

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1980, HEFT 4

RENÉ WELLEK

Croce als Kritiker
der deutschen Literatur

Vorgetragen am 12. Dezember 1980

MÜNCHEN 1980
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1506 9

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1980
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

Croce als Kritiker der deutschen Literatur*

Vorgetragen am 12. Dezember 1980

Im Jahre 1925 sprach Rudolf Borchardt, der hoffentlich noch unvergessene Dichter, Essayist und Übersetzer, von Benedetto Croce als dem „weltbeherrschenden Autor des 20. Jahrhunderts“, der eine Stellung einnimmt und einnehmen wird, die mit der Ciceros im ersten vorchristlichen, Petrarcas im vierzehnten, Voltaires im achtzehnten, und Goethes im neunzehnten vergleichbar ist.¹ Croce hat unzweifelhaft eine „geistige Diktatur“ über Italien bis zum Ende des zweiten Weltkrieges ausgeübt. Aber Borchardts Vorhersage hat sich nicht erfüllt. Ein verlässlicher Zeuge, der römische Literaturhistoriker Natalino Sapegno hat unlängst bestätigt, daß die italienische Jugend ihn nicht mehr liest,² seine Bücher sind mit wenigen Ausnahmen gänzlich vergriffen und Anhänger gibt es kaum mehr. Eine Zeitschrift, *Rivista di studi crociani*, hat wohl nur wenige Abonnenten, Monographien und Artikel erscheinen immer noch, aber das weitere Lesepublikum hat ihn verlassen. Es ist nicht nur die alte Geschichte vom Absinken eines Ruhmes nach dem Tode des Autors: das Gefühl, daß seine Lehre absorbiert ist, sondern etwas viel Ominöseres: seine Philosophie ist fast unverständlich geworden. Er wurde nicht eigentlich widerlegt, obwohl schon früh viele Einwände gemacht wurden. Er wurde einfach beiseite geschoben. Wenigstens in der

* Ich kenne zwei Artikel, die dasselbe Thema behandeln: Lienhard Bergl, „Croce as Critic of Goethe“ in *Comparative Literature* I (1949), S. 349–59; Vittorio Santoli, „Croce e le letterature boreali“ in *Fra Germania e Italia*, Firenze 1962, S. 132–57; vorher in *Rivista di letterature moderne*, 1953, S. 85–107.

Gian N. G. Orsini, *Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic* (Carbondale, Illinois 1961) ist noch immer das beste Buch über den Kritiker.

¹ *Prosa I*. Stuttgart 1957, S. 13. Begrüßungsansprache, zuerst in der Zeitschrift des Lesezirkels Hottingen in Zürich erschienen (Februar 1925). Dann in *Handlungen und Abhandlungen* (1928).

² *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*. Rom 1979. Band V, S. 623.

Ästhetik und Literaturkritik, auf die ich mich beschränken will, haben neue Richtungen sein Werk völlig ignoriert. Man denke an die russischen Formalisten, an den Prager Kreis, an die französischen Strukturalisten, an die Genfer Schule der sogenannten „critique de conscience“, an die neue deutsche Hermeneutik und Rezeptionsästhetik, an die ganze Semiotikbewegung – um nicht von alten Gegnern wie den Marxisten zu reden – um zum Schluß zu kommen, daß Croce ihnen nichts sagt und daß er nicht genannt und zitiert wird, selbst wenn er dieselben Fragen behandelt und dieselben Antworten gibt. Auf vielen Seiten der *Ästhetischen Erfahrung* (1977) von Hans-Robert Jauss habe ich, um ein Beispiel zu nennen, einen Hinweis auf Croce vermißt.

Zu seinen Lebzeiten hat Croce auch außerhalb Italiens einen Einfluß ausgeübt. Er war jedoch fast gänzlich auf seine frühe *Estetica* (1903) beschränkt. In England und Amerika war er besonders stark. In Deutschland hat Croce einen Freund in Karl Vossler, dem Münchner Romanisten, gefunden, mit dem er fünfzig Jahre lang Briefe tauschte, die seit 1951 gedruckt vorliegen.³ Erich Auerbach hat Croces Buch über Vico übersetzt und Leo Spitzer hat ihn bewundert, obwohl er sich in seiner letzten Rede scharf von seinen Sprachtheorien absetzte.⁴ Die führenden deutschen Ästhetiker der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts, Johannes Volkelt und Max Dessoir, haben Croce gänzlich abgelehnt.⁵ Nur Julius von Schlosser, der Wiener Kunsthistoriker, war ein treuer Nachfolger und eifriger Übersetzer. Seither ist es um Croce still geworden.

Ich werde hier nicht versuchen, Croces Ästhetik und Poetik auszulegen oder gar zu verteidigen. Es liegt mir daran zu zeigen, daß Croce noch heute Beachtung als Kritiker der Literatur verdient und daß besonders seine Urteile über deutsche Dichtung

³ *Carteggio Croce Vossler 1899–1949*, Bari 1951.

⁴ „Les Études de style et les différents pays“ in *Langue et Littérature. Actes de VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures*. Paris 1961, S. 23–28.

⁵ Z. B. Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*. 3 Bände, München, 1925. Band III, S. 378 Anm. „Es gibt in Croces Buch kaum eine Seite, die nicht Unüberlegtheiten enthielte. Er arbeitet durchweg mit ungefähren, vieldeutigen, unanalyzierten Begriffen.“

ihre Frische, Selbständigkeit und manchmal Ärgernis erregende Schlagkraft bewahren. Ich bin mir natürlich bewußt, daß Croces Kritik nicht einfach aus dem System gelöst werden kann. Croce sagte manchmal, daß seine Kritik nur eine Illustration seiner Theorie sei. „Ich wollte das Schema meiner literarischen Kritik, *per exempla*, ins Klare bringen“, schrieb er an Vossler.⁶ Aber das darf nicht wörtlich genommen werden. Längst bevor er seine ästhetischen Theorien formulierte, hat Croce, schon als Schuljunge, literarische Kritiken geschrieben. Achtzehnjährig hat er Artikel über einen Dante-Kritiker des 18. Jahrhunderts, Saverio Bettinelli, und über die Gestalt der Dido in Vergil veröffentlicht. In seinem zwanzigsten Jahre brachte er eine Übersetzung von August von Platens *Lebensregeln* mit einer lobenden Einleitung heraus und im selben Jahre schrieb er einen Artikel über Giordano Bruno und Goethe, der einen französischen Brief Goethes zitiert.⁷ Ein Jahr später veröffentlichte der Einundzwanzigjährige eine Broschüre über *Goethe in Neapel*, in der er Goethes Wohnorte und seine Bekanntschaften mit der späteren Lady Hamilton und zwei anderen aristokratischen Damen untersuchte.⁸ Das gehört alles noch zu Croces früher Periode, in der er Archivforschungen, meist über die Geschichte Neapels, betrieb. Aber sein Studium der deutschen Philosophen und Ästhetiker muß schon sehr früh angefangen haben. Sein Onkel Silvio Spaventa hatte Croce nach dem Tode seiner Eltern in dem Erdbeben von Casamicciola auf der Insel Ischia im Jahre 1883 in sein Haus in Rom aufgenommen. Dort lernte er den Philosophen und Marxisten Antonio Labriola kennen und hat Kant, Hegel und Marx studiert. Das kritische Buch über den *historischen Materialismus und die marxistische Volkswirtschaftslehre* (1900) zeigt, daß er die deutsche philosophische Bewegung schon damals beherrschte. Die *Ästhetik* (1903) und die Geschichte der Ästhetik, die zwei Drittel des Bandes einnimmt, bespricht alle wichtigen deutschen Denker von Baumgarten bis Nietzsche auf Grund einer Kenntnis der Originaltexte. Während der Ausarbeitung der *Ästhetik* (1902)

⁶ 19. Oktober 1911. *Carteggio* S. 149.

⁷ Alles kann in *Pagine sparse*, Band I, Neapel 1941 gefunden werden.

⁸ *Volfango Goethe a Napoli*, Neapel 1887, abgedruckt in *Aneddoti di varia letteratura*, Band II. Napoli 1942, S. 286–322.

verfaßte Croce ein Vorwort zu einer Tragödie, *Mefistofele* von Mario Giobbe, in der er *Faust* mit denselben Argumenten, die dann in seinem Goethebuch im Jahre 1917 erscheinen, kritisiert. Er leugnet die Einheit des *Faust* und versteht ihn eher als ein Notizbuch (*tacuinio*) oder ein Album, in das Goethe während seines langen Lebens Eindrücke und Gedanken eintrug. Wie später zieht Croce den ersten Teil weit dem zweiten vor.⁹ Für diese Urteile hat Croce viele Vorläufer, besonders den bizarren Neapolitaner, Vittorio Imbriani (1840–1886), der im Jahre 1865 den *Faust* als ein „verfehltes Meisterwerk“ recht grob angriff.¹⁰ Man braucht auch kaum Croces theoretisches Rüstzeug, um die kritischen Essays in seiner neugegründeten Zeitschrift *La Critica* (seit 1903) zu verstehen. Über die Jahre hinaus sind die Anlässe seiner Essays oft ganz gelegentlich, ganz zufällig. Man kann zugeben, daß Theorie und Kritik bei Croce nicht völlig getrennt werden können. Es gibt einen fortwährenden Austausch; die Essays sind weder gänzlich ohne Theorie noch sind sie bloße Beispiele für Theorie. Sie befinden sich fast immer zwischen diesen Extremen. Ich werde versuchen, sie ohne Rücksicht auf ihre Entstehungszeit und auf die Chronologie der deutschen Literatur zu ordnen. Croce war kein Germanist, kein Literaturhistoriker, er war ein Kritiker, der die Texte las und unmittelbar beurteilte. Meist spät im Leben schrieb Croce viele Essays, die oft nicht mehr als eine Reihe von Zitaten sind, die er, wenn es sich um einen nicht-italienischen Autor handelt, mit einer wörtlichen Übersetzung begleitet. Man kann es nur bewundern, daß sich Croce die Mühe gab, im Jahre 1940, Walter von der Vogelweides Elegie: „Owê was sind verschwunden alliu miniu jâr!“ zu übersetzen und zu kommentieren. Während er das Gedicht als „eine moralische Meditation von hoher und ernster Intonation“ schätzt, spricht er ihm den Charakter der eigentlichen Poesie ab, die er in „Unter der linden an der heide“ findet.¹¹ Es genügt zu wissen, daß Dichtung bei Croce immer Gefühlsausdruck ist und daß Lehrdichtung, Gedankendichtung an die „Literatur“ verwiesen

⁹ Neapel, 1903. Abgedruckt in *Pagine sparse*. Band I, Neapel 1941, S. 34–40.

¹⁰ „Un Capolavoro sbalgiato“ (1865), gesammelt in *Fame usurpate* (1872). Croce gab eine dritte Auflage heraus (Bari 1912).

¹¹ In *Poesia antica e moderna*, Bari 1940. S. 138–42.

wird. Auch ein Essay über Mörike ist kaum mehr als eine Folge von Übersetzungen von Gedichten wie „Josephine“ und „Erinna an Sappho“. Der Kommentar beschränkt sich darauf, Mörike in die „impressionistische Poesie“ einzureihen, die nach Croce nicht mit der echten Poesie, „die von dem Eindruck und der Oberfläche in das Innere hinabsteigt“, zu vergleichen sei. Während er Mörikes zarte und liebenswürdige Dichtung lobt, endet er mit einem Protest gegen die deutschen Stimmen, die im Jahre 1943 Mörike als Lyriker an die Seite Goethes stellten.¹²

Eine andere Abart von Croces Essays besteht aus einer Polemik gegen frühere Kritik, denn er ist überzeugt, daß Kritik immer Kritik der Kritik sein muß. Der Essay über Hölderlin ist ein typisches Beispiel. Croce war von dem Hölderlinkult während des zweiten Weltkrieges verärgert. Um ihn zu widerlegen, zitiert er einen alten Aufsatz von Dilthey (der, 1867 geschrieben, für *Erlebnis und Dichtung* [1905] aufgefrischt und ergänzt wurde), der einige Vorbehalte gegen Hölderlins Größe ausspricht. Sie können kaum überzeugen, da Dilthey die späten Hymnen nicht kennen konnte. Auch die herablassenden Urteile Goethes und Schillers, die Croce anführt, haben nicht viel Gewicht, da sie sich nur auf zwei Gedichte aus dem Jahre 1797 beziehen. Croce hält nichts von Hölderlin als Philosophen, denn er scheint seine theoretischen Schriften nicht zu kennen. Er kommentiert eher gereizt Heideggers Broschüre *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. Die fünf „Leitworte“, die Heidegger zitiert, sind nach Croce entweder Echos aus Vico (eigentlich aus Hamann) oder Ausdrücke einer Sehnsucht nach einer primitiven Welt, die Croce nicht teilen kann. Er kann dann die dichterische Größe der späten Oden und Hymnen leugnen; er beruft sich auf deutsche und französische Stimmen, die Hölderlin als einen religiösen Propheten feiern und ihn damit in ein Reich außerhalb der Poesie verweisen. Nur ganz kurz werden die Gedichte als meist „emphatisch, voll von Ausrufen, arm an Bildern, ohne Frische, abstrakt und konventionell in der Sprache, schlecht geplant und manchmal formlos“ genannt. Zum Schluß wird Hölderlin mit Schopenhauer, Nietzsche, Bachofen

¹² „Alcune liriche di Mörike“, in *Critica* XLI (1943), S. 132–35. Abgedruckt in *Lecture di poeti* (Bari 1950), S. 132–37.

und Klages (der nicht bei Namen genannt ist) zusammengebracht als Mitglied der Tradition des Irrationalismus, der Dekadenz und der dunklen Mystik, als ein Widersacher des Geistes.¹³ Croces Widerwillen gegen den Irrationalismus und gegen die Deutschtümelei der Kriegsjahre hat seinen Blick auf die Dichtung getrübt.

Der Essay über Hölderlin bespricht die Hölderlin-Kritik mehr als die Dichtung selbst. Der Essay über Rilke, konzentriert auf den Text der Gedichte um Rilke als eine Erscheinung der Dekadenz, ist als „passiv, weibisch, morbid, vom Tode besessen“ zu verurteilen. Der Essay beginnt mit Übersetzungen von Gedichten aus ganz verschiedenen Perioden von Rilkes Leben. Einiges Lob und einiger Tadel wegen Impressionismus und Verschwommenheit werden verteilt. Dann wird Rilke geistiger Impotenz angeklagt – Croce kann keine einzige Beobachtung, keinen Gedanken oder keine Sentenz finden, die das Wesen der Kunst beleuchten würde. Die Briefe an einen jungen Dichter enthalten nur Ratschläge über die moralische Würde des Schriftstellers. Das Buch über Rodin nimmt Rodins falsche Auffassung von den „Dingen“ unkritisch an. Der Dichter kann nach Croce nur „in seinem Geiste graben, der das Dokument der Dokumente, der Schlüssel aller Dokumente ist“. Rilke predige gegen alle Logik den veralteten Begriff der Kunst als Religion als den einzigen Weg zur Erlösung. Gedanken über den Raum als das Wesen des Todes oder über Engel, die nichts als Stimmen sind, scheinen Croce ganz nutzlos. Rilke kämpfte gegen das Bild des Todes und beneidete Kindheit und Tiere um ihren Mangel an Bewußtheit. Croce zitiert den bekannten Vers der 8. Elegie „O Glück der Mücke, die nach innen hüpfst selbst wenn sie Hochzeit hat“ um Rilke seine Sehnsucht nach „s'abêtir“ vorzuwerfen. Schließlich gibt Croce zu, daß man ein großer Dichter sein kann, ohne viel Verstand zu haben, aber auch das Dichtertum wird Rilke zuletzt abgesprochen. Die *Duineser Elegien* seien ein Lehrgedicht, das mit *De Rerum Natura* von Lukrez verglichen werden kann. Lukrez aber hatte den Vorteil, ein festes Begriffsnetz benützen zu können, ein System,

¹³ „Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici“, in *Critica* XXXIX (1941), S. 201–214. Abgedruckt in *Discorsi di varia filosofia* (Bari 1945). Band I, S. 54–72.

das er von Epikur übernahm, während Rilke nur ein Netz von Bildern hat, das im Moment der leisesten Berührung zerreißt. Croce zitiert die zweite und dritte Elegie, um den Ton der Angst und Verzweiflung zu belegen und kommt zum Schluß, daß Rilke ein feiner „Künstler“ aber kein großer Dichter im Sinne Croces war.¹⁴ Croces Mißbilligung des Irrationalismus, seine Bevorzugung eines zusammenhängenden Systems wie das des Lukrez (obwohl er es als Idealist ablehnen mußte) kommt klar heraus. Der Widerwille gegen Primitivismus und Mystik macht Croces Glauben an Gleichmaß, intellektuelle Klarheit und eine Art von stoischen Optimismus deutlich. Rilke hat eben die „Klassik“, Croces „classicità“ nicht erreicht und nicht erreichen wollen. Aber in Croces Essay werden weite Gebiete von Rilkes Werk übergangen (*Malte Laurids Brigge* wird nicht einmal erwähnt) und seine Beziehung zu Kierkegaard (der sein Epikur war) wird ignoriert. Es ist eine scharfe Kritik an Rilkes Weltanschauung, die mich an eine nicht ganz unähnliche, die Hans Egon Holthusen von einem ganz anderen Standpunkt gemacht hat, erinnert. Er kam zum Schlusse, daß „alle Ideen Rilkes, wenn man sie als philosophische Aussagen betrachten würde, als falsch bezeichnet werden können“.¹⁵ Croce sagt dasselbe.

Es gibt eine andere Gruppe von Croces Essays, die ganz absichtlich die Maßstäbe seines Dichtungsbegriffes erläutern wollen. Besonders die Sammlung *Poesie und Nichtpoesie* (1923), die eine ziemlich zufällige Gruppe von Autoren des neunzehnten Jahrhunderts bespricht, enthält Beispiele, die oft heftigen Widerspruch erregten. Von den Essays über deutsche Dichter ist der über Chamisso's *Peter Schlemihl* ganz harmlos. Croce lobt das Märchen als ein „kleines Meisterwerk“ und lehnt allegorische Deutungen entschieden ab. *Schlemihl* muß buchstäblich verstanden werden. „Der Schatten ist eben ein Schatten“: er ist wohl nicht bloß ein leiblicher Schatten, aber darum doch kein Begriff. Chamisso hat selbst ihn niemals bestimmen können. Auch der Versuch, die Geschichte als einen Schlüsselroman über das Leben

¹⁴ „Alcune liriche del Rilke“, abgedruckt in *Critica* XLI (1943), S. 136–49. In *Letture di poeti* (Bari 1950), S. 188–206.

¹⁵ *Der unbehauste Mensch*. Dritte Auflage. München 1955, S. 56.

des Dichters zu lesen, entstellt das Werk. Selbst wenn es Anstoß von Ereignissen im Leben des Dichters erhalten hätte, so ist es als Kunstwerk inkommensurabel.¹⁶

Auch der Essay über Zacharias Werner, den Croce wohl wegen eines Artikels von Mazzini gewählt hat, wird kaum auf Widerspruch stoßen. Werner wird eher überschätzt und gegen Croces gewöhnliche Verwerfung der biographischen Methode wird *der 24. Februar* auf Werners Schuldgefühle zurückgeführt. Croce spendet Lob der Sicherheit des Psychologen und dem leidenschaftlichen Ton der Darstellung. „Trotzdem bleibt dieses Trauerspiel“, sagt er, „eine geistreich erfundene Zusammenstellung von Greueln, die im Zuschauer und Leser wohl Gruseln, aber niemals eine wahrhaft dichterische Ergriffenheit hervorzurufen vermag, da die Empfindung der Schuld nur dann wirklich vorhanden ist, wenn sie vom Licht des Gewissens, als dem wahren Gegenstand der Dichtung erhellt wird.“¹⁷ „Coscienza“ bedeutet auf italienisch „Gewissen“ und „Bewußtsein“. In Croce sind sie ein und dasselbe. Dichtung verlangt beides.

Erst der Essay über Schiller erregt Anstoß. Er beginnt gleich mit der Erklärung: Schiller ist ein Dichter zweiten Ranges, ein Rhetor, ein Literat. Croce sucht Unterstützung für dieses Urteil in einer Umfrage unter deutschen Kritikern und Künstlern im Jubiläumsjahre 1905, die den Verfall von Schillers Ruhm bestätigte. Croce erzählt, daß ein englischer Schriftsteller (es war George Moore, ein Ire), den man gleichfalls befragt hatte, bekannte, daß er niemals eine Zeile von Schiller gelesen hätte – ein keineswegs überraschendes Bekenntnis, wenn man diesen Autor naturalistischer Romane kennt. Dann folgt eine scharf kritische Übersicht der Tragödien. *Die Räuber* sind roh und ganz von Shakespeare abhängig. „Mit all diesem Getöse von gewaltsamen Schreien und Taten erweist sich der Aufbau des Dramas als verstandesmäßig und berechnet, nichts ist vorhanden, das nicht vorauszusehen wäre“. *Kabale und Liebe* ist nicht weniger ausgeklüggelt: nur die Figur des Musikus Miller erregt Bewunderung. Es

¹⁶ *Poesia e non poesia*. 4. Auflage. Bari 1946, S. 54–58.

¹⁷ *Poesia e non poesia*. 4. Auflage. Bari 1946, S. 35–45. Ich zitiere die deutsche Übersetzung von Julius von Schlosser, *Poesie und Nichtpoesie*. Zürich-Wien 1925, S. 89.

scheint Croce nur löblich, daß Schiller im *Don Carlos* eine neue verfeinerte Manier gelernt hat. Er wurde ein sittlicher Apostel und ein psychologischer, reflektierender Dramatiker. Seine angebliche Abtrünnigkeit von den revolutionären Idealen seiner Jugend bedeutet nichts in der Dichtung. Schillers Zuwendung zur Theorie der Ästhetik und Geschichte ist ein Zeichen seines dichterischen Unvermögens. Alle späteren Tragödien sind Klügeleien, die Begriffe darstellen: Maria Stuart, die schöne sündige Frau, die, so ernst sie das Unglück gemacht hat, dennoch Begierden erregt und den Tod sät; die Jungfrau von Orleans, die plötzlich von einer menschlichen Regung, der Liebe, erfaßt wird; die Malteser, die nicht dem reinen Geiste ihres Ordens gewachsen sind. Der Versuch, in der *Braut von Messina* „die griechische Tragödie mit dem Drama Shakespeares zu verschmelzen, den Chor der Alten wieder einzuführen, die Idee des Schicksals aufleben zu lassen, und einen völlig objektiven Stil festzuhalten, in dem die Neigungen des Urhebers sich auf keine Weise verraten“, nimmt die neuesten (damals, 1923, neuesten) „frostigen“ Versuche vorweg, eine „reine und kondensierte Poesie“ zu erzeugen, ein Ideal, dem Croce auch bei Mallarmé und Valéry mit Unverständnis begegnete. „Die Schweiz Wilhelm Tells hat mit ihren Bergen und Seen, ihren Hirten und Fischern, ihren Herden und Kuhglocken das Aussehen einer Weihnachtskrippe.“ Die Balladen sind, und hier zitiert Croce den sonst nicht geliebten Schopenhauer, „kalt und gemacht“. Croce fühlt sich von den „Süßlichkeiten“, besonders in der *Jungfrau von Orleans*, geradezu angeekelt. Er zieht den Philosophen Schiller dem Dichter entschieden vor. Er stimmt mit seinen Argumenten gegen die Ethik Kants überein, aber verwirft die Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Poesie, da er jede Gattungstheorie und jede Zweiteilung der Poesie ablehnt. Der Essay schließt mit Zitaten aus Schillers Gedankendichtung, die durch Klarheit der Anlage und flüssige Beredsamkeit ausgezeichnet ist, aber als lehrhafte Dichtung nach Croces Auffassung nicht wahre Poesie sein kann.¹⁸ Merkwürdigerweise hat Croce in diesem Essay eine ältere Ansicht, wonach Schillers Dramen dem Modell Voltaires folgen und daher zur „lateini-

¹⁸ Ebenda, S. 25–38. Die deutschen Zitate in Schlosser, S. 70. 73. 75.

schen“ Tradition gehören, aufgegeben, vielleicht weil er erkannte, daß John G. Robertson, den er lobend rezensierte,¹⁹ seine Behauptung nicht beweisen konnte. Vielleicht dachte er, daß diese Auffassung nicht mit seiner Bewunderung für Corneille zusammengeht. Croce hatte ihn für einen echten Dichter erklärt, obwohl er doch vielfach genau denselben Einwänden wie Schiller ausgesetzt ist. Aber Corneille wird von Croce von dem Vorwurf, rhetorische Dramen mit mechanischen Verwicklungen erfunden zu haben, freigesprochen, weil er von einer herrschenden Leidenschaft für das Ideal des freien Willens beseelt ist. Man könnte denken, daß Croce diesen Atem der Leidenschaft auch bei Schiller hätte fühlen können.

Der Essay über Heinrich von Kleist kommt zu noch ungünstigeren Schlußurteilen. Kleist sei als Mensch gänzlich von „triebhafter, tierischer und mechanischer Regung“ beherrscht gewesen. *Penthesilea* wird zwar von der „Lust am Wollüstigen, Blutigen und Schauerlichen“ freigesprochen. Kleists ursprüngliche Triebfeder der Eingebung liegt vielmehr „in dem vergeblichen Streben nach einem überaus hohen Ideal und in der Verzweiflung es nicht erreichen zu können“. Aber Croce verdammt die *Hermannschlacht* wegen ihres pathologischen Patriotismus, und *Kätzchen von Heilbronn* wegen Aberglauben, Hysterie und Somnambulismus. Die Novellen, von denen Croce zwei, „Das Erdbeben von Chile“ und „Die Verlobung von San Domingo“ kurz nacherzählt, werden „merkwürdig oder schreckhaft, aber nicht wahrhaft tragisch oder ergreifend“ befunden. Croce verachtet *Amphitryon* als eine „geschmacklose Grille“, die in „den Schlamm erotischer Physiopathologie“ versinkt und ein anmutiges, leichtflüßiges Stück Molières entstellt. *Der Prinz von Homburg* ist ein Melodrama, das „banal, oberflächlich und kindisch“ wirkt; und *Der zerbrochene Krug* ist ein „in pedantischer Weise unglaublich in die Länge gezogener Schwank“. Kleist ist überhaupt kein Dichter, höchstens ein Redner, in dem man kaum eine einzige wirklich poetische Stelle finden kann. Croce ist offensichtlich verärgert von

¹⁹ „Poesia germanica e poesia latina“, mit Bezug auf John G. Robertson, *Schiller After a Century* (Edinburgh 1905), in *Problemi di estetica*. Vierte Auflage. Bari 1949, S. 455-61.

den großen Ansprüchen, die während der Zeit des Naturalismus für Kleist gemacht wurden und kann sich nicht mit der Suche nach dem „rauen germanischen Drama“ befreunden. Er zieht Ibsen vor, der ihm ein „höherer Künstlergeist“ zu sein schien und beruft sich auf Goethes und Hegels ungünstige Aussprüche über Kleist. Croce schweigt gänzlich über *Michael Kohlhaas*, erwähnt *Robert Guiscard* und *Die Marquise von O...* nur im Vorübergehen und kennt anscheinend die Abhandlung über das Marionettentheater nicht. Er unterschätzt Kleist, weil er „das Kolossale, das Lärmende, den Trommelwirbel mit Trompetenschall“ nicht ausstehen kann, „jenes Getöse, in dem die echte Poesie erstickt, gleich Cordelia, die eine zarte Stimme und wenig Worte hat“.²⁰ Man kann es kaum glauben: wenig Worte in Ariosto und Corneille, zwei von Croce bevorzugten Dichtern, und kein Trommelwirbel und nichts Kolossales in Shakespeare!

Der Essay über Heine in derselben Sammlung ist nicht unbedingt negativ, aber verbannt ihn doch fast gänzlich aus dem Reich der Poesie. Croce hält wenig von Heines Philosophie und hat Bedenken über die Beständigkeit seines Eifers für die sehr allgemeinen Ideale der Freiheit, Brüderlichkeit, Fortschritt und Vernunft. Er war, höchstens, ein „unzuverlässiger Verbündeter“. Die Grundform seines Geistes war Spottsucht, persiflage, was nach Croce Rhetorik, aber keine echte Dichtung hervorbringen kann. Croce gibt zu, daß er immer der Ansicht war, daß jeder Stoff poetisch werden kann, aber Spottsucht sei keine „gefühlsmäßige, leidenschaftliche Anlage“, sondern eine praktische Handlung, darauf gerichtet, uns Vergnügen zu bereiten und uns lachen zu machen. Heine gehört zu den „Künstlern“ und nicht zu den „Dichtern“, eine Unterscheidung, die De Sanctis auf Ariosto und Metastasio gemünzt hatte. Croce zitiert Beispiele für Heines Witz und Erfindungsgabe und gewährt ihm eine Ader echter Dichtkunst, die er „Poesie der Kindheit“ nennt. Er findet sie nicht nur in den wehmütigen Gedichten über die Kindheit sondern auch in der Lyrik, in der Liebe stets als „ein lustvolles Spiel, als einziges Labsal in der nüchternen modernen Welt“ erscheint. Ironie bei

²⁰ *Poesia e non poesia*. Wie oben. S. 46–53. Zitate aus Schlosser, S. 95. 98. 99. 101.

Heine hat jedoch den „Ton eines boshafte[n] Jungen, der alles mit Unschuldsmiene betrachtet“. Sie siegt über die Sehnsucht und die Dichtkunst selbst in den letzten Gedichten. Heine wurde ein „schmerzhafter Harlekin“: der Schmerz ist unmittelbar gefühlt aber dichterisch nicht genügend verklärt. Allzuhäufig weist er den „Pferdefuß“, der kein Attribut des Dichters sein kann. Dichtung, echte Dichtung wird von Croce sehr eng gefaßt. „Die Poesie hat etwas fast Religiöses an sich.“ Der Dichter „kehrt seinen Blick in die Tiefe des eigenen Ichs“. Dichterische Anlage mag Heiterkeit, Frohsinn, Lustigkeit einschließen, aber nicht Spöttertum, Satire.²¹ Croces Begriff schließt weite Gebiete, die wir gewohnt sind Dichtung zu nennen, aus.

Diese recht eigenwillige Auswahl aus der deutschen Literatur ist ein strenges Gericht über sie. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß Croce ähnliche Urteile über seine Landsleute fällt: D'Annunzio und Pascoli wurden scharf kritisiert, Manzoni wurde zu einem Redner und nicht Dichter erklärt (obwohl Croce dieses Urteil kurz vor seinem Tode widerrief),²² Leopardis Gedichte werden in Poesie und Nichtpoesie eingeteilt. Walter Scott wird ein „gewerblicher Produzent“, ein „Held der Industrie“²³ genannt und viele Franzosen wie Mallarmé und George Sand kommen schlecht weg.

Um so schärfer ragt Croces Bewunderung für Goethe hervor, den er für den einzigen großen deutschen Dichter und den größten Dichter seit Shakespeare hält. Das Goethe-Buch (1917), das Croce während des ersten Weltkrieges schrieb, auch um der Atmosphäre des Deutschenhasses zu entrinnen, ist wohl noch immer das einzige Buch, das ganz entschieden Biographie und Werk trennt. Croce besteht immer darauf, daß man die empirische oder „praktische“ Person nicht mit der dichterischen Persönlichkeit verwechseln darf. Selbst Gelehrten, die sich dieses Unterschieds bewußt sind, wie Karl Vietor und Emil Staiger, ist es nicht gelungen, Werk und Person klar zu trennen. Croce greift das damals neue Goethebuch Gundolfs in diesem Punkte an. Gundolf hat „einen mystischen Begriff der Persönlichkeit“ und weiß nicht, daß

²¹ Ebenda. S. 166–79. Zitate in Schlosser, S. 278. 279. 287. 290.

²² „Tornando sul Manzoni“ in *Lo Spettatore italiano*, Band V (1952), 110–1, abgedruckt in *Terze pagine sparse*, Band I, Bari 1955, S. 128–30.

²³ In *Poesia e non poesia*. S. 60–61. In Schlosser, S. 114f.

„Geschichte immer eine Geschichte des Werkes und nie der Person ist“.²⁴ Dabei bewundert Croce Goethe als Person fast rückhaltlos. Er hat „ruhige Kraft, ernste Güte und Gerechtigkeit, Weisheit, Gelassenheit, gesundes Urteil, kurz alle jene Eigenschaften, die man als ‚bürgerlich‘ zu verspotten liebt“.²⁵ In den späteren zusätzlichen Goethe-Studien hat Croce Goethes Spruchweisheit und seine Reflektionen über das Alter zusammengestellt. Er bespricht seine Gedanken über Geschichte, Kunst und Philosophie, aber bekämpft immer die Überschätzung der philosophischen Dichtung. Er hält es für falsch, die letzte Form der Dichtung Goethes wie das Ende des zweiten *Faust* als höchste Offenbarung zu preisen, in der das Bild zum Begriff und der Begriff zum Bild wird. „Eine Dichtung die in dieser Weise über ihre eigenen Möglichkeiten hinaus erhöht wird, verliert in Wirklichkeit an Eigenwert.“²⁶

Croce sucht eben die Dichtung und tut es durch eine scharfe Trennung von Dichtung und Literatur. Croce denkt, daß „kein anderer von den größten Dichtern der Menschheit diese doppelte Vollkommenheit“ wie Goethe erreicht hat. Goethe war groß in beidem, groß als „toller, dämonisch-genialer Dichter, gleich groß als Weiser“.²⁷ Nur der frühe Goethe ist von seinem Standpunkt ein echter Dichter: *Werthers Leiden*, der erste *Faust*, *Prometheus*, *Mahomet*, *Der ewige Jude*, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, und Gedichte wie „Wandrer's Nachtlid“ und „Sturmlid“, „An Schwager Kronos“, „Ganymed“ und andere dieser Zeit sind das Höchste, was sein Genie hervorgebracht hat. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist eine Umarbeitung, die es zu einem „zwitterhaften, ungleichmäßigen und uneinheitlichen Werk“²⁸ gemacht hat, und der zweite Teil des *Faust* ist ein ganz anderes Werk, das nicht die dichterische Höhe des ersten Teils erreicht.

Croce lehnt die Versuche, wie den Heinrich Rickerts, die Einheit des *Faust* in philosophischen Abstraktionen zu finden, ab.

²⁴ *Goethe. Studien zu seinem Werk*, übertragen von Werner Ross. Düsseldorf 1949, S. 268. S. *Goethe*, Vierte Auflage, Zweiter Teil. Bari 1946, S. 167.

²⁵ Ross, S. 20. *Goethe*. Bari 1946. Erster Teil, I, 2.

²⁶ Ross, S. 142. *Goethe* I, 116–17.

²⁷ Ross, S. 276–7. *Goethe* II, 175.

²⁸ Ross, S. 275. *Goethe* II, 173.

Aber er geht noch weiter; nicht nur der zweite Teil wird als ein selbständiges Werk gesehen, auch der erste Teil wird in Teile zerlegt. Croce unterscheidet einen frühen Faust, der Streben, titanische Sehnsüchte ausdrückt, das, was dann später „faustisch“ genannt wurde. Dann kommt die ganz unterschiedliche Gretchen-Tragödie, in der Faust einfach die Rolle eines Verführers spielt. Dann kam Goethes Versuch, die Lücke mit der Wette zu schließen: Croce hält sie, trotz aller Schönheiten, doch für ein künstliches Heilmittel. Dem zweiten Teil des *Faust* „schadet es geradezu, mit dem ersten Teil verbunden zu sein, dem er angehängt ist, als ob er mit ihm ein einziges Gesamtwerk bilde“.²⁹ Er ist eine lose Reise von opernartigen, allegorischen und phantastischen Szenen, unter denen besonders das frühe Helena-Fragment von 1800 (nur bis zu ihrer Rettung durch Faust) bei Croce Gefallen findet. Die Schlußszene ist halb scherzend, ironisch im Ton, dekorativ, ein Spiel der Phantasie. Neue Interpreten wie Herman Meyer in seiner schönen Abhandlung, *Diese sehr ernsten Scherze* (1970), stimmen überein, ohne sich auf Croce zu beziehen. Croce leugnet natürlich nicht, daß Goethe versucht hat, eine Einheit seinen Fragmenten aufzuzwingen. Aber Absichten, bloße Pläne gelten nichts in der Dichtkunst. „Die treffliche Regel, daß man bei den Dichtern nicht das suchen solle, was sie wollen, oder von sich behaupteten, gilt und hilft bei Goethe doppelt.“³⁰ Croce lehnt die Einwände ab, die seine Methode bezichtigen, einen vom Dichter geschaffenen Organismus zerlegt und zerstört zu haben, denn gerade das Gegenteil ist der Fall. „Der Dichter hat in nachträglicher Überlegung einen Mechanismus geschmiedet, in den er mehrere eigengeartete lebendige Organismen eingezwängt hat. Der Kritiker tut nichts anderes, als daß er die Geschöpfe wieder in ihre erste Freiheit versetzt, ohne etwas zu zerstören.“³¹ Croce wirft der deutschen Literaturwissenschaft vor, daß es als unentbehrliche Grundlage aller Diskussion gelte, die Absicht des Dichters und seine dichterische Leistung müsse eine Einheit bilden, während er fest überzeugt ist, daß „eines die Gedankenwelt

²⁹ Ross, S. 137. *Goethe* I, 112.

³⁰ Ross, S. 36. *Goethe* I, 16.

³¹ Ross, S. 73. *Goethe* I, 56.

(mondo intenzionale) des Dichters ist, ein anderes seine Gefühls- und Phantasiewelt, das heißt seine Poesie“.³² Hier ist wohl nicht der Ort, die Einzelheiten von Croces Faustdeutung zu bezweifeln. Doch denke ich, daß die Wette kaum so leicht herausgeschält werden kann und schon ganz früh vorhanden gewesen sein muß. Croce kann seine Argumente, paradoxerweise, gerade auf die Goethe-Philologie stützen, die ihn instand setzte, die verschiedenen Stadien der Verfassung des *Faust* zu datieren und ihn so in eine geistige Biographie Goethes einzuordnen, die nicht nur eine dichterische, sondern auch eine ethische und philosophische Entwicklung zeigt. Selbst Croce kann der Einheit von Dichtung und Leben nicht ganz entrinnen. Er gibt zu, daß man „den Blick auf Goethes persönliches Leben richten muß, aber nur um verstehen zu lernen, wie es in seinen verschiedenen Abschnitten die wechselnden Formen seiner Kunst vorbereitet, wie es sie durchkreuzt und manchmal stört und trübt“.³³ Eine solche Biographie ist nicht statisch und naturalistisch, sondern genetisch und historisch. „Man kann zeigen, wie ein Künstler in seinen Anfängen versucht die Kunst seiner Vorgänger nachzuahmen, wie diese Nachahmungen ihn dann nicht befriedigen, wie widersprüchliche Elemente eingeführt werden, wie er immer mehr sein Temperament durchsetzen kann, die Verschiedenheiten von andern betont, und endlich sich selbst findet und sich zu origineller Schöpfung erhebt.“³⁴

Aber Croce leugnet die Möglichkeit einer Entwicklungsgeschichte der Dichtkunst. Es gibt nur Dichter, Personen und ihr Werk und sie bilden keine Kette oder Reihe. Nur Monographien und Essays sind möglich. Literaturgeschichten sind nur Buchbindersynthesen, die von der Sucht nach enzyklopädischer Information am Leben gehalten werden. In einem Brief, in dem er ein Gespräch, das ich mit ihm im Jahre seines Todes (1952) führte, zusammenfaßte, antwortete er auf meine Frage, in welcher Ordnung diese Essays erscheinen sollen: „Jedermann kann sie ordnen, wie es ihm gefällt.“ Es gibt keine Kontinuität (außer einer

³² Ross, S. 264. *Goethe* II, 101.

³³ Ross, S. 28. *Goethe* I, 9.

³⁴ *Nuovi Saggi di Estetica*. Dritte Auflage. Bari 1948, S. 171.

ganz äußerlichen) zwischen Dante, Boccaccio und Petrarca, und selbst Pulci, Boiardo und Ariosto sind alle ganz verschieden, ganz einzigartig, auch wenn sie denselben Stoff, die Karolingersage, behandeln.³⁵ Croce würde dasselbe von Lessing, Goethe und Schiller gesagt haben. Croce, der Geistesgeschichte und politische Geschichte geschrieben hat, glaubt nicht an Literaturgeschichte, sondern nur an Kritik. Kritik, in seinen frühen Formulierungen, hat das Ideal eines Identifizierens mit dem Autor und seinem Werk. Er meinte das ganz wörtlich. „Wenn ich in den inneren Sinn eines Gesanges Dantes eindringe, so bin ich Dante.“³⁶ Später hat Croce eingesehen, daß diese Forderung unerfüllbar ist. Er hat dann Kritik eher als eine Übersetzung aus dem Reich des Gefühls in das Reich des Denkens verstanden. Er hat impressionistische, „schöpferische“ Kritik immer abgelehnt; er möchte Kritikern die Aufschrift in deutschen Konzertsälen seiner Jugend in Erinnerung bringen: „Das Mitsingen ist verboten.“³⁷ Kritik ist „ein Teil der Philosophie, da Kritik Urteil ist und Urteil Begriffe und letztlich ein System oder eine Philosophie voraussetzt“.³⁸ Aber diese Bekehrung zu einem theoretischen Ideal der Kritik geht nicht sehr weit. Die ursprüngliche Identifikation wird als Ziel beibehalten. Kritik hat „Charakteristik“ eines Autors oder Werkes zur Aufgabe und wird immer „als ein Herumgehen um das Unausprechliche“ enden: eine Wendung, die Croce von Wilhelm von Humboldt übernimmt.³⁹ Der Kritiker hat zwei Aufgaben zu erfüllen: erstens muß er entscheiden, was Dichtung und was nicht Dichtung ist – ein Urteil, das Croce das „ständige Leitmotiv seiner Kritik nennt“.⁴⁰ Es kann nicht weiter qualifiziert werden. Zweitens kann der Kritiker das „grundlegende Motiv“ eines Werkes bestimmen und formulieren. Croce sieht ein, daß er den Kritiker auffordert, Psychologe, Moralist und Philosoph zu sein, Kenntnis des menschlichen Herzens zu haben und

³⁵ Brief vom 7. Juni 1952.

³⁶ *Problemi di Estetica*. Vierte Auflage. Bari 1949, S. 155.

³⁷ *Nuovi Saggi di Estetica*. Dritte Auflage. Bari 1948, S. 222.

³⁸ Ebenda, S. 201.

³⁹ *La Poesia*. Vierte Auflage. Bari 1946, S. 121.

⁴⁰ *Conversazioni critiche*. Serie Terza. Bari 1932, S. 199.

Kritiker der Menschen und des Lebens, das in einem Werke abgebildet ist, zu sein.⁴¹

Croce nimmt den Vorwurf, daß er „klassifiziere“, Etiketten aufklebe, immer übel. Er protestiert, daß er nie klassifiziert habe. „Ich bin der radikalste Gegner der Klassen und Schubfächer: der Dichtungsarten, der Künste, der Rhetorik und aller anderen Unterscheidungen dieser Art, der je auf dem Felde der Aesthetik erschienen ist.“⁴² Sein einziges Ziel ist verstehen und urteilen. Aber die Beispiele gerade aus der deutschen Literatur zeigen, daß Croce zwar Werke nicht Klassen und Dichtungsarten zuweist, aber daß er doch psychologische Typen aufstellt, von denen er annimmt, daß sie keine echte Poesie hervorbringen können. Die Entscheidung, die Croce einen kategorialen Schluß nennt, was zur Poesie und was zur Nichtpoesie, zur „Struktur“ oder zur „Literatur“ gehört, bleibt dann doch ein Geschmacksurteil, das Croces besonderen Geschmack definiert. Der wird wohl aus der heutigen Perspektive doch als sehr zeitgebunden empfunden werden. Er hat seine persönlichen Züge, aber bleibt in einer alten Tradition in seiner scharfen Ablehnung der Dekadenz, im weiten Sinne der Italiener, die fast alle Avantgarden umfaßt, und in der Konzentrierung auf Lyrik, wieder in weitem Sinne eines gefühlsmäßigen Tones, der jedoch von Bewußtsein gebändigt und im Bild gestaltet sein muß. Croce kann damit sowohl romantische Gefühlsergüsse als auch lehrhafte, philosophische, rhetorische, satirische, und spielerische Verse aus dem Reich der Poesie verbannen. Sein Dichtungsbegriff gehört einer ehrwürdigen Tradition an, die vielleicht auf Longin und sicher auf Vico zurückgeht und gerade in Deutschland wichtige Vertreter fand: in Hamann, Herder und Schleiermacher. Dichtung ist Gefühlsausdruck, gebändigtes, Bild gewordenes Gefühl, *intuizione-espressione*, Croces erste Definition des ästhetischen Vorganges. Es ist gut, die deutsche Literatur (oder eher eine kleine Auswahl von ihr) von diesem Standpunkt beurteilt zu sehen, da die ganze Tradition der deutschen Literaturwissenschaft entweder philosophisch, geistes-

⁴¹ *La Poesia*. Vierte Auflage. Bari 1946, S. 124–5.

⁴² *La Letteratura della nuova Italia*. Band IV, Fünfte Auflage. Bari 1947, S. 219.

geschichtlich oder sozialgeschichtlich, oder jüngstens formalistisch und linguistisch ist. Kritik als Werturteil im Sinne Croces fehlt, mit wenigen Ausnahmen, fast ganz, man müßte denn auf die alte große Tradition der deutschen Kritik, von Lessing zu den Brüdern Schlegel und Adam Müller, zurückgehen. Croces Werk ist ihr später Abkömmling. Seine Essays könnten mit dem Titel der Brüder Schlegel „Charakteristiken und Kritiken“ versehen werden. Ich glaube, daß Kritik in diesem Sinne nicht nur eine stolze Vergangenheit, sondern auch eine große Zukunft hat.