, nicht zu Unrecht sicher, in Beziehung zur irrationalen Flut, die Europa durchzieht, zum qualvollen Suchen heutiger Menschheit nach einem neuen Glauben, einer neuen Religion; ihre ästhetische Fundierung bezweifelt er. Aus Aussprüchen Diltheys, Stefan Zweigs und anderer, doch auch aus den Hölderlin-Urteilen Goethes und Schillers zieht Croce eine Bekräftigung seiner eigenen Meinung über das Wesen und die Natur des Hölderlinschen Werkes, das nach ihm nicht eigentlich der Kunst und der Poesie zugehört. Nun würden freilich die aus dem Hölderlin-Schrifttum von Croce angeführten Kronzeugen — Dilthey als Erster, der Hölderlins Ruhm recht eigentlich begründet hat — sicher gegen so weitgehende Folgerungen aus einzelnen ihrer Aeusserungen protestieren — woraufhin sie Croce jedenfalls der Begriffsunklarheit und der Schlusscheu zeihen würde. Gewiss ist Hölderlin nicht der phantasiebegabteste unter den deutschen Dichtern; gewiss ist ihm eine gewisse Weltlosigkeit eigen (wie Kleist); gewiss ist sein Motivkreis beschränkt; gewiss gibt es „Höheres“ als seine „dunklen und gesprengten Silbenmaasse“ (dies eine Feststellung Stefan Georges); gewiss offenbart die Neigung zur primitiven Götterwelt der Griechen einen Mangel an innerer Harmonie; und gewiss sind auch seine weltanschaulichen Ansichten, an denen seiner Zeit und seiner Denkerfreunde Hegel und Schelling gemessen, nicht sonderlich originell. Trotz alledem: Ist es denkbar, dass sich nun bald zwei Generationen über den urdichterischen Akzent seines Werkes dermassen täuschen könnten? Ist wirklich anzunehmen, dass nur ausserästhetische Gründe diese Erhöhung ausgelöst haben und noch auslösen? Die Hölderlin-Kritik hat sicher die Texte Hölderlins, die unfertigen und späten besonders, allzusehr zum Kanon erhoben. Hätte aber Hölderlin auch nur ein halbes Dutzend Gedichte geschrieben (und er hat es), in denen sich ein neues Dichterwort ankündet, genügte das nicht schon, ihn unter die grossen Schöpfer einzureihen?

In Rilke, wie übrigens auch in Hölderlin, sieht Croce wohl die gentilezza des Herzens und des Geistes, den reinen Men-

schen, dichterisch aber nur den Impressionisten und den Aestheten (in der höheren Bedeutung dieses Wortes). Die Probleme, mit denen sich Rilke lebenlang herumgequält hat — der Tod, das Sein, das Werden, die Kunst als Heimsuchung usw. —, sind nach Croce die Probleme eines unreifen, kraftlosen Geistes: das wahre Problem, das des schaffenden Lebens, der Geschichte, fehlte ihm; über Kunst und Poesie sogar hat Croce in Werken und Briefen nicht eine Bemerkung, nicht einen Gedanken gefunden, der auf die Kunstlehre ein irgendwie neues Licht würde. Rilkes Rodin-Buch (sagt er) beruhe auf der — von Rodin übernommenen — illusorischen Auffassung, das Kunstwerk werde durch Vertiefung in Physiognomie, Struktur und Leben der Dinge geschaffen, allwo eine solche Vertiefung doch nur das redire *in se ipsum* sein könne, ein Niedernsteigen in die eigene Seele. Die Duineser Elegien erscheinen ihm als ein Lehrgedicht im Sinne etwa von Lukrez' *De rerum natura*, mit wieviel unsichereren Begriffen aber! Abwegig, unerklärlich bleiben daher die Gestalten des Engels, der Gaukler usw.

Was ist dazu zu sagen? Zunächst dies: dass schöpferisch Neues gar nicht immer, ja sogar selten innerer Ausgeglichenheit, der Harmonie und Totalität der Geisteskräfte entspringt. André Gide behauptet sogar: tout réformateur est d'abord un déséquilibré. Gewiss war Rilke das Vollmenschliche eines Goethe versagt. Die Probleme des menschlichen Miteinander, das Problem der Geschichte blieb ihm fremd; in Ideen der Verantwortung und der Schuld (sein Denkerfreund Kassner hat es ihm oft vorgeworfen), in weltanschauliche Eindeutigkeit wollte und konnte er sich nicht einlassen. Ihm schien, im reinen Sein, im reinen Zuständlichen nur sei künstlerische Beseligung, sei Poesie. Diese Unfähigkeit und Weigerung zur Darstellung ideell-sittlichen Werdens hat ihn, der dennoch nach einem Vollmenschlichen strebte (und wie bewies er damit, wie wenig er im Grunde „Aesthet“ war!), bei der Erarbeitung der Elegien in einen grausamen Zwiespalt hineingeworfen, an dem seine dichterische Existenz jahrelang beinahe scheiterte. Darum sind denn auch die Elegien etwas viel Persönlicheres als ein didaskalisches Gedicht: nämlich der von hohen dichterischen Schönheiten durchglühte Niederschlag eines erschütternden menschlich-künstlerischen Ringens. Seine Grenze war auch seine Kraft. Ein Impressionist ist Rilke wohl in einzelnen Gedichten des Buches der Bilder und der Neuen Gedichte, keineswegs aber im Stundebuch und in den Späten Gedichten (die Croce beide nicht nennt). Und als Sucher des Seins im Ding legte er sich recht bald darüber Rechenschaft ab, dass dieses Suchen im Grunde ein Suchen des Seins in der eigenen Dichterseele war. Umstürzende Gedanken in weltanschaulichen und ästhetischen Din-

gen hatte er nicht; er war ein rein intuitiver, gänzlich unspekulativer Geist. Genügte ihm, dem Dichter, aber nicht, alte und wichtige Wahrheiten mit Macht zu umfassen und auf seine Weise neu und überraschend auszudrücken? Und wie ist denn zu erklären, dass Rilkes Dichtersprache eine solche Wirkung ausgeübt? Wenn Beste bei diesem Ton aufhorchten (vom Stundenbuche an schon), so war es sicher nicht nur der impressionistische Aesthetenton, der aufhorchen liess. — Hier, glauben wir, erklärt sich das tiefere Verkennen Hölderlins und Rilkes (auch Mörikes) durch Croce. Ist es dem Lateiner überhaupt vergönnt, voll in den deutschen Sprachgeist einzudringen? Ja, solang der deutsche Genius, wie der eines Goethe oder eines Heine, sich dem Romanischen entweder im harmonischen Angleichen der Weltfülle oder in geistreichem Spiel annähert. Muss er sich ihm in andern Fällen nicht versagen? Wilhelm von Humboldt (diesem Namen zollt auch Croce höchste Achtung) schreibt einmal an Goethe, wie sehr er mit jedem Tage mehr die italienische Sprache bewundere. „Allein dennoch (fährt er weiter), bei allen grossen, unglaublichen Vorzügen fehlt ihr etwas und (ich scheue mich fast, es auszusprechen) gerade das, was das innerste und geheimste Wesen des Dichterischen ausmacht“: das „Fortrauschen der Dichtung und des Verses“ sei ihr fremd. Croce hat zur Genüge bewiesen, dass er das innerste und geheimste Wesen des Dichterischen kennt und zu deuten vermag wie wenige. Entgeht es ihm in den schwebendsten und verinnerlichtesten Zügen und Bezügen der deutschen Sprache?

Wie dem auch sei: möge auch seine negative Kritik Ansporn sein zu immer neuem Durchfühlen von Dichterischem und immer neuem Durchdenken der kritischen Probleme und besonders zu immer reinlicherem Scheiden des nur in der Unterscheidung wahrhaft zu Erfassenden.

Bibliographische Hinweise: Goethe, con una scelta delle liriche (jetzt in dritter vermehrter Auflage erschienen). — Ueber Schiller, Werner, Kleist, Chamisso, Heine: Poesia e Non Poesia (jetzt in dritter Auflage). — Ueber Hebbel: La Critica, vol. XXX (1932), S. 106 f. — Ueber Hölderlin: La Critica, vol. XXXIX (1941), S. 201 f. (Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici). — Ueber Mörike und Rilke: La Critica, vol. XLI (1943), S. 132 f. (Di alcune liriche del Mörike. — Alcune liriche del Rilke). — S. auch: Walter von der Vogelweide. L'elegia. In: Poesia antica e moderna, S. 138 f. — Croces Besprechungen von deutschen literarkritischen Werken — scharfsinnige und überlegene Kritik der Kritik! — finden sich in den vier Bänden der Conversazioni critiche, die zu ergänzen sind durch die letzten Jahrgänge der Critica; die Aufsätze über Baumgarten und Schleiermacher in den Ultimi Saggi; über Herbart in der Critica 1943, S. 211 f.