

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 17 (1949-1950)
Heft: 5

Rubrik: Kleine Rundschau

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 03.04.2026

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

KLEINE RUNDSCHAU

PETER MEYERS «EUROPÄISCHE KUNSTGESCHICHTE»

Es läßt sich unter dem idealen Geschichtsschreiber ein episch-generöses Talent vorstellen, dessen Vortrag den erzählerischen Fluß zu erzeugen vermag, in welchem der Leser ohne allzu mächtige Anstrengung von Aufmerksamkeit und Gedächtnis mit fortgetragen wird, dermaßen, daß sich ihm durch Faszination ein Wissen einflößt, das er mit bloßer Willensanstrengung in den seltensten Fällen zu erreichen wüßte.

Dies sei mit wenigem als Hintergrund skizziert, damit sich darauf die zur Besprechung vorliegende «Europäische Kunstgeschichte»¹ von Peter Meyer in ihrer Originalität und Eigenwilligkeit sogleich mit Schärfe abhebe. Das zweibändige Werk verknüpft ein riesiges Stoffgebiet und Wissen auf wenig mehr als 700 Seiten, und zwar kaum je durch gröbliche Auslassungen, sondern durch wirkliche Verdichtung. Von dem eingangs vorgestellten episch-generösen Erzählerfluß kann also hier die Rede nicht sein. Der Autor dieser Kunstgeschichte ist kein expansives Temperament, sondern ein intensives: er kondensiert seine Einsichten gleichsam ins Epigrammatische. Seine Formulierungen haben oft den Glanz und die Geschlossenheit von Kristallschliffen. Wenn etwa von der gotischen Kathedralplastik gesagt wird, ihre Figuren seien «nach oben ausgerichtete Marionetten, die in der Hand Gottes hängen», so ist damit der religiöse, geistige und ästhetische Gehalt dieser Werke in der knappsten Form zur eindrücklichen Vorstellung erhoben. Die Abkapselung ganzer Welten in einzelne Sätze und Kapitelchen von derartiger Ausdruckskraft machen das Buch fast an jeder Stelle, wo man es aufschlägt, zur glanzvollen Ueberraschung, erschwert aber die fortlaufende Lektüre des Ganzen. Es ist, als würde der organische Prozeß des historischen Werdens hier nicht eigentlich der Erzählung dienstbar gemacht, sondern werde vielmehr erst im Medium eines freilich reichen und fruchtbaren Begriffs- und Kategorienarsenals sichtbar. Am originellsten zeigt sich das in der Betrachtung der griechischen Kunst, welche, aus dem historischen Zusammenhang gelöst, dem ganzen Werk vorangestellt ist, damit sich bei ihrer Darstellung von Anfang an die normativen Kategorien gewinnen lassen, zu denen sich alle vor- und nachgriechischen Formen verhalten wie die Variationen zum Thema. Die Auf- und Unterteilung ist überhaupt ein Gestaltungsprinzip, welches das ganze Buch in allen Schichten der Betrachtbarkeit durchwaltet. Das geht zum Beispiel so weit, daß sich diese «Europäische Kunstgeschichte» gleich dreimal lesen läßt: im Text zunächst, sodann in den angeschlossenen Uebersichtstabellen und schließlich in den ausgezeichneten Legenden zu den 779 Abbildungen, die bei sorgfältiger Reproduktion und Kommentierung trotz ihres Minimalformates erstaunlich vielsagend sind.

Der «gebildete Laie», für den das Buch geschrieben ist, wird sich zunächst wundern, in welchen Proportionen ihm hier von dem aus Architektur, Plastik, Malerei, Graphik, Ornamentik usw. bestehenden Kunstganzen gesprochen wird. Naiverweise hat man ja die Tendenz, das Künstlerische zu personifizieren und es hauptsächlich dort zu sehen, wo sich ein großer Name damit verbinden läßt. So kommt es, daß etwa die Architektur oder die Ornamentik, welche man

¹ Schweizer-Spiegel Verlag, Zürich.

immer weitgehend als Leistungen eines Kollektivs wird verstehen müssen, im allgemeinen viel zu wenig wichtig genommen werden im Verhältnis zur «absoluten» Kunst der einzelnen großen Maler- oder Bildhauerpersönlichkeit. Es ist eines der Verdienste dieser neuen Kunstgeschichte, diesen oft verkannten anonymen Kunstleistungen ihren bedeutenden Platz gesichert zu haben. Von den Verhältnissen, in denen der Autor das Kunstganze sieht, kann man am leichtesten dadurch einen Begriff bekommen, indem man sich einen Palast vorstellt, der alles, was er birgt, aufs natürlichste gliedert: Ornament, Wandschmuck, Bibliothek, Bibelots und so weiter. Die Frage freilich, ob ein Bild etwa des Vermeer van Delft, das sich neben der Kuppel des Pantheons allerdings ein wenig verschwindend ausnimmt, in einer innerlicher aufgefaßten Welt nicht seine ganz eigene und unvergleichliche Größe habe, ist der Ueberlegung wert. Einen Maler wie eben Vermeer oder einen andern wie Goya nur in einer Tabelle unterbringen zu können, wo kaum ein Leser sie finden wird, ist ein Opfer, das die Methode in Frage zu stellen droht, der es gebracht wird.

Gleich hier aber muß das wohl größte Verdienst dieser neuen Kunstgeschichte angeschlossen werden. Kaum je ist mit tieferer Einsicht, mit stärkerem geistig-sinnlichen Empfindungsvermögen und mit größerer Formulierungskunst von den anonymen und abstrakten Formen der Kunst gehandelt worden. Noch bis in die äußerste arabeskenhafte Ausgeformtheit des Ornamentes hinein besitzt der Autor ein einzigartiges Organ zur Wahrnehmung des künstlerischen Lebens, und er vermag die abstraktesten Formen an den Geist der Zeiten, ja ans Menschsein überhaupt zu rattachieren. Betrachtungen wie zum Beispiel diejenige des Ornamentes des sogenannten Manierismus sind unvergeßlich durch die visionäre Ableitung des historischen Klimas, das ihnen zugrunde liegt und das der Verfasser an ihnen eindrücklicher zu enthüllen vermag als selbst an den direkteren und inhaltlicheren Aussagen der Malerei. In der beständig und eindrücklich hergestellten Relation zwischen der Formen- und der Geistesgeschichte zeigt dieser Kunsthistoriker, daß er nicht wie viele seiner Kollegen ein sturer Fachwissenschaftler ist, sondern überall den Blick für das Lebensganze besitzt.

Was der Kunstgeschichte von Peter Meyer an allen Stellen die prachtvoll scharfe Würze gibt, ist der Mut zum Urteil. Eine leidenschaftliche Liebe zum Echten führt immer wieder zu strengen Wertungen, welche eine solche Kunstgeschichte fruchtbarer zu strukturieren vermögen als die rein äußeren Proportionen der Historie. Daß diese Wertungen neben glücklicher Uebereinstimmung auch den Widerspruch des Lesers zu wecken vermögen, darf dieser dem Buch nicht einfach als Mangel, sondern in gewissem Sinne geradezu als Zweck anrechnen. Die Reizung des Widerspruchsgeistes ist hier oft nur ein anderer Ausdruck für die Lebendigkeit des Buches. Selbst wenn der Verfasser diese Auffassung selber für sich in Anspruch nähme, so wäre es keine billige Lizenz, denn der Ernst und die Gründlichkeit seines Werkes würden jedem Streit von vornherein eine hohe Ebene der Diskussion sichern. Für mein Teil gestehe ich, daß es mir ein geradezu sportlich lockendes Geistesvergnügen wäre, Peter Meyers edlen deutschen Maler Albrecht Dürer gegen den langweiligen Spießler meiner Auffassung antreten zu lassen und sein vermeintliches Künstlertum als Aberglauben und Monumetalirrtum der Kunstgeschichte vorzuschlagen, während ich anderseits die Süßlichkeit Raffaels als wirkliches Himmelsmanna erweisen möchte.

Alle Zweifel aber, die im Laufe dieser Besprechung angetroffen wurden, sind bloße Detailfragen im Gesamtkomplex des ganzen Werkes. Der Gigantismus des im ganzen wohlgelungenen Unternehmens minimisiert die einzelnen Mängel im voraus. Der Ueberblick über ein derart riesiges Stoffgebiet kann schon nach seiner Definition nur um den Preis der perspektivischen Beschränkung gewonnen

werden. Die Hauptsache bleibt dabei, daß dieser Ueberblick zustande kommt. Der Leser von Peter Meyers «Europäischer Kunstgeschichte» sieht sich auf eine Plattform erhoben, auf welcher ihm das überwältigende Panorama der abendländischen Kunst wirklich zuteil wird, und er steigt von dieser Plattform nicht herunter, ohne seinen Blick wunderbar geweitet zu haben. Man braucht kein besonderer Hellseher zu sein, um zu erkennen, daß diese Kunstgeschichte eine der stärksten geisteswissenschaftlichen Leistungen darstellt, welche die Schweiz in diesen Tagen aufzuweisen hat.

HANS NAEF

«VARIATIONEN ÜBER EINEN LIEBLINGSDICHTER»

Obwohl während der Nazizeit die Hesse-Literatur in Deutschland ein kümmerliches Dasein fristen mußte, sind doch ab und zu beachtenswerte Aufsätze, Gedichte, gestaltete Grüße und so weiter von Hesse-Lesern und Verehrern in die Schweiz gelangt, Bekenntnisse von Einzelnen oder Gruppen, bei denen die rar gewordenen Schriften Hesses heimlich von Hand zu Hand gingen; Dankesrufe von Leuten, die in der deutschen Nacht vom Menschen und Dichter Hesse Trost und Aufmunterung empfangen hatten. Diese Stimmen aus dem heimlichen Deutschland waren ergreifende Zeugnisse für die Wirkung eines Dichters in der Zeit größter Not, des Verloren- und Versprengtseins. Sie waren ein sprechender Beweis für die Wirklichkeit und Allgegenwart des dichterischen Geistes, der die Zeit und Herzen erfüllt und von den Geist- und Seelenmördern nicht zu fassen und umzubringen ist. Saturierte Zeiten sind dem Geiste abträglich und geben ihm keine Gelegenheit zur Bewährungsprobe. Hermann Hesse hat diese Probe in der Zeit der tiefsten Erniedrigung des deutschen Volkes wunderbar bestanden. Es war nicht nur die geistige Substanz seines Werkes, die geliebte Reinheit seines Dichtertums, das Ethos seiner Botschaften, was ihn in den Herzen einer von ihren Idealen und ihrem Glauben gewaltsam getrennten Jugend und Leserschaft lebendig erhielt, sondern vor allem das Wissen um den Menschen Hermann Hesse, um die Persönlichkeit eines Dichters und Charakters, dessen Wort aus Leid erwachsen war und der, was in deutschen Landen sich im Großen abspielte, in der eigenen Seele längst erduldet, überwunden und hinter sich gebracht hatte. Kämpfen und Neubeginnen, Sterben und Werden, Abschiednehmen und Gesunden, das waren nicht literarische Formeln, sondern war Folge und Konsequenz eines lebenslangen Mühens und Ringens um Synthese und Erlösung, war Kampf zur Ueberwindung der Polarität in sich selbst, war schrankenlose Liebesmühe, Liebesbereitschaft in allen Lagen, war Weg zur Einheit des Menschenbildes, war das Trotzdem. Dies Verpflichtetsein und persönlich Sich-ingespannt-Fühlen in die Problematik der ungeheuren Zeit war es, was diesem scheinbar entlegenen, mythisch entfernten und ästhetisch zaubervollen Werk die große Aktualität verlieh und den geistig Leidenden Deutschlands Hilfe und Verheißung war. So kam das dichterische Wort zu ungeahnter Wirkung gerade bei jener gewaltigen Zahl geschlagener anonymer Menschen, die sich von der Zeit in jene Hölle gestoßen sahen, die ihr Dichter vor ihnen, allein auf sich gestellt, durchschritten hatte. In dieser Tatsache liegt das Geheimnis von Hesses magischer Wirkung auf den Einzelnen sowohl wie auf ganze Gemeinschaften von Leidenden und Verstoßenen.

Aus dieser Wirkung heraus läßt sich auch die Entstehung der vorliegenden Schrift von *Helmut Bode*¹ erklären. Der Verfasser, 1910 zu Kronberg im Taunus geboren und in seiner Vaterstadt als Lektor, Uebersetzer und freier Schriftsteller

¹ Helmut Bode: Variationen über einen Lieblingsdichter. Dr. Walter Barbier Verlag, Frankfurt a. M.

lebend, will seine Arbeit nicht als Beitrag zur wissenschaftlichen Hesse-Literatur aufgefaßt wissen, sondern als reines Leserbekenntnis, als umfassenden Versuch, die tiefgehenden Lese-Eindrücke aus guter und böser Zeit in eine Form zu bringen und in geordneter Folge wiederzugeben. Daß Bode ein begeisterter und gründlicher Leser ist, geht allein schon aus der Kenntnis des Gesamtwerkes und der Kenntnis von Aufsätzen, Betrachtungen und so weiter hervor, die sonst nur dem Sammler bekannt sind. Wohl die Hälfte des Buchinhaltes machen Zitate aus Hesses Schriften aus, von Bode gut ausgewählt und eingefügt. Sie stützen, bestätigen oder untermalen die eigenen Beigaben des Verfassers, sind Anlaß zu Unterhaltungen über Herkunft, Parallelen und so weiter des Fundes oder aber zu Abschweifungen in geistige Nachbar- oder Verwandtschaftsbezirke des dichterischen Wortes. Daß Bode sich wiederholt vom Anspruch auf Wissenschaftlichkeit distanziert, indem er die Literaturwissenschaft etwas naiv und fragwürdig ironisiert, gehört zu den Peinlichkeiten des an Schönheitsfehlern (stilistische Plattheiten und sprachliche Mängel) sonst nicht armen Buches. Er hat Hesses Auffassung vom feuilletonistischen Zeitalter nicht richtig verstanden und macht Hesse selber mit seinen dürftigen Ausbrüchen sicher nicht eine Freude, wie er offenbar glaubt. Zwischen Laienleser und gelehrtem Leser zugunsten des erstern einen Unterschied zu machen, ist nicht statthaft. Auf Wirkung und Nachfolge allein kommt es an und darauf, ob die Resultate von Lesen und Studium — auch der Wissenschaftler ist (wenn auch professionell) ein Leser und nicht unbedingt ein schlechter — wirklich die Substanz, Sinn und Wert des Gelesenen enthalten und ob sie zwischen der Lesergemeinschaft des Dichters und dem Werk produktiv zu wirken und Beziehungen zu schaffen vermögen, kurz: ob sie eine Hilfeleistung bedeuten.

Daß sich Bode wiederholt als «nur» Leser bezeichnet (offenbar um Bewunderung für seine Besonderheit zu wecken), wirkt wie falsche Bescheidenheit in dem Moment, wo er wissenschaftlich zu dilettieren beginnt und seine Prinzipien vergißt. Der Nur-Leser ist ein Gläubiger, Ergriffener, ohne Ambitionen auf den Ruf des Entdeckers oder Deuters, er ist nur dankbar Empfangender. Seinen eigenen Versuch aber von solchen Versuchungen dauernd freizusprechen und ihnen doch nicht gewachsen sein, das ergibt eine störende Zweideutigkeit, und unter ihr leidet Bodes sonst fesselnde und vor allem begeisterte Plauderei. Die Schrift ist in fünf Abschnitte geteilt — Variationen über einen Lieblingsdichter; (was sind Variationen über einen Dichter?) — und tut schon damit den ersten Schritt einer dem Verfasser verhaßten Systematik entgegen. Freilich bleibt dann Bode nicht bei den von ihm selbst gestellten und bezeichneten Themen, sondern schweift in alle Räume, die ihm Hesse erschließt, ab und überläßt sich glücklich den vielen Einfällen, Phantasieereien und einer frohen Fabulierlust. Daß er kein Systematiker und kein Denker ist, bewiese die originelle, etwas krause Arbeit an sich selbst schon zur Genüge. Die Originalität besteht einmal darin, daß Bode nicht in der ersten Person berichtet, sondern in der dritten, vom Leser aus; aber auch hier hält er nicht durch und verfällt häufig in ein unpersönliches Dozieren. Das beständig wiederkehrende Wort «Lieblingsdichter» widert an, wirkt verkitschend und verniedlichend und läßt auf einen Mangel an Distanz und Geschmack schließen.

Die Mängel vermögen den guten Eindruck wohl stellenweise zu trüben, aber glücklicherweise doch nie ganz zu verdunkeln. Dafür sorgt durchgehend der lebenswerte Enthusiasmus Bodes; und dieser kommt aus gutem Herzen. Bode ist ein eigenwilliger Kopf und ein frohmütiger Bekenner. Er hat von den ersten Anfängen, von den «Romantischen Liedern» und «Eine Stunde hinter Mitternacht» bis zum «Glasperlenspiel» Hesses Weg und Wachsen mit liebevoller Anteilnahme verfolgt und das Werk nicht nur gelesen, sondern in sich selbst als Wirk-

lichkeit erlebt. Er hat es sich einverleibt und zum wesentlichen Bestandteil von Persönlichkeit und eigenem Menschentum erhoben. Die besten Partien des Buches sind diejenigen, welche den unmittelbaren Widerhall des Dichterwortes in der Seele des Lesers und Bedürftigen Bode darstellen, jenes Glücksgefühl, das ihn erfüllt, wenn er sich vom Dichter bis in letzte Verschwiegenheiten verstanden fühlt und bei diesem für Selbstempfundenes das erlösende, ihm selber versagte Wort entdeckt. An solchen Stellen ist das Büchlein reich; sie betreffen hauptsächlich den lyrischen und romantischen Hesse. Was Bode etwa über Hesses Unstetigkeit, sein Wandernmüssen, sein Natur- und Menschengefühl aussagt, gehört nicht nur zum Besten dieses Buches, sondern zum Besten überhaupt, was je in dieser Richtung über Hesse geschrieben worden ist. Die Stellen aber, die den geistigen Hesse, den *Ueberwinder* der Romantik, den Denker und Wissenden, den Entdecker der geistigen Glückseligkeit und Ueberwinder der Zeit, eigentlich zur Darstellung bringen sollten, fallen etwas ab und wirken verblasen. Bode vermag die Teile nicht zum Ganzen zu vereinigen. Der Eindruck ist wohl da, die Ahnung um Sinn und Wert, das Bild ist da und der richtige Aspekt; das Werkerlebnis ist gut und echt, aber es fehlt dem Leser Bode die Kraft, die Teilwirkung und den Teileindruck zur geschlossenen Wirklichkeit, zum Ganzen zu erhöhen. Und dieses Ganze *muß* jeder Hesse-Leser schauen, wenn er zum wahren Hesse vorstoßen und erfahren will, was der Dichter an erhaltenden Werten wirklich zu bieten hat.

Nicht unerwähnt soll die übrige große Belesenheit des Hesse-Verehrers Bode bleiben, der seine allgemeinen Lese-Eindrücke aus den Büchern aller Zeiten mit verblüffender Gewandtheit mit Hesses Geisteswelt in lebendige Beziehung zu bringen weiß. Stets im richtigen Augenblick ist ihm ein Vergleichszitat aus der Weltliteratur gegenwärtig, das die persönliche Aussage oder die des «Lieblingsdichters» bestätigt oder erhärtet.

Bodes Versuch hat für den anonymen Hesse-Leser seinen Wert und Reiz; denn er zeigt bewegt, wie man dichterische Welt zur eigenen macht und sich darin bildet, formt, erhöht. Bode ist ein ausgezeichneter Lesepraktiker, ein Mann also, der aus seiner Lektüre unmittelbaren Gewinn zu schlagen und Dichtung zu erleben versteht.

OTTO BASLER

UMWÄLZUNGEN IM DONAURAUM

Matthias Rakosi, welcher als Führer der ungarischen Kommunisten heute die katholische Kirche bis aufs Messer bekämpft, hat in der provisorischen Regierung von Debrecen eng mit einem Priester zusammengearbeitet, Stefan Balog, dem Staatssekretär bei der Ministerpräsidentschaft. Ohne daß er früher politisch hervorgetreten war, schloß Balog nach dem Einmarsch der Russen im Namen der Kleinlandwirte-Partei ein Abkommen mit den Kommunisten, welches den innenpolitischen Rahmen für die neue Republik abgab. Er sollte Erziehungsminister werden, doch begnügte er sich mit einem Staatssekretariat. «Später erwies es sich», so erzählt *Imre Kovacs* in seinem fesselnden Bericht *«Im Schatten der Sowjets»* (Thomas-Verlag, Zürich), «daß er nicht aus Bescheidenheit, sondern aus Berechnung das Staatssekretariat wählte; denn bis zu seinem nach zwei Jahren erfolgten Sturz war er der eigentliche Ministerpräsident... Der große Intrigant des politischen Lebens, der Kenner aller Klatschereien und Vertuscher sämtlicher peinlicher Angelegenheiten, das war Pater Stefan Balog.»

Kovacs fragte den Pater, auf Rakosis Empfehlung, wie er seine Flucht aus der russischen Untersuchungshaft legalisieren könne. Der Pater «saß gerade beim Essen, als ich eintrat. Er erhob sich mit seinem Riesenleib und sah mit seinem

rotbackigen Gesicht, seinem schneeweißen Haar, den lieblich lachenden Kinder-
augen hinter seiner Brille wie ein gütiger, unschuldiger, verfetteter Dorfpfarrer aus.
Er sagte nur soviel: „Ich habe dich erwartet!“ Jawohl, er hat mich erwartet. Er
erwartete einen jeden und wußte wohl, daß, wer nach Debrecen kommt, ihn
aufsuchen will, weil er ihn eben aufsuchen muß. Er mußte von jedem alles er-
fahren. Nichts konnte geschehen, wobei man ihn hätte umgehen können. Mit ihm
mußte jeder rechnen, und wenn sich eine mutige Seele fand, die ihn außerhalb
ihrer Berechnung ließ, dann konnte sie sich selbst die Schuld zuschreiben, wenn
sie nichts ausrichten konnte, wenn ihr nichts gelang...»

Derartige Gestalten, geformt von Machthunger, kombinatorischem Genie und
leidenschaftlicher Freude am Genuß, sind typisch für jede Revolution. Typisch für
die russische Form der Umwälzung scheint uns die souveräne Gleichgültigkeit
gegenüber Parteidogmen, sofern die sie tragenden Formationen sich nur dem
machtpolitischen Ziel des Kremls fügen. Auch dafür legt Imre Kovacs in seinem
Buch eindrückliches Zeugnis ab:

«Die hinter der Roten Armee ins Land zurückgekehrten ungarischen kommunistischen Agitatoren sprangen von den Lastautos ab, begannen sofort mit der Organisierung der Kommunistischen Partei; wenn ihre Zeit ausreichte, richteten sie schnell auch noch die Sozialdemokratische und die Bauernpartei auf, wenn nicht, sausten sie weiter und überließen diese Arbeit den ortsansässigen Kommunisten. Die Aufrichtung der Gewerkschaften bildete eine gemeinsame Aufgabe der Kommunisten und der Sozialdemokraten, die Kleinlandwirte-Partei kroch vorsichtig wie junger Weizen aus dem Boden. Es gab schon Parteien, die Gewerkschaften waren fertig, Dörfer und Städte verfügten über alle politischen Einrichtungen, aber man wußte immer noch nicht, ob man in einem Königreich, einer Regentschaft oder einer Republik lebte. Wie an heißen Sommertagen die Büffel in der Pfütze, schwamm die Bevölkerung in einer Ungewißheit, die man Demokratie nannte; sie wagte gar nicht, an eine Revolution zu denken, während sie in Wirklichkeit schon begonnen hatte. Doch was geschah? Die Revolution der Pfeilkreuzler wurde fortgesetzt, mit veränderten Vorzeichen. Als das Volk sich dieser Tatsache bewußt wurde, war es zu spät...»

*

Für den ungarischen Adel zog der Einmarsch der Russen besonders schwere Verluste und bittere Erfahrungen nach sich. Eine gebürtige Schwedin, *Stella Andrassy*, schildert in dem lebendigen Erlebnisbuch *«Die Puszta brennt»* (Thomas-Verlag, Zürich) die unzeitgemäßen und deshalb vielfach sinnentleerten Lebensformen sowie die Zerfallserscheinungen in dieser Herrschicht. Horthys zweideutige Politik und Eitelkeit erfahren zum mindesten andeutungsweise eine spöttische Kritik. Daß Ministerpräsident Paul Teleki, welcher nach dem deutschen Einmarsch in Jugoslawien Selbstmord beging, schon seit Jahren täglich in krankhafter Weise mit dem Gedanken des freiwilligen Todes spielte, scheint uns gleich symptomatisch für die erschütterte Stellung der herrschenden Kaste, wie die fortgesetzte Bedrohung der ungarischen Großgrundbesitzer, welche durch den Vertrag von Trianon auf slowakischen Boden zu sitzen kamen. Aber das Ende des alten Ungarns, seine ruchlose, sinnlose Grausamkeit, stand in keinem Verhältnis zu den schon früher offenbaren Zeichen der Krise.

*

Wie eng gerade die Gewerkschaften, auf die Kovacs anspielt, an die Ziele der russischen Machtpolitik gebunden werden, zeigt *Ernst Pollatschek* in seiner Bro-

schüre *«Die Wahrheit über das Arbeiterparadies»* (Veritas-Verlag, Zürich) an manchen Vorgängen hinter dem Eisernen Vorhang. Das tschechoslowakische Beispiel ist deshalb interessant, weil es den Werdegang des gegenwärtigen Ministerpräsidenten in Erinnerung ruft: «Als die Rote Armee im Jahre 1945 Prag besetzte, erklärte sich ein illegales Gewerkschaftskomitee, das vorwiegend unter kommunistischem Einfluß stand, zur Zentrale einer neuen ‚einheitlichen‘ Gewerkschaftsbewegung . . . Gleich darauf trat der Kommunist Antonin Zapotocky, von niemandem gewählt, an die Spitze der neuen Bewegung; er übte seither ein diktatorisches Regime weit über den Rahmen der unmittelbaren gewerkschaftlichen Interessen hinaus aus.»

Solange die Tschechoslowakei dem Traum des freiheitlichen, rechtstaatlichen Sozialismus nachhing, wurden in der Einheitsgewerkschaft auch Anhänger anderer politischer Richtungen als des Kommunismus geduldet. Irgendwelchen Einfluß konnten sie hingegen nicht geltend machen. Nach der Machtergreifung durch Gottwald wurde in den Arbeiterverbänden auch der Schein parteipolitischer Neutralität geopfert.

*

Nach langen, umständlichen Verhandlungen hat die Schweiz mit Jugoslawien eine globale Abfindungssumme für alle schweizerischen Betriebe und Beteiligungen vereinbart, die nach Kriegsende konfisziert oder nationalisiert wurden. Wie eine derartige Nationalisierung vonstatten ging, beschreibt *Bruno Mlinaric* in seinen Erinnerungen *«Tito, der rote Rebell, und seine ‚Vollkommene Demokratie‘»* (Thomas-Verlag, Zürich). Im Auftrag schweizerischer Kapitalgeber hatte ein Ungar, Dr. Felix Mandl, seit Jahren in der Nähe von Zagreb die Zementfabrik «Coratia» geleitet. Als die Deutschen Kroatien besetzten, unternahm er im Verein mit einem kommunistischen Vorarbeiter alles, was in seiner Macht stand, um die Produktion des Betriebes herabzusetzen. Er schützte Mangel an Arbeitern, an Kohle und an Strom vor. Er mauerte Maschinenersatzteile in tiefen Kellern ein und verschrieb sich neue aus weit entfernten Fabriken. Als die Achsentruppen und die Ustascha abzogen, schützte er mit bewaffneten Arbeitern das Unternehmen vor der Zerstörung.

Trotzdem legten die neuen kommunistischen Herren Mandl nahe, rasch das Feld zu räumen und ihnen den Betrieb sang- und klanglos zu überlassen. Da er diesem Verlangen nicht Folge leistete, wurden er und sein Verwaltungsratspräsident, ein ahnungsloser Greis, wegen «Verbrechen gegen Volk und Staat» vor das «Gericht für nationale Ehre» zitiert. Vorsitzender des Tribunals war ein ehemaliger Ustascha, wie überhaupt die linksradikalen Partisanen und die Führer der Kommunisten seit ihrem Sieg eng mit den achsenfreundlichen Bandenführern zusammenarbeiteten, um Intelligenz und Bürgertum zu «liquidieren». Die Vorladung des Verwaltungspräsidenten war nicht fristgerecht erfolgt. Dafür hielt der Gerichtspräsident das Urteil und seine Begründung schon bereit, bevor der Prozeß begonnen hatte. Mandl erhielt, trotz seiner Bravour im Widerstand gegen die Deutschen, zehn Jahre Zwangsarbeit mit Freiheitsentzug zudiktiert, die er heute über dem Putzen alter Konservendbüchsen in der Strafanstalt Lapoglava absitzen muß. Inzwischen ist der Kommunist, mit welchem er die Sabotage gegen das Achsenregiment organisierte, Leiter des verstaatlichten Unternehmens geworden.

Aehnliche Willkürakte weiß Mlinaric aus der jugoslawischen Revolution in Fülle zu berichten. Im übrigen erklärt er, im Widerspruch zur offiziellen Version, daß Tito mit dem früheren Zentralsekretär der Kommunistischen Partei Jugoslawiens, Josip Broz aus Kumrovec, nicht identisch sei.

G. S.

REIZ DER DISKRETION

Jean-Paul Samson: «*Mémorables*». Gedichte, im Verlag der Baconnière, Neuchâtel 1949.

Man erinnert sich an jenen Peter Schlemihl, dem, in romantischer Zeit, sein Schatten abhanden kam. Wäre heutzutage der — schlimmere — Fall denkbar, daß ein Schatten den ihn «werfenden» Körper verlöre? Eben darin bestehe das Mißgeschick seiner eigenen Silhouette, behauptet der französische Dichter J.-P. Samson:

*Schlemihl perdit son ombre,
Et la mienne son corps . . .*

Der Leser aber wird diesen so vergeßlichen Schatten nicht vergessen. Ein lineares Phantom innerhalb einer eminent plastischen Welt: das ist selten und seltsam.

Schon der in sich versponnene Knabe hatte anempfohlenen Bewunderungen widerstrebt. Im Jardin du Luxembourg vermochte er des Vaters loyale Gefühle angesichts der den Senatoren «*en plein Paris*» so saftig entgegenreifenden Spalierbirnen nicht zu teilen. Alle Lektionen über «einfaches Glück» dünkten ihn befremdend und beängstigend. Wohl bot späterhin das Leben glitzernde Momente der Gemeinsamkeit und der Begnadung. Aber Geliebtestes entschwand, Verzauberung zerrann, und übrig blieb eine von tausend Erinnerungen sich nährende Verwundbarkeit. «*Élégie pour une ombre*» heißt das erste Stück dieses lyrischen Bandes. Und das Kapitel, dem es angehört, trägt als Ueberschrift, noch den eigenen Gram in Frage stellend, die verzweifelte Pluralform: «*Ingratitudes*» . . .

Zwischendurch werden kleine Betäubungen mehr hingenommen als gesucht. Ausflüge; Ausflüchte. Immerhin schreibt man sie nieder, und es ergeben sich komprimierte Reisebilder: Pillen schweizerischer Landschaft. Achtel-Ironisches zuckt auf und erlischt. Und die Jahre vergehen. Leben und Welt werden noch dunkler, und die Schattenkunst erreicht ihre Vollendung. Gelassenen Formulierungen wird Leid und Grauen anvertraut; Geheimstes aber verschwiegen: aus Taktgefühl, aus tragischer Kritik. Diesen literarischen Geist führt Tradition und Kultur zur letzten Konsequenz: zum Verzicht, zum Achselzucken der Entwurzelung. Wie zurückhaltend ist die Musik der Tonfälle, der Kadenzen! Diskret erwarten sich die Vokale, verschlingen und entschmiegen sich. Es bleibt ein Nachklang bitter-leis.

Der letzte Anblick, den der einsame Dichter bietet, ist die Projektion eines Schattens, der spät durch den Abend der Städte gleitet. Es hat geregnet; der Asphalt ist zur reflektierenden Landschaft geworden; im nassen Pflaster spiegeln sich Reminiscenzen; und des undeutlichen Nachtwandlers flächig hingeworfene Kontur zerfließt im schwankenden Widerschein der zu Gießbächen verwandelten Straße.

F. HARDEKOPF

ADALBERT STIFTER IN SEINEN BRIEFEN

Das schriftstellerische Werk ist das Ereignis in Adalbert Stifters Dasein. Mit unsäglichlicher Zähigkeit klammert er sich sein Leben lang an die Kraft, die es hervorzubringen berufen war. Diese Dichterkraft war es, die sein Dasein trug und die Tragödie abwendete, die ihn von früh an bedrohte. Die Harmonie, die Stifter im «Nachsommer» und in den «Studien» in treuester Hingebung an ein Urbild des

Schönen und Guten schafft, entsprang nicht ursprünglicher freier Heiterkeit des Schöpferischen wie bei Mozart. Und wenn auch die unverrückbare Bestimmtheit seines Wortes einem Vergleiche mit dem musikalischen Absoluten Johann Sebastian Bachs zu rufen scheint, so wird man doch immer wieder von den Blitzen erschreckt und geblendet, in denen sich die unheimlich gesteigerte Spannung der Wesensart des österreichischen Dichters entlädt.

Das Werk Adalbert Stifters ist der Sieg eines Unentwegten. Unter Aufbietung welcher Kräfte er erfochten wurde, offenbaren uns die *«Briefe»*, deren wesentlichste sich zu diesem Werk keineswegs im Sinne eines nur Bedingten, etwa wie der Weg zum Ziel, verhalten.¹ Wenn im dichterischen Vollbringen Stifters Menschentum geläutert ins Ueberpersönliche erhoben und mit der Notwendigkeit seiner um symbolische Kristallisationen bemühten Natur aller individuellen Züge entkleidet wird, so verwirklicht es sich selbst durch die *«Briefe»* in erschütternder Unmittelbarkeit und in einer Wahrhaftigkeit, die diese dem Werk als geschwisterliche Hervorbringung ebenbürtig an die Seite stellen.

Wenn das Werk als triumphierende Rettung des Dichters vor der ständig lauernenden Gefährdung vom eigenen Innern her erscheint, so gibt sich die Leistung des Briefschreibers als unablässige Bestrebung zur Erlösung des sich in tapferem Daseinskampfe behauptenden Ich zu erkennen. Im Dichtwerk dient der Priester des Wortes seinem hohen Amte; im Kultornate der Kunstsprache verschwindet jeder nicht einem Absoluten verpflichtete Zug. In den sich über vierzig Jahre hinziehenden Briefen dagegen sprechen sich Fleisch und Blut eines Mannes aus, der von seinem Amte nicht Befreiung und gemütlche Erleichterung sucht, aber die Notwendigkeit der Entspannung dauernd in sich fühlt, als ob die schöpferische Anspannung ihm doch nicht zur gesicherten Natur geworden sei.

Den Vorwurf, man lege Adalbert Stifters Briefe hier auf die Goldwaage, entkräften eine ganze Reihe seiner eigenen Bemerkungen über deren Bedeutung. Es braucht hier nicht einmal auf den vom Herausgeber Hans Schumacher in sinniger Weise als Vorwort gesetzten Brief an den Verleger Gustav Heckenast vom 17. März 1866 mit seiner testamentarischen Bestimmung über die spätere Verwendung der Briefsammlung verwiesen zu werden. *«Wer dabei gleichgültig sein kann, ob sein Freund ihm schreibt oder nicht schreibt — der liebt nicht. Ich möchte um alles nicht, daß jemand, an dessen Liebe mir gelegen ist, ruhig sein könnte, wenn ich ihm sehr lange nicht schreibe»*, heißt es in einem Briefe vom 15. Mai 1829 an Franziska Greipl.

Die zentrale Stellung, die Stifter als Gesetzgeber einer Lebenskunst dem Briefe zuweist, berechtigt denn auch dazu, das Bild, das er darin von sich selbst aufrichtet, in seiner vollen Plastik ins Licht zu stellen und die Schatten daran keineswegs zu übersehen. Der Leser des handlichen Manesse-Bändchens wird auch freudig feststellen, daß die treffliche Auswahl der Briefe ihm in einem solchen Bestreben entgegenkommt.

Dichten heißt für Stifter Gesundsein: *«Nach langer Unterbrechung und nach beinaheger Verödung meines Gemütes infolge der bitteren Erfahrung, daß ich fast Menschenverächter geworden bin, habe ich wieder zu arbeiten begonnen»* (1852). Der gleichen Adressatin, der Freifrau Louise von Eichendorff, schreibt er acht Jahre später noch entschiedener: *«Ich muß dichten; denn sonst müßte ich sterben.»* Es berührt sonderbar, daß Stifter sich hier fast wörtlich genau gleich äußert wie dreiundvierzig Jahre später jener andere Deutschböhme: Rainer Maria Rilke. Denn wer gedächte nicht der feierlichen Frage an einen jungen Dichter: *«Gestehen Sie*

¹ Adalbert Stifter: *«Briefe — Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Hans Schumacher»*. Manesse Verlag, Conzett & Huber, Zürich.

sich ein, ob Sie sterben müßten, wenn es Ihnen versagt würde, zu schreiben. Dies vor allem fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: muß ich schreiben?»

Drei Ereignisse, so offenbaren es uns die Briefe, zeitigten im Leben Adalbert Stifters traumatische Folgen, von denen er sich nie mehr ganz erholt zu haben scheint. Die Verschmähung seiner Liebe zu Franziska Greipl verwand der nie, der klagend ausrief, daß «es nur eine einzige Liebe gebe, und nach der keine mehr» (1835). Der Aufruhr des Jahres 1848, der ihm ursprünglich Erneuerung und Aufschwung verhieß, ließ Stifter am Menschen als politischem Wesen verzweifeln, und der Krieg von 1866 zwischen Oesterreich und Preußen erschütterte die Konstante seines Deutschtumes, das österreichische Vaterlandsliebe und Kaisertröue mit der Begeisterung für Einheit und Größe deutschen Geisteswesens aufs natürlichste verband.

Eine eigentliche Biographie «in nuce» seines Gemütszustandes und eine unheimliche Prophezeiung zugleich schrieb sich Stifter in einem Briefe vom 15. Mai 1829 an Franziska Greipl aus dem Herzen: «Wo einmal das Gleichgewicht gestört ist, sei es durch Liebe, sei es durch Haß, dort ist es nimmer wiederherzustellen; denn es wird immer und ewig eine gewisse Spannung und Aengstlichkeit oder Befangenheit herrschen, die die Seele hindert, sich frei und freudig zu bewegen.» Zeit seines Lebens wurde Stifter von einem solchen Gefühle des Geworfenseins nicht mehr losgelassen; Brief um Brief enthüllt uns die Erschütterung des Grundes, auf welchem er wandelt und wirkt.

Die Briefe, mit ihren aufschlußreichen Hinweisen auf entstehende Bücher, ihren wertvollen geschichtlichen Ausblicken auf das politische Geschehen der Zeit, ihren Würdigungen zeitgenössischer Schriftsteller (Friedrich Hebbel, Gustav Freytag, Walter Scott, Franz Grillparzer), ihrer durch unverhohlene Wahlverwandtschaft bedingten Verehrung für Goethe und einer oft verwunderlichen Kritik an Schillers Pathos, erhöhen die Plastik des psychologischen Hintergrundes manches Stifter-schen Werkes. Auch sie hinterlassen aber ein Rätsel, dessen Ursprung am ehesten bei der Betrachtung der sittlichen Haltung und dem pädagogischen Wirken des oberösterreichischen Schulrates gelöst werden kann.

In seinen Briefen sehen wir Stifter selten um den Standpunkt des Philosophen und des Christen ringen. Wenn je, so tritt er uns in seiner Glaubenshaltung klar und gesichert entgegen. Man fühlt die Kongruenz zwischen der bäuerlichen Unverrückbarkeit des Herkommens und seiner leitenden Gesinnung. Die Kunst faßt er als einen Zweig der Religion auf; künstlerisch schaffen heißt ihm also ausdrücklich, Gott dienen. So darf es nicht überraschen, wenn ein Glanz von andern Sphären auch über die Briefe gebreitet ist, ein Glanz, der das Auge denn auch immer wieder vom Anblick menschlicher Zerrissenheit und irdischen Ahnungsdunkels weg in die Heiligkeit frommen Menschentumes hinüberzuziehen vermag.

Als ob Stifter die bösen Früchte vorausgesehen habe, welche dereinst das Rühmen übersprudelnder Vitalität und die frevlerische Lobpreisung des Willens zur Macht zeitigen werden, mahnt er mit der frommen Inbrunst eines Sehers von allem Durchbrechen des Maßes ab. Er weiß, daß ohne Maß keine Freiheit ist; denn der warnenden Zeichen waren in seinem Innern zu viele — wie diese Briefe ja hundertfach bestätigen —, daß für ihn die Preisgabe des Maßes gleichbedeutend mit entwürdigender Hybris und dem Untergang der Persönlichkeit im Wahnsinn gewesen wäre.

Vor solch gewitterumdrohtem Hintergrunde beginnen denn auch seine brieflichen Zurufe an den Menschen mit jener friedlosen Helligkeit der im Sonnenlichte vor dunkeln Wolken scheinbar unbesorgt daliegenden Landschaft überklar zu leuchten. 1858 schreibt er einem seiner sonst verständnisvollsten, einführendsten Briefpartner, der Freifrau von Eichendorff, die wie so viele heutige Stifter-Be-

trachter seinen Kult des Lebens als blutleeren Aesthetizismus abzulehnen geneigt war: «Die Kunst ist im ‚Nachsommer‘ als Schmuck des Lebens, nicht als dessen Ziel geschildert, wie Sie fast einmal in einem Ihrer Briefe ahnten. Als Ziel des irdischen Lebens ist in dem Buche oft und deutlich Erfüllung aller seiner Kräfte zu stimmender Tätigkeit als Selbstbeglückung und Beglückung anderer angegeben».

KONRAD KAHL

GEDENKBLATT FÜR E. T. A. HOFFMANN¹

Wie Jean Paul, mußte auch E. T. A. Hoffmann, geboren 1776 in Königsberg, gestorben 1822 in Berlin, auf den Stufen des Weimarer Musentempels stehenbleiben, ohne Einlaß zu erhalten. Diese Zurücksetzung wurde beglückend ausgeglichen durch die Dankbarkeit Beethovens, für den der flackernde, ekstatische und eminent musikalische Romantiker unablässig eingetreten ist. Aus Wien schrieb Beethoven am 23. März 1820 an den Dichter:

«Ich ergreife die Gelegenheit, durch Herrn N. mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser Herr N. N. zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Anteil an mir. Erlauben Sie mir, zu sagen, daß dieses von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen mir sehr wohlthut. Ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute und bin

Ew. Wohlgeboren mit Hochachtung ergebenster Beethoven.»

Der Dienst an der Musik, die Unsagbares in höchsten Gleichnissen tönen läßt, war das ernsteste Anliegen dieses disharmonischen Menschen und Schriftstellers. Seinen Weltruhm verdankte er wohl mehr seiner skurrilen, koboldischen Persönlichkeit und seinen gespenstisch erregenden Figuren als seinem tiefinnerlichen Künstlertum, das den harmonischen Ausgleich ersehnte, aber im Werke nur selten, im Leben nie verwirklichen durfte.

Groß war sein Einfluß auf französische Dichter; Gautier, Musset, Balzac, Baudelaire zollten ihm Bewunderung. Dichter englischer Sprache, wie Byron, Scott und Dickens, Carlyle und Irving, Poe und Wilde zeigen Spuren seines Geistes. In Rußland wirkte dieser Geisterseher auf Puschkin und Dostojewskij, und auch der Däne Hans Christian Andersen liebte sein Werk. Der Dichter, der selber eine gute Oper — «Undine» — komponiert hat, lebt fort als Opernfigur in «Hoffmanns Erzählungen» von Offenbach (1881); er selber wurde zur Märchengestalt wie sein Archivarius Lindhorst in «Der goldene Topf», wie der Nußknacker und der Mausekönig und wie die Prinzessin Brambilla.

Wir sehen ihn lebhaft vor uns, diesen Magier im bürgerlichen Rock, dessen Augen geistreich funkeln, wenn er an der Tafelrunde seiner Serapionsbrüder bei Lutter und Wegener in Berlin mächtige Rauchwolken aus seiner langen Pfeife bläst und bis in die Morgenfrühe dem Weine zuspricht. Da fliegen die Fledermäuse und die goldenen Vögel seiner Phantasie empor, Dämonen schneiden Fratzen, holde Märchenbilder lächeln in Wehmut, und hinter den Worten und Bildern klingt's immer wie Musik. Der Dichter spielt mit den Figuren seines zer-

¹Zu den «Meistererzählungen von E. T. A. Hoffmann» in der Manesse-Bibliothek der Weltliteratur, Manesse Verlag, Zürich.

rissenen Ichs wie später Hesses «Steppenwolf» im Magischen Theater; aber er rettet sich aus der Doppelgängerei immer wieder durch den Witz, durch die romantische Ironie, die die Mächte des Unbewußten hinter ihre dunkle Pforte zurückzutreiben vermag. Trotz der rauschhaften Nächte erscheint Hoffmann am nächsten Morgen pünktlich im Amt, wo er als Königlich Preußischer Kammergerichtsrat wach, tüchtig, voll menschlichen Anstandes seine Pflicht erfüllt.

Theaterkapellmeister, Komponist und Musikreferent, Zeichner scharfer Karikaturen, unerschöpflicher Novellendichter und nicht zuletzt ein klarer Jurist, diese Vielseitigkeit erregt unsere Bewunderung; denn Hoffmann war weder in Tönen noch in Wort und Zeichnung Dilettant und auch im Beruf kein Stümper. Alles, was er schaffend gestaltete, nahm er seiner Lebenskraft hinweg. Erst in schwerer Krankheit, durch ein Rückenmarksleiden gelähmt, entdeckte er, dem Frauenliebe schmerzlicher Ansporn, nie Glück gewesen, die leise Stimme versöhnender Mütterlichkeit, wenn er von seinem Eckfenster aus das Grün, die blühenden Bäume erblickte. Erst im Sterben fand er, fern von Weinstuben, Bühnen und Kanzleien, die selige Einheit des vergeistigten Lebens.

E. T. A. Hoffmann vermag auch uns später Geborene zu packen. Denn er verzichtet auf das Bühnenpersonal von klirrenden Rittern, minniglichen Edelfräulein, Feen und Wassermännern. Ihm wächst das Märchen, das Wunderbare aus dem Alltag, aus Stuben, Gassen und Kaminen, aus Kinderzimmern und Kanzleien, aus alten Büchern und Tabakdosen, aus dem Wein, aus alten italienischen Geigen. Sein bizarrer Archivarius Lindhorst ist im geheimen ein leuchtender Geisterfürst, der vom Mythos des schaffenden Geistes weiß, von der Geburt der Inspiration, die damals, in uralten Zeiten, aus der Liebe der Feuerlilie zu dem Jüngling Phosphorus entsprungen ist. Und wer um dieses Geheimnis, um diese Archetypen weiß, dem wird der Vorstadtgarten zur Insel Atlantis, wo die Wunderbäume blühen. Atlantis, in verschiedener Gestalt, ist ja das Ziel aller Dichtersehnsucht. Dort sind die im Leben klaffenden Gegensätze Einklang geworden. Diese Sehnsucht ist romantisch; sie ist die blaue Blume des Novalis, das Land Orplid des Mörike, Spittlers Pandorageschenk, Hesses Glasperlenspiel. — Und auf E. T. A. Hoffmanns Seeleneiland tönt Musik; sein Ritter Gluck, sein Mozart, die verborgene Liebe des Rates Krespel zu Antonien, deren Seele Gesang ist, stammen aus diesem Wunderreich.

Der Herausgeber dieser Meistererzählungen im Manesse Verlag, Jürg Fierz, fügte den musikalischen Novellen und den romantischen Märchen die «historischen» Erzählungen «Das Fräulein von Scudéry» und «Doge und Dogaressa» hinzu, Geschichten, in denen Hoffmanns Neugier und Drang nach dem absonderlich Exzentrischen in eine spannende Diktion gebannt ist. Der große Einfluß des Dichters zeigt sich auch darin, daß der geniale französische Zeichner und Karikaturist des «Charivari», Sulpice Chevalier, berühmt unter dem Namen Paul Gavarni, zu Hoffmanns Erzählungen eine Folge faszinierender Zeichnungen geschaffen hat. Sie zeugen von einem «inspirierten Realismus», der Schönheit und Grauen, Traum und Armut, aber auch das Skurrile und Phantastische wiederzugeben vermag. Die 65 Vignetten des Gavarni, mit ihrem Schwung, ihrer Charakterisierungskunst und ihrer Liebe zum Detail, erhöhen den Reiz dieser Publikation der Manesse-Bücherei.

Am Ende der Hoffmannschen Phantasmagorie erzählt ein Freund und Zeitgenosse mit Wärme von des Dichters sprunghafter und packender Persönlichkeit. Wie sehr der Dichter des Don Juan und des Rates Krespel auch in die Literatur der Gegenwart hineinwirkt, könnte Gegenstand einer fesselnden Studie sein. In Hesses «Hermann Lauscher» und im «Steppenwolf», in Thomas Manns «Doktor Faustus» entdecken wir zuweilen Schwefellichter aus der Welt dieses Magiers.

RICHARD B. MATZIG

MUSIKGESCHICHTE MIT «MORAL»

«Wissenschaft und Kunst sind verschiedene Dinge mit verschiedenen Zielsetzungen, mögen sie auch in einer transzendenten Sphäre konvergieren. Die Musikwissenschaft ist nicht dazu da, der Kunst Vorschriften zu machen — es ist aber ebenso wenig auch ihr Zweck, ihr Ziel oder ihre Rechtfertigung, daß sie der Kunst dient, indem sie die Bedürfnisse des Praktikers in bezug auf Ausgaben alter Musik oder Daten über die Aufführungspraxis versorgt. Ihre gegenseitige Selbständigkeit aber vorausgesetzt, und vorausgesetzt, daß keine Konfusionen stattfinden, können die beiden sehr gut Hand in Hand gehen und einander fruchtbar ergänzen.» — Diese Sätze finden sich am Ende des vor kurzem erschienenen Werkes *«Musikgeschichte im Ueberblick»* von Jacques Handschin (Verlag Räder & Cie., Luzern) und sollen nach Angabe des Autors die «Moral» darstellen, die aus seiner Bedeutung unseres Verhältnisses zur alten Musik zu ziehen ist. — Die behauptete «gegenseitige Selbständigkeit» von Wissenschaft und Kunst wird aber sogleich hinfällig, wenn man statt «Wissenschaft» — in Herstellung der offenbaren Meinung des Autors — «Kunstwissenschaft» einsetzt. Dann wird der Primat der Kunst vor der Kunstwissenschaft augenblicklich deutlich, und eine Musikgeschichte mit rechter «Moral» hätte ihre vornehmste Aufgabe gerade darin zu erblicken, der Musik als lebendiger Kunst in jeder Beziehung zu dienen.

Diese Demut vor den wirklich schöpferischen Leistungen vermissen wir schmerzlich in dem in manchem Belange sehr bedeutenden Geschichtswerk von Handschin, das überdies sich an zahlreichen Stellen in recht unfruchtbaren Polemiken ergeht. Das Positive erblicken wir in der originellen und tiefgründigen Art, in der die Musikgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts behandelt wird, Betrachtungen, die mehr als die Hälfte des Buches einnehmen. Daraus ergibt sich eine völlig neue Perspektive der Musikgeschichte, die zwar für den Fachmann viel Interessantes und Reizvolles enthält, die aber auch geeignet ist, solche zu irritieren, die in dem Buche ihre erste gründlichere musikhistorische Belehrung suchen. Sachlich und formal gänzlich unzulänglich ist die Behandlung des 19. und 20. Jahrhunderts, wofür nur als Beispiel erwähnt sei, daß der ganzen musikalischen Romantik fünf Seiten gewidmet werden, wovon auf Schubert und Schumann je eine halbe Seite und auf Mendelssohn acht Zeilen entfallen. — Selbst über solche Mängel könnte man angesichts der Vorzüge des «alten» Teils hinwegsehen, wenn der Autor sein Buch nicht ausdrücklich als Lehrwerk zum «Studium an der Universität und dem Unterrichte an der Musikschule», sowie zur «Einführung für jemanden, der sich nicht speziell mit dem Gegenstand befaßt hat» bezeichnet hätte. Für solche Zwecke hat diese Musikgeschichte denn doch noch zu wenig «Moral».

WILLI REICH