Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 18 (1950-1951)
Heft: 12

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: 11.01.2026

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

KLEINE RUNDSCHAU

GOETHE UND DIE BILDENDE KUNST

Nachklang zum Goethe-Jahr

Das heißt, ein Nachklang ist nur unser Bericht; das gleichbetitelte Buch selbst, von dem er handelt (von Otto Stelzer; Braunschweig, Vieweg-Verlag), ist zur *Zeit* erschienen. Wir überblicken nicht, was in dem uferlosen Schrifttum über Goethe schon über ein ähnliches Thema zu finden wäre; ein so gründliches und umfassendes Buch, diese Vermutung möchten wir wagen, jedenfalls nicht. Schon damit ist ein bedeutendes Verdienst umschrieben, das bestehen bleibt, auch wenn man etwa in vielen Urteilen, besonders Werturteilen, anderer Meinung sein kann als der Verfasser.

«Goethe und die bildende Kunst» bedeutet zunächst Goethes eigene Tätigkeit auf diesem Gebiete. Wie umfangreich und ernst dieselbe war, geht daraus hervor, daß ungefähr zweieinhalbtausend Blätter seiner Zeichenkunst überliefert sind. Bekannt ist auch, daß Goethe ziemlich lange schwankte, ob er nicht Maler statt Dichter werden solle. Von der Inständigkeit dieser Befassung gibt es noch weiter Zeugnis, wenn wir hören, daß diese außerordentliche Produktion sich auf einen begrenzten Zeitraum zusammendrängt. Ihren Höhepunkt findet sie während der italienischen Reise, wo Goethe sich ernstlich «als Künstler wiedergefunden» zu haben meinte, und sich ohne Spott seine «Spekulation darauf richtete, ein Madonnenbild zu malen, das noch bei meinen Lebzeiten in Rom Wunder tun soll» (65). Goethe glaubte damals stark an *Prinzipien* für Kunsterzeugung und Kunstbeurteilung. Es war die Zeit seines hemmungslosen Platonismus, als er auch in der Kunstbetrachtung ein unfehlbares Prinzip gefunden zu haben meinte, das «überall paßt und alles aufschließt» (154); es war die Zeit, als er an der «Urpflanze» ein Modell zu besitzen glaubte, «mit dem man noch Pflanzen ins Unendliche erfinden kann» (169)! Aber Madonnenbilder, die Wunder tun, werden wohl aus anderer Seelenlage gemalt, als die Goethes in Rom war. Doch auch das unbekümmerte Bewußtsein der technischen Fähigkeit dazu wird unter dem allerdings ganz untragischen Zusammenbruch, der auf alle solche Vermessenheit folgen mußte, begraben. Trotzdem griff Goethe aber noch dann und wann zum Zeichenstift, um ihn erst ungefähr von 1812 ab gänzlich ruhen zu lassen. Es fehlt aus jener Zeit nicht an recht herben Urteilen Goethes über seine Kunstbetätigung. Jedoch hing er bis zuletzt an seinen Arbeiten und suchte sogar verschenkte wieder in seine Hand zu bringen. Als Achtziger sah er, daß ihm in der Kunst «die eigentliche plastische Kraft» gebrach. «Wenn ich etwas zeichnete, so fehlte es mir an genugsamem Trieb für das Körper-

liche; ich hatte eine gewisse Furcht, die Gegenstände auf mich eindringend zu machen, vielmehr war das Schwächere, das Mäßige nach meinem Sinn» (76). Ein tapferes und einschneidendes Urteil, welches das Versagen an einen Trieb anknüpft, der auch sonst Goethe nicht fremd war, aber in der Dichtung nicht Herr werden konnte.

Stelzer unternimmt es nun, dieses Urteil als von falscher Bescheidenheit diktiertes umzustoßen. «Goethe war kein Dilettant..., er war ein geborener, aber verhinderter Künstler» (63/4). Und er fordert für ihn einen hohen Platz in der Geschichte der Kunst. Für jeden, der Goethe überhaupt noch mit irgendeinem Superlativ auseinanderhalten kann, wird eine unbefangene Versenkung in die bei Stelzer wiedergegebenen Zeichnungen diese Bewertung kaum bestätigen. Auch die hübschesten, begabtesten Blätter darunter sind trotz allem eindeutig dilettantisch. Eindrücklicher, gekonnter sind viele Tuschzeichnungen, von denen Stelzer keine gibt; aber zur Beurkundung eines höheren Künstlertums langen auch diese nicht. So wird es doch wohl bei Goethes eigenem Urteil sein Bewenden haben müssen. Diese Tuschzeichnungen sind in bedeutender Zahl in der Folioausgabe der «Italienischen Reise» beim Insel-Verlag wiedergegeben. Man vergleiche zum Beispiel die dort gleichfalls zu findende Zeichnung Tischbeins «Goethe am Fenster». Einen Strich wie da, der einfach *sitzt,* findet man in Goethes ganzem Oeuvre nicht. Und Tischbein war kein Genie.

Die Tuschzeichnungen Goethes haben etwas Freieres, Breiteres, Großzügigeres als die oft etwas kleinlichen und spitzigen Bleistiftzeichnungen. Das liegt zum Teil an der Technik, und Goethe selbst hat sich zum Geiste derselben bekannt: «Das kühn Hingestrichene, kühn Ausgetuschte und Gewaltsame reizte mich, selbst das, was mit wenigen Zügen die Hieroglyphe einer Struktur war, wußte ich zu lesen und schätzte ich übermäßig» (73). Diese Aeußerung des Kunstbetrachters, die jener anderen des Kunstausübenden mit ihrer Selbstanklage der Aengstlichkeit genau widerspricht, zeigt Goethe ganz auf impressionistischen Bahnen wandelnd, und Stelzer will ihn geradezu zum Schöpfer der impressionistischen Kunsttheorie, ja auch ihrem ersten in der eigenen Ausübung praktischen Anhänger machen. (Aber Stelzer versteigt sich auch ganz allgemein zu der Behauptung: «Goethe hat zum erstenmal in der Kunstphilosophie die Wege für eine wirklich künstlerische Erfassung des Kunstwerks freigemacht» [163].) In der Tat gibt es eindrückliche Worte Goethes, die in diese Richtung zu weisen scheinen; auf der andern Seite ist bekannt, daß sein wirklicher Geschmack in Betrachtung der bildenden Kunst klassizistisch bis zur Oede war — mindestens durch lange Zeiten hin. Seine Aufgabestellungen für die Wettbewerbe der «Weimarer Kunstfreunde» sind ja mit Recht berüchtigt. Uebersehen wir darüber aber nicht, daß er in seinen letzten Jahrzehnten auch Perioden erheblicher Annäherung an die Romantik hatte. Zeitweise erwies er dem noch wenig anerkannten Caspar David Friedrich wesentliches Verständnis, und für den «ins Elementarische sich verlierenden» Runge fand er ein Wort, grausam wie die Natur, aber gerade von seinem entgegengesetzten Streben aus höchst tiefsinnig: «Wer so auf der Klippe steht, muß sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade» (42). Ob Runge das Ausmaß hatte, dieses Gesetz zu erfüllen, sei dahingestellt; schade ist, daß Goethes Blick verblendet war, wo es wirklich sich vor seinen Augen erfüllte: bei Hölderlin und Kleist.

Dabei war Goethe zweifellos ein begnadet Schauender, auch ein überaus kluger Kopf, der, wo er nicht ausgesprochen sich versagte und halbbewußt verdrängte oder ins bloß konventionell Bürgerliche flüchtete, kaum etwas vor sich hinhalten konnte, ohne daß ihm bedeutende, wahre, ins Schwarze tref-

fende Einfälle darüber kamen. Aber ein Philosoph war er nicht. Dazu gehört noch etwas anderes. Ein Philosoph muß nicht nur die Dinge in ihrer durchdringenden Wahrheit schauen, sondern er muß auch die jeweiligen Schauungen in ein systematisches Verhältnis setzen. Goethe hat wohl alle gegensätzlichen Stimmungen und Erlebnisse, die hier in Reichtum und Vielfalt nicht fehlen konnten, mit jeweiliger Absolutsetzung ausgesprochen. Er empfand bestimmte gedrängte, einseitige, ausgesetzte Situationen sehr stark und drückte sie dann mit Kraft, Scharfsinn und Kunst aus. Aber das hohe Maß von Bewußtsein dabei war meist durchaus *nicht*-dialektisch. Greift die Absolutsetzung des Partikulären dann zu leicht in die Höhe, folgt die entgegengesetzte zu schnell und unreflektiert darauf, ist das Erlebnis minder drängend — so führt diese Einstellung nicht allzu selten auch zu Banalitäten. Aber natürlich kann der Berichterstatter leicht so dem Eindruck verfallen, Goethe habe alles gesehen, alles gewußt, jede denkbare Behauptung schon aufgestellt, alles vorweggenommen, alle möglichen Strömungen und Strebungen schon angeschlagen; er sei der Vorläufer von allem und jedem; es sei unmöglich, nach ihm noch einen neuen Gedanken zu haben. Man kann das selbstverständlich mit einem unendlichen Einerseits-Anderseits, Sowohl-Als-auch, an dem man schlechthin alles aufreihen kann, auch mit einigen dialektischen Strukturlinien nachher berichten, in eine Art sachlicher Ordnung bringen. Aber zunächst ist diese nicht da, und jeder intelligente Kunstbetrachter hat auf seine Weise, wenn auch wohl meist in gemessenem Abstand zu Goethe, Augenblicke, wo ihm je realistische oder Ideen-Kunst, Naturalismus oder Idealismus, Objektivismus oder Subjektivismus, Nachahmung oder Phantasie als das eigentliche Wesen der Kunst lebendig aufleuchtet. Der Denker, der wahre Theoretiker, beginnt dagegen erst da, wo dem Betrachter im Augenblick selbst die differentia specifica gegenwärtig wird, wo er die augenblickliche Schauung mit dem Ganzen der geistigen Architektonik, und das heißt mit ihrem Gegensatz, zu verbinden weiß und ihr so die organische Stelle anweist. Das Nicht-zu-Ende-Denken ist Goethes Schwäche im Philosophischen — aber natürlich auch seine als solche ganz anderswo liegende Stärke. Das liegt schon darin, daß Goethe, der Unendliches — Zulängliches und Unzulängliches — zur Kunst gesagt und geschrieben hat, dann doch wieder zu dem Satz gelangte: «Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum ist es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen» (95). Selbst der Philosophie gegenüber bewahrte Goethe seine durchdringende Schaukraft. So schrieb er als Zweiundachtzigjähriger, nachdem er wohl wenig von den schwierigen Werken des deutschen Idealismus gelesen, noch weniger verstanden hatte, ein Wort, das da in den Mittelpunkt geht: «Ich danke der kritischen und idealistischen Philosophie, daß sie mich auf mich selbst aufmerksam gemacht hat, das ist ein ungeheurer Gewinn. Sie kommt aber nicht zum Objekt; dieses müssen wir so gut wie der gemeine Menschenverstand *zugeben*, um im unwandelbaren Verhältnis zu ihm die Freuden des Lebens zu genießen» (136). Das ist existentiell, aber darum war Goethe doch noch kein Philosoph, kein «selbständiger Denker», wie Stelzer vermeint (96).

Die Kritik, die in solchen Feststellungen gegenüber Stelzers Unternehmen liegt, kann den großen Wert dieser fleißigen und klugen Sammlung alles Materials aus Goethes Kunstbegegnung nicht mindern — um so mehr, als der herausgehobene Fehler den meisten Goethe-Schriften beiliegt. Aber man kann sich dabei des Gedankens doch nicht erwehren, wie herrlich Goethe vor uns dastände, wenn man ihn nicht aus emsigem Autoritätsverlangen und falschem Absolutheitsbedürfnis zu einem Ungetüm jeglicher Vollkommenheit

gemacht hätte. Wenn man ihn einen Dichter von höchstem Rang, einen Menschen von Größe, nehmt alles nur in allem, von kühner, wagnisreich umrissener, dunkel untermalter Geistigkeit, einen durchdringenden Kopf voll bedeutsamer Gedanken über fast alles hätte sein lassen — aber keinen Philosophen, keinen bildenden Künstler, keinen wirklichen Naturforscher, keinen makellosen Erlöser und kein Vorbild schlechthin — aber auch keinen, der der ehrfürchtigen Kanonisierung seiner Trivialitäten bedürfte. Es wäre sehr ungerecht, diesen starken Vorwurf zumittst gegen die schätzbare Arbeit von Stelzer zu richten; um so mehr sei dies betont, als wir zum Schluß noch einen Wunsch gegen sie auf dem Herzen haben. Nämlich den, daß in dieser Schrift über den neben Eckhart, Luther, Keller, Nietzsche größten deutschen Sprachmeister bei einer Neuauflage Stellen wie folgende berichtigt werden möchten: «Die Goethesche und die romantische Welt waren nicht unüberbrückbar» (34). «Runges ins Mystische abschweifender Zug wird hervorgehoben, ohne ihn zu tadeln» (41). «Ein Blatt wie die ‚Flußbrücke im November' dürfte vergeblich im Umkreise seiner Zeitgenossen so gefunden werden» (71). «Meyer äußerte... Aeußerungen» (44). *Erich Brock*

ZWEIMAL GUDERIAN

Mit bemerkenswerter Raschheit sind nach dem Zweiten Weltkrieg die Memoiren der Politiker und Heerführer der Siegerstaaten der Oeffentlichkeit unterbreitet worden. Sie sind im Vorteil. Ihre Archive sind vollständig. Die Ereignisse haben die Zweckmäßigkeit, vielleicht sogar die Richtigkeit ihrer Anschauungen erwiesen. Der Erfolg spricht für sie. Zögernd nur erscheinen die entsprechenden Veröffentlichungen auf der Seite der Besiegten. Ihre Akten sind vernichtet oder beschlagnahmt, frühere Tätigkeit und Ansichten bedürfen der Rechtfertigung. Dies und die Nachkriegsverhältnisse in Deutschland sind wohl die Ursachen — wenn auch nicht alle —, daß bisher von den Großen der deutschen Wehrmacht sich unseres Wissens erst Halder, Chef des Generalstabes des Heeres von 1938—1942, zum Wort gemeldet hat, wenn wir von der Schilderung der Persönlichkeit Rommels und dessen Wirken durch einen seiner Gegner absehen wollen.

Guderian folgt als zweiter[1]. Westpreuße aus der Gegend von Kulm an der Weichsel, aus einfachen Verhältnissen stammend, durchläuft er die einst übliche Laufbahn der Erziehung und Bildung des deutschen Berufsoffiziers, macht als junger Offizier den Ersten Weltkrieg mit, erhält Generalstabsausbildung und wird schließlich im Heer der Nachkriegszeit zur Motortransporttruppe versetzt. Seine Idee, daraus eine Kampftruppe zu machen, findet Unterstützung bei wohlwollenden Vorgesetzten, Hindernisse und Ablehnung bei den bedächtigen Großen, bis die Machtergreifung durch Hitler der Entwicklung der deutschen Panzertruppe einen mächtigen Impuls gibt. Mit seinem Buch «Achtung Panzer» tritt Guderian 1938 erstmals vor eine breite Oeffentlichkeit. Seine früheren Ausführungen über das Zusammenwirken der Panzertruppen mit andern Waffen sind außerhalb dem Kreis der Fachleute weniger bekannt geworden.

Guderian führt die Panzertruppen beim Einmarsch in Oesterreich. Wir finden ihn an der Spitze des neunzehnten Panzerkorps im Polen-Feldzug und hernach in Frankreich, wo seine Truppen als erste das Meer erreichen. Hierauf folgt seine erste Kaltstellung, für diesmal noch mit einem Ausbildungs-

[1] Guderian: Erinnerungen eines Soldaten. Verlag Vowinckel, Heidelberg.

kommando getarnt. Er war kein beliebter Untergebener. Beim Oberkommando der Wehrmacht hat man auch seine Einflußnahme auf den Angriffsplan für den Feldzug im Westen nicht verziehen. Erst im Krieg gegen Rußland tritt er wieder als Truppenkommandant auf, schließlich als Kommandant der zweiten Panzerarmee. Zu wiederholten Malen mit der höheren Führung nicht einverstanden, versetzt ihn Hitler nach einer Unterredung — und es war nicht die erste — am 26. Dezember 1941 in die Führerreserve. Während des Jahres 1942 an einem Herzleiden schwer erkrankt, wird er im Februar 1943 von Hitler zum Generalinspektor der Panzertruppen ernannt. Ausgestattet mit weitreichenden Befugnissen, soll er retten, was von der schwer verbrauchten Panzerwaffe noch vorhanden ist und diese neu aufbauen. Zeitzler, der wie schon Halder mit Hitler uneins ist, wird entlassen, und Guderian tritt am 21. Juli 1944 in hoffnungsloser Lage dessen Stelle als Chef des Generalstabes des Heeres an, in welcher Eigenschaft er am 28. März 1945 seine dritte Absetzung erlebt.

«Erinnerungen eines Soldaten» überschreibt Guderian sein Werk. Mehr dahinter zu suchen wäre falsch und ein Mißbrauch der Arbeit Guderians. Ruhig, sachlich, gründlich, in klarer, einfacher Sprache berichtet Guderian vom Aufbau der Panzerwaffe und den damit verbundenen geistigen Kämpfen, schildert er den Einsatz dieses Kriegsinstrumentes, soweit er es selbst führte. Nur selten geht er auf Ereignisse ein, an denen er nicht unmittelbar beteiligt war, so in der Darstellung der Entwicklung der Panzerwaffe während seiner Kaltstellung 1942. Ohne diese Einschiebung könnten die späteren Ereignisse kaum richtig gewürdigt werden. In seiner korrekten Art beschränkt sich Guderian darauf, dort Kritik zu üben, wo er schon seinerzeit nachweisbar Kritik vorgebracht hatte, unbekümmert um seine Karriere und gleichgültig, wie hochgestellt die Persönlichkeit war, der er glaubte seine abweichende Meinung vortragen zu müssen. Wo er Fehler anderer erwähnt, ist er maßvoll, begnügt er sich oft mit einer knappen Andeutung, und vielfach ist der Leser darauf angewiesen, selbst Folgerungen zu ziehen, was allerdings angesichts der glänzenden Behandlung des Stoffes nicht schwerfällt. Seine eigenen Verdienste lassen sich aus seiner Darstellung herauslesen. Guderian nur als klarblickenden, scharfsinnigen Theoretiker und Organisator zu sehen, wäre eine einseitige Beurteilung. Er ist gleichzeitig eine kraftvolle, mutige Persönlichkeit, die sich nicht scheut, den Vorgesetzten unangenehm zu werden, sich für die Truppe zu wehren, um für diese die besten Bedingungen zu erreichen. In der Bewegung und in der Schlacht tagelang in seinem Kommandowagen unterwegs, bestätigt er an Ort und Stelle den vorwärtsdrängenden Kommandanten die Richtigkeit ihrer Anschauungen, ihnen damit die Verantwortung für ihr Handeln abnehmend, ermuntert er den Zögernden, setzt er den Unfähigen kurzerhand ab. Bis zur vordersten Reiterspitze vordringend, gibt er dem dort stillstehenden Kampf neuen Impuls, fährt er Hunderte von Kilometern durch das unsichere Niemandsland und selbst durch den Feind.

Guderian schreibt sein Buch als Soldat, der er immer war und bleibt. Wer nach einer Stellungnahme zum Nationalsozialismus, zu Hitler, zum Krieg gegen Polen und Frankreich sucht, wird nicht auf seine Rechnung kommen. Guderian ist der Offizier, der sich außerhalb der Politik hält und der einzig und allein seinem Land dient auf dem Posten, auf den es ihn hingestellt hat. Den Krieg gegen Rußland mißbilligt er zwar, allein aus militärischen Gründen, weil der Zweifrontenkrieg für Deutschland nicht durchzustehen sein wird. Klare Stellung bezieht er, wo er auf das Attentat auf Hitler zu sprechen kommt. Seiner religiösen Ueberzeugung entsprechend, ist auch ein

Attentat Mord und ein Bruch des Fahneneids. Für beide gibt es keine Rechtfertigung. Er bezieht Stellung im Schlußkapitel seines Buches, wo er die Persönlichkeiten schildert, die an maßgebender Stelle standen, so wie er sie kennengelernt hatte. Und hier, wo so mancher der Lockung unterliegen würde, auf billige Art Tadel auszuteilen, zeigt sich seine vornehme Gesinnung. Unnütz zu betonen, daß er die allbekannten Kriegsverbrechen, an denen er nie teilhatte, scharf verurteilt.

«An diesem Buch scheiden sich die Geister.» So kündigt der Verlag Vowinckel die Neuerscheinung an, mit Recht. Weder die unentwegten Nazi noch die alldeutschen Militaristen werden bei Guderian das finden, was sie suchen, eine Rechtfertigung. Mit dem ihm eigenen Mut hat sich Guderian mit schonungsloser Sachlichkeit mitten hineingestellt in den Streit der Meinungen.

*

Wer glaubt, die Zeit und die Muße nicht aufbringen zu können, Guderians Erinnerungen zu lesen, könnte versucht sein, zur Broschüre von Malte Plettenberg zu greifen[2]. Tatsächlich gelingt es diesem, auf rund hundert Seiten eine Wiedergabe der von Guderian geschilderten äußern Geschehnisse zu Papier zu bringen, da und dort vermehrt um eine Anekdote, die der sachliche Guderian glaubte übergehen zu können.

Unklar bleibt, ob der Verfasser den Soldaten und Führer Guderian aus der Reihe berühmter Generäle bewußt herausheben wollte. Jedenfalls bemüht er sich, seinen Helden im hellsten Licht erstrahlen zu lassen, ihn nicht nur als Schöpfer der deutschen Panzerwaffe darzustellen, sondern ihn überhaupt als einzigen Fachmann und Erfinder der Alten und Neuen Welt auf diesem Gebiet zu lobpreisen. Und darüber hinaus ist wohl das Bestreben unverkennbar, Guderian als verhinderten Nationalhelden hinzustellen, dem zu folgen in jeder Lage — und es gab reichlich viele und an mancherlei Orten im Laufe eines Krieges von fünf Jahren — das allein Richtige gewesen und der das deutsche Volk hätte zum Sieg führen können, hätte man nur auf ihn gehört oder ihn machen lassen.

Man hätte Guderian eine Lobpreisung in dieser Form gerne erspart. Sie mußte erfolgen, um «Hintergründe des deutschen Schicksals 1918 bis 1945» aufzuzeigen. Die Ideen und das Wirken Guderians sollten den Ausgangspunkt abgeben zur Schilderung dieser Hintergründe. Ein Versuch, der zum vorneherein zum Scheitern verurteilt war; einmal, weil Guderians militärische Laufbahn, wiederholt unterbrochen, als Plattform der Betrachtung zu schmal, zu einseitig ist und weil überdies das Leben, Erleben und Wirken eines Nur-Soldaten niemals Ausgangspunkt sein kann zur Lösung einer derart anspruchsvollen Aufgabe, wie die Darstellung auch nur eines Teils dieser Hintergründe unvermeidlicherweise wäre. Der Verfasser übersieht, daß das Schicksal in der Regel einem Menschen nur einmal Gelegenheit gibt, einzugreifen und daß, wenn das geschieht, die Geschichte einen andern Lauf nimmt und alle andern Gelegenheiten sich gar nicht mehr bieten werden. Allzu selbstverständlich wird Guderian als nachträgliches Allheilmittel gepriesen, außer acht lassend, daß letzten Endes nur alle Hintergründe zusammen das Bild der Geschichte formen, und daß hiebei weder die militärischen noch die wirtschaftlichen noch die menschlichen Gegebenheiten allein ausschlaggebend sind, sondern auch höhere Werte, die dem Bösen auf die Dauer den Erfolg versagen.

[2] Malte Plettenberg: «Guderian, Hintergründe des deutschen Schicksals 1918 bis 1945.» Abz-Verlag, Düsseldorf.

Hingehauen in jenem billigen Reportagestil, der so beliebt geworden ist und der auf den einfachen Leser leider allzu überzeugend wirkt, mit gelegentlichen Zitaten aus andern Werken den Beweis für Gründlichkeit vortäuschend, mit Verallgemeinerungen arbeitend, die Kunst der Verdrehung nicht verachtend und, wo Tatsachen fehlen, vor Verdächtigungen nicht zurückschreckend, ist die Broschüre ein Beleg mehr für die Uneinsichtigkeit und Unbelehrbarkeit gewisser Kreise jenseits des Rheines. Wenn wir die Schrift aus der Hand legen, stellen wir mit Erschrecken fest, daß wir soeben unsere Zeit verloren an einen Baustein mehr zur zweiten Dolchstoßlegende und der wohlbekannten Kriegsschuldlüge. Am Mißbrauch des Werkes Guderians scheiden sich die Geister! *Walther Huber*

DAS SCHWEIZER LEXIKON IN ZWEI BÄNDEN

Die Herausgabe des siebenbändigen Schweizer Lexikons war eine verlegerische Tat zur richtigen Stunde. In einer Zeit geplant und verwirklicht, da man sich fremder und fragwürdiger Einflüsse mehr als je erwehren mußte, trug das Schweizer Lexikon Gewichtiges zu unserer geistigen Behauptung bei. Als technische Leistung hohen Ranges aber war es gleichsam das sichtbare Zeichen, daß das schweizerische Verlagswesen sein provinzlerisches Schattendasein überwunden und eine Autonomie gewonnen hatte, wie man sie noch wenige Jahre zuvor nicht zu erhoffen wagte. Dem Werk war ein Erfolg beschieden, der über unsere Landesgrenzen hinaus reichte: in der Präzision und Zuverlässigkeit des Inhalts, in der objektiven, doch nicht starr unpersönlichen Haltung fand man etwas von der helvetischen Liebe zur Qualität und Sauberkeit des Details widergespiegelt.

Der Laie hat freilich kaum eine Ahnung von den Schwierigkeiten, die bei der Herstellung eines enzyklopädischen Werkes gemeistert werden müssen. Ohne die langjährige lexikographische Erfahrung von Dr. Gustav Keckeis, dem eigentlichen Spiritus rector der Verlegergemeinschaft des Encyclios-Verlages, wäre das Schweizer Lexikon nicht geworden, zum mindesten nicht geworden, was es ist. Die Gesamtplanung, die Wahl der engeren und weiteren Mitarbeiter, die Koordination aller Kräfte, die Beschaffung des Bildmaterials und schließlich die Redaktion des Textes und Ueberwachung des Druckes erforderten ein immenses Maß an Arbeitskraft, und es war gegeben, daß man nach Vollendung des siebenbändigen Werkes die erworbene Erfahrung und das gesammelte Material weiteren Zwecken dienstbar machen wollte. Nach erstaunlich kurzer Frist hat der Verlag nun eine Ausgabe des Schweizer Lexikons in zwei Bänden erscheinen lassen[1]. Die Vorzüge des großen Lexikons: Klarheit des Schriftbildes, Reichtum an Illustrationen und Sorgfalt der Redaktion, haben sich auch auf das kleinere vererbt. Wenn die Konzentration auf zwei Bände starke Kürzungen einzelner Artikel bedingte, so erfuhr anderseits die Gesamtzahl der Stichworte wohl kaum eine nennenswerte Beschränkung. Wo es notwendig war, wurde der Inhalt auf den neuesten Stand gebracht, kleinere Fehler und Mängel der großen Ausgabe wurden verbessert. Das Gelingen des großen Unternehmens berechtigt zum Wunsch, daß der Encyclios-Verlag mit dem Abschluß des zweibändigen Lexikons seine Wirksamkeit nicht als beendet betrachten möchte.

[1] «Schweizer Lexikon in zwei Bänden». Encyclios-Verlag AG., Zürich.

«GRÖSSE IN DER MUSIK»

Das Buch, das diesen Titel führt und dessen deutsche Originalausgabe (nachdem es schon vor 10 Jahren in der anglosächsischen Musikwelt Sensation erregte) vor kurzem im Pan-Verlag, Zürich, erschienen ist, wurde von seinem Autor — *Alfred Einstein* — «Dem Andenken Jacob Burckhardts» gewidmet. Diese Widmung bedeutet kein leeres Kompliment, sondern eine reale geistige Beziehung. Man wird das Buch Einsteins, zu dem in der bisherigen Musikliteratur unseres Wissens kein Seitenstück existiert, am ehesten dadurch einordnen können, daß man es in Parallele zu Burckhardts «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» setzt. Ganz im Geiste Burckhardts zeigt Einstein im Bereiche der Musik zunächst die Fragwürdigkeit geschichtlicher Größe auf und diskutiert dann die «Fraglosigkeit» der überzeitlichen und übernationalen Größe einiger Musiker, wie Gluck, Weber, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt und anderer. Obwohl die «Größe» dieser Musiker allgemein anerkannt wird, ergeben sich bei genauerer Betrachtung ihrer Kunst und ihres persönlichen Wesens (soweit dieses aus den vorhandenen Dokumenten überhaupt erschließbar ist) doch ganz erhebliche Unterschiede gegenüber der Größe eines Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. — Von dieser Diskrepanz ausgehend, gelangt Einstein nun zur Untersuchung der «inneren Bedingungen» der Größe in der Musik. Als solche Bedingungen werden angegeben: *Verdichtung* der künstlerischen Vorlagen im Sinne einer stärkeren Belebung mit musikalischer Energie und Expression; *Universalität* «entweder im Sinne der Beherrschung aller oder doch wenigstens vieler Gebiete der Musik, oder im Sinne, daß man auch als Spezialist ein neues Weltbild aufstellt, eine dauernde Bereicherung unseres inneren Daseins, die fortwirkt und fortzeugt»; *Vollendung*, Abrundung des Gesamtwerkes, «die in einem geheimnisvollen Zusammenhang steht mit dem vorherbestimmten Alter des Schöpfers» (dieses Thema nimmt Einstein zum Anlaß einer tiefsinnigen Betrachtung des «frühvollendeten» Künstlers im allgemeinen, in der Musik exemplifiziert an Mozart und Schubert). Entscheidend für die absolute Größe eines Künstlers ist seine Fähigkeit, sich eine eigene innere Welt aufzubauen, und sein Vermögen, diesen persönlichen Kosmos auch der Außenwelt faßlich zu machen.

Die Untersuchung der historischen Bedingungen der Größe wird von Einstein mit dem Gedanken Burckhardts eingeleitet, daß bleibende, «ewige» Größe nur möglich ist, wenn eine abnorme Kraft mit dem richtigen Augenblick der Entwicklung der Kunst zusammentrifft. Geführt von diesem Gedanken wird nun ein knapper Längsschnitt durch die Musikgeschichte gegeben, der den Begriff der Größe in der Musik wieder unter neuen Aspekten aufscheinen läßt; so zum Beispiel in der Gegenüberstellung von Größe *gegen* die Zeit und Größe *mit* der Zeit, erläutert an den Gestalten Wagners und Verdis. — Das in der Fülle seiner Themen und in der geistreichen Form ihrer Behandlung einzigartige Buch klingt mit der Frage aus: Ist Größe in Gegenwart und Zukunft auf dem Gebiete der Musik überhaupt noch möglich? — Einstein antwortet mit der Gegenfrage: «Weshalb nicht?», knüpft aber an diese einen recht pessimistischen Kommentar, der in erster Linie auf die ein immer rasenderes Tempo annehmende Technisierung unserer Zeit basiert ist, auf die wachsende «Bewußtheit» des modernen Menschen, und auf die Tatsache, daß die Kunst nicht mehr einen wirklichen Bestandteil des gegenwärtigen Lebens bildet. Aber trotz allem Pessimismus kann sich Einstein nicht enthalten, sein Buch, das jeder um Musik ernsthaft Bemühte

gründlich zur Kenntnis nehmen sollte, mit einem Wunschbild vom großen Künstler der Zukunft zu beschließen: «Groß wäre der, der die ganze Vergangenheit in sich aufgenommen hätte und stark genug wäre, sie wieder zu vergessen. Glücklich wäre die Zeit, in der wieder Formeln der Kunst lebendig wären, als eine Sprache, die von jedermann verstanden wird — oder zum mindesten von den Verständigen.» *Willi Reich*

DISKUSSION MIT ZEITSCHRIFTEN

Gide Wenn die Nachwelt die letzten Worte großer Männer gern so aussucht, wie sie sie hätten sprechen sollen, so brauchte sie mit dem «*C'est bien*» von André Gide nur das letzte Wort seiner letzten Selbstbesinnung zu variieren, das Wort *Mein Leben ist vollendet,* mit dem der «Theseus», in der Uebersetzung von Ernst Robert Curtius, schließt. Das Gefühl klassischer Lebensgestaltung eines klassischen Prosaisten, gab den Zuschauern dieses milden Todes des Erlebnis des Harmonischen: so ist also doch die melodische Ironie seiner Kunst eine metaphysische Wahrheit gewesen, die selbst der Tod bestätigt hat. Daß gerade deswegen sein Tod kein tragisches Ereignis war, wirkte wie das selbstgewählte Resultat eines langen Lebens. Es schloß sich programmatisch vom Jenseits aus. In der Unterwelt, erklärt Dädalus dem Theseus, gibt es keine andere Strafe als die, die unvollendete Gebärde des Lebens immer wieder zu beginnen. Um dieser Unterwelt zu entgehen, war Gides Persönlichkeitswille darauf gerichtet, alles, was er war und sein konnte, auf dieser Welt zurückzulassen.

In tiefe Schichten geheimsten Daseins führt die Analyse von *Fünf Träumen* aus Gides *Journal,* mit der *Roger Bastide* einen faszinierenden Beitrag zur Kenntnis Gides in den *Cahiers du Sud* (285) gestiftet hat. Abgesehen von der naheliegenden Erklärung, die die Analyse zum Widerstand Gides gegen Freud bietet, liest man sie jetzt, nach dem Tod des Analysierten, in begreiflicher Nekrologstimmung, mit dem befriedigenden Bewußtsein, daß sie Gide objektiv gerechter wird als seine Freunde wünschen und seine Gegner fürchten durften. Sie entdeckt in den Träumen das, was Gide von sich wußte und forderte, das heißt sie bestätigt seine *sincérité* und seine Bestimmung zum *acte gratuit.* Beides verfolgt ihn in seinen Träumen. Der Zweifel an den nourritures terrestres führt zu einer Spaltung seiner Persönlichkeit, die sich in den nourritures nocturnes wiederzufinden sucht. Er beginnt Träume zu notieren, er beschäftigt sich unter dem Einfluß von Freud mit ihnen und gibt einen Traum noch nach einem Jahrzehnt als Material der Selbstorientierung wieder, ohne ihren Sinn selbst erfassen zu wollen.

Das Gemeinsame, das Roger Bastide aus den Träumen herausholt, erweist sich ohne weiteres als Tiefenspiegelung der Gideschen Probleme. Sein Traum vom 21. November 1928 zeigt ihn im Konflikt zwischen sich und der Umwelt: er könnte seine Lesergemeinde irreführen, aber nicht seine Familie. Die außerordentliche Bedeutung seiner Frau als Richter seines Daseins geht aus zwei Träumen hervor. Er ersehnt ihre vollständige Zustimmung zu seiner Existenz, die ihr so viel Kummer bereiten mußte. Die Kopien von Skulpturen, deren Originale er im Traum seinem Schwager (Stellvertreter seiner Frau) nennen soll, repräsentieren seine eigenen Ideen und Romane, sein Bedürfnis nach Originalität, seine Furcht seine wahren Ursprünge zu verraten. Er weiß, daß man in seinem Werk fremde Vorbilder findet: Goethe, Nietzsche, Freud. Er will diese Ursprünge verschweigen oder auf falsche Spuren lenken.

(Im Traum auf Pigalle.) Aber wird man sie ihm glauben? Wird Emmanuelle sie ihm glauben? Gides Werk ist, wie Bastide hervorhebt, von hoher Originalität. Gide hat Einflüsse erfahren aber gefürchtet. Diese Furcht streift den Schläfer, weckt den Traum; denn der tiefere Mensch weiß, daß es keine absolute Originalität gibt, ja daß sie sogar ein Werk dubios macht. Es ist die Furcht vor dem Fluch der Unpersönlichkeit, die ihn verfolgt. Er tauscht in seinem Werk Namen aus, um Einflüsse zu verbergen; er nennt Nietzsche statt Goethe — das ist der falsche Pigalle; er leidet im Traum an dem Mangel an sincérité, an dem Bedürfnis, sich eine auffällige Silhouette zu geben, die *Henri Mondor* in der *Revue de Paris* (4) zu seinen Anstrengungen rechnet, die die einen protestantisch, die anderen theatralisch nennen. Aber immerhin ist dieser Traum, wie die anderen, reich an Symbolen einer defensiven Haltung, einer Furcht vor der Umwelt, der Familie, der Frau.

In einem anderen Traum erschrickt Gide über den enormen Preis, den man in einem Geschäft für Kuchen und Bonbons von ihm verlangt. Die Verkäuferin arbeitet mit einer Schere eine extravagante Verpackung aus und erklärt mit ihr den Preis: «à cause du paquet gothique». Es ist aber nicht der in vielen böswilligen Anekdoten Gide nachgesagte Geiz, der sich im Traum offenbart, als vielmehr eine künstlerische Abneigung, seine Person einem leeren Schmuck zu opfern, der ihm, dem Klassiker, nichts bedeutet. Das Klassische ist darüber hinaus das männlich Schlichte, die Gotik eine papierene Zierarbeit, weibliche Spielerei, die Frauen mit Fingern drehen und mit Scheren schneidern und die immer überzahlt wird. Eine Abneigung gegen die Frau, gegen hohe Ausgaben für galante Geschenke, spielt mit.

Der merkwürdigste und komplizierteste Traum zeigt Gide in einer Gesellschaft. Er raucht gegen alle Gewohnheiten eine Zigarre, von der sich eine Frau belästigt fühlt. Da sie sich beschwert, wirft er die Zigarre zum Fenster hinaus, dort fällt sie auf einen Stuhl, entzündet ihn, worauf der Träumer durch einen magischen Willensakt die brennende Zigarre wie einen Bumerang zurückholt, doch kehrt sie nicht in den Mund zurück, sondern fliegt auf die Wange und verletzt sie. In der äußeren Schicht der Traumkomponenten ist es nicht schwer, eine Sexualverlegenheit aufzuzeigen. Aber darunter liegt ein magisches Erlebnis, das sich an eine vorausgehende Tagebucheintragung (1936, Nordafrika) anschließt. Der Traum beginnt mit einer gesellschaftlichen Situation, die dem Träumer Rücksichten auferlegt, die er erfüllt. Er hat gesellschaftliche Konventionen verletzt und entfernt das störende Objekt, die brennende Zigarre, aus dem Gesellschaftsraum. Beschränkt in seinem Lustgefühl rächt er sich an dem Zwang gesellschaftlicher Konventionen, indem er durch den Bumerang Naturgesetze bricht, was ihm aber nicht ganz gelingt; die Zigarre fliegt nicht in den Mund zurück, sondern beschädigt die Wange. Das Leben versagt dem Träumer Erfüllungen, daher nimmt er Zuflucht zur Magie, er realisiert das Verlangen durch Aufhebung der Kausalitäten. Aber das Mißlingen verrät die Angst vor gesellschaftlichen Kriterien, gegen die der Träumer protestiert. Er will eben doch tun, was er will, und er zeigt, er könnte noch ganz anders! Aber sein Bruch der Konvention gefährdet die ganze Gesellschaft — der brennende Stuhl. Der Versuch, sich über die Gesellschaft zu stellen, erfolgt mit Bedenken, mit Gewissensbissen. Der Träumer provoziert die Gesellschaft, aber furchtsam; er will sie als Kollektivität herausfordern, ohne die Sensibilität des Nächsten zu verletzen.

Das Gemeinsame dieser Träume ist die Verteidigung der eigenen Persönlichkeit, die Auseinandersetzung mit kursierenden Anklagen, schließlich der Uebergang zur Offensive mit den Mitteln der Magie im Stande eines hohen

Selbstbewußtseins. Der Träumer kommt stets zu kurz, wenn er der Gesellschaft gehorcht. Das beste ist für ihn, sich auf seine eigene Persönlichkeit zurückziehen, auf den Widerstand der Realität keine Rücksicht nehmen, sich eine eigene Realität erschaffen, die Magie als demiurgischen Akt ergreifen.

Der letzte Traum (Journal vom 26. Juni 1941) ist auch seinem Inhalt nach ein letzter. Der Träumer sucht seine verschwundene Frau und folgt ihr ins Unbestimmte nach wie Orpheus der Eurydike. Er wird von den Sirenen der Kollaboration bedrängt — sie erscheinen verkleidet als Kellnerinnen aus der Schweiz und aus Tirol. Die Gesellschaft, in der er sich befindet, ist die des Zellenstaates, des Diktaturregimes, das ihn zur Mitarbeit einladet. Der Träumer sucht nach Antworten, die ihn nicht binden, verpflichten. Daß er in dieser Lage nach seiner verstorbenen Frau sucht, zeigt ihren Rang in seinem Leben an: sie war sein Gewissen. Ihr Urteil zählte über allem, weil sie, die er betrübt hatte, ihn so tief kannte. Sie wiederfinden, die er im Traum sucht, heißt seine moralische Integrität herstellen, bewahren. Durch seinen geheimen Gehalt erhebt sich der letzte Traum zu einem tragischen Liebesgedicht. Durch eine richtige Antwort auf die Verführungen des Lebens stellt der Träumer die verlorene, verstorbene Frau in sich selber wieder her.

Daß die Auseinandersetzung mit Gide auch das Material seiner Träume zum Verständnis seiner geistigen und privaten Erscheinung verwenden konnte, zeigt die einzigartige Vermischung beider Sphären, wie sie nur in Literaturen möglich ist, die den Künstler als paradigmatischen Menschen zu achten gelernt haben. Wie weit wir noch im deutschen Sprachgebiet davon entfernt sind, verrieten die feixenden Besprechungen von Thomas Manns Roman eines Romans. Gide hat freilich in exemplarischer Weise den Analytiker des eigenen Ich vom künstlerischen Gestalter des eigenen Lebens zu trennen gewußt. Uns selbst in Beziehung zu Gide zu definieren, sieht *Thierry Maulnier* auf seine Frage *Que nous apportait Gide?* in *Hommes et Mondes* (57) als gebührende Antwort an, denn Gide definierte sich selbst immer in Beziehung zur Idee Gide, an der er sich zu messen hatte. Die Geschichte von Gides Skandalen, Mißerfolgen und Stabilisierungen ist zugleich eine Geschichte unserer eigenen moralischen Entwicklung. Als Artist ist Gide kaum Anatole France überlegen. Er gehörte nicht zur Rasse der großen Romanciers, deren letzter *Proust* war. Aber Gide war ein bewegendes Ereignis, weil er von einem unablässigen Bedürfnis zu inneren Dialogen geführt, auf der Suche nach einer résistance war, die er der Gesellschaft leistete und die er von ihr verlangte. Für die Generation, die um 1930 in die Literatur eintrat, bedeutete Gide die sittliche Rechtfertigung eines Non-Konformismus, der sich bei seinen eigenen Ergebnissen nie beruhigt. Seine sincérité war sein Bedürfnis, die Masken der Gesellschaft abzulegen und sich zu sich selbst zu bekennen. Daß eines dieser Probleme die Homosexualität war, ist ein Aspekt, der die Grundfrage nur äußerlich erreicht. Nicht dieses Problem, sondern Gides persönliche Art, Probleme zu stellen, machte seinen Aufrichtigkeitsdrang zu etwas Allgemeinem; er bot der Gesellschaft die Ethik des Möglichen, und sich immer an eine junge Generation wendend, blieb er jung bis zuletzt.

Daß Gide von einem *Dämon* geführt wurde, bezeugen indirekt die Freunde, die ihn zum Katholizismus geleiten wollten: *Jammes, Claudel, Du Bos.* Ihre Bemühungen analysiert *Hans Großrieder* in der österreichischen Monatsschrift für Religion und Kultur *Wort und Wahrheit* (4). Die Konversionsversuche gingen von einem Mißverstehen Gides aus, das um so erstaunlicher ist, als Freunde und seelenverwandte Gegner sich dessen erst allmählich bewußt wurden. Gides Weg führte immer weiter vom Katholizismus, vom Christentum fort. Das hat zuerst und am schärfsten *Henri Massis* begriffen.

Gide wird von seiner Natur zur stufenweisen Preisgabe des Spirituellen gezwungen; Du Bos spricht geradezu von seiner déspiritualisation. Du Bos hat auch Gides Beziehung zum Dämonischen begriffen. Der Dämon bedient sich Gides zum Eingriff in unsere Zeit. Gide wußte selbst, daß der Klassizismus ihn nicht vom Dämonischen entfernte, sondern daß durch ihn der Satan zum Klassiker geworden ist. Das Geordnete, das Maß, ist nicht an sich das Gute; auch durch das Maß kann das Böse vom Menschen Besitz ergreifen. Aber wenn Gide den Menschen an Stelle Gottes auf den Altar setzt und allein vom Atheismus den Frieden der Welt erwartet, geht er den Weg des letzten Jahrhunderts über Nietzsche zu Hegel zurück, nur daß er die Menschheit und den Dienst an der Menschheit als das Höchste zu bewahren wußte. Der Kult des Ich endigt in keinem Egotismus. Und etwas erstaunt schließt die Studie in dieser katholischen Monatsschrift mit der Feststellung, daß Gides sittliche Haltung auf dem Höhepunkt seines Atheismus bei weitem nicht so negativ war wie in der Periode seiner religiösen Unruhe. Das letzte Wort über Gides religiösen Atheismus wird von *Julien Green* erwartet, der allein nach seiner Konversion mit Gide eng verbunden blieb. Auf ihn trifft Gides Wort über seine konvertierten Weggenossen nicht zu: «Ich jedoch will lieber ausgespieen werden, als daß ich ausspeie.»

Herausgeber und Buchhändler

Der Schwund literarischer Magazine in England gibt *John Lehmann,* dem Herausgeber des leider auch verschwundenen *New Writing,* Anlaß zu einem Rückblick auf die Bedeutung literarischer Magazine und ihrer Herausgeber im *Listener* (1146). Noch vor sechs Jahren war das Interesse für die Zeitschriften der Neuen so groß, daß jedes Heft von *Horizon* gleich nach Erscheinen vergriffen war und *Penguin New Writing* eine überseeische Leserschaft fand wie noch nie vorher eine literarische Zeitschrift. Viele Zehntausende warteten auf diese beiden Magazine und andere, wie *Life and Letters, Today, Modern Reading, Orion New Road* usw. Der Verlust dieser Zeitschriften wird heute noch überall besprochen, wo zwei junge Autoren zusammenkommen, aber über ihre Interessen hinaus bedeutet die Leere, die Zeitschriften hinterlassen, ein Symptom für das Kulturleben eines Volkes. Gewiß gibt es auch heute in England literarische Zeitschriften und vor allem allgemeine, die in jeder Nummer Novellen, Gedichte, Essays veröffentlichen. Es kommt aber für junge Autoren nicht allein darauf an, daß, sondern wo sie gedruckt werden. Herausgeber und Verleger von Zeitschriften bestimmen ihren Charakter und ohne die schöpferische Leistung der Redaktion, die der Leser spürt, kommen junge Autoren nicht zur Stellung, auf die sie Anspruch haben, selbst wenn sie irgendwo anders gedruckt werden. Eine Zeitschrift, die ganz von der Persönlichkeit ihres Herausgebers durchdrungen war, wie *The Edinburgh Review* von *Francis Jeffery,* brachte vor allem *Kritik,* selten Werke, und wurde grundlegend für die englischsprechende Welt durch ihre Distanzierung von Zeitschriften, die man *Miscellanies* nennt, und die hauptsächlich Werke bringen, und deren Linie vom *London Magazine* zum *London Mercury* führte. Die bedeutende Zeitschrift ist immer die des bedeutenden Herausgebers, der mit Enthusiasmus oder Fanatismus, mit Leidenschaft oder Haß die Tore zur Zeitschrift verschließt oder öffnet und sich nicht vom sogenannten Niveau der Beiträge zu ihrer Veröffentlichung bestimmen läßt. Die einseitige Zeitschrift ist gewöhnlich die einflußreichere, selbst wenn sie in so kleinen Auflagen erscheint wie einst unter *T. S. Eliot The Criterion.* In keinem Lande kann literarisches Leben blühen, in dem nicht Zeitschriften eine energische,

persönliche, die Phantasie ansprechende, den Geist anspornende Kritik üben. Eine solche Funktion kann aber nur von geschlossenen Gruppen ausgehen, die literarische Zeitschriften herausgeben, oder von Redaktoren, die sich mit ihren Mitarbeitern identifizieren, sie selbst werden und sich doch bescheiden neben sie stellen.

Den literarisch, geistig, bibliophil schaffenden Verleger stellt *Walter Krieg*, der Herausgeber des Wiener *Antiquariats* (5-6), der selbst eine Sammlung von über 100 000 Katalogen und Buchhandelsobjekten besitzt, in seinen Erinnerungen an *Anton und Katharina Kippenberg* dar. Verleger, Buchhändler, Antiquare, die ein schöpferisches Verhältnis zu den Objekten haben, die sie der Welt übergeben, haben innerhalb ihres «Handwerks» Vorbildliches geleistet. Sie sind zum Beispiel Bibliographen ihres Fachs geworden. Der Chodowiecki-Katalog von Engelmann, die Graphiklisten von Weigel, die Goethe- und Heine-Bibliographien von F. Meyer, der Japankatalog und die Netsuke-Sammlung von Brockenhaus, die Goethe-Sammlung von Salomon Hirzel, die Porzellane von Georg Hirth, die Inkunabeln von Kurt Wolff, die Graphik von Reinhard Piper, die Modeblätter des Freiherrn von Lipperheide, die Totenmasken von Walter Krieg: sie bilden einen großen Rahmen um die Goethe-Sammlung der Kippenbergs und um die Bände des Katalogs und der Jahrbücher, in denen ihr Inhalt der wissenschaftlichen Welt zugänglich gemacht wurde. Und schließlich gipfelte das geistige Wirken der Insel in der Freundschaft der Kippenbergs zu Rilke, und diese selbst im Briefwechsel Rilkes mit Anton Kippenberg und in der großen Deutung der Elegien und des Orpheus, durch Katharina, die «Inselherrin», wie Rilke sie nannte[1].

Ein ordnend-sammelndes Verhältnis eines Verlegers zu einem Autor, der nicht einmal der seine ist, lernt man in der Gliederung des *Hermann-Hesse-Archivs* kennen, das dem Geschäftsführer des *Oldenbourg-Verlags* in München *Horst Kliemann* gehört. Er veröffentlicht seinen Aufbau im *Antiquariat* (3-4). Die Ordnung ist für Bibliotheken und Sammlern von hohem Interesse. Sie besteht aus 8 Hauptgruppen: 1. Bibliographisch selbständige Schriften; 2. Das Werk Hesses; 3. Sonstiges von Hesse; 4. Sonstiges über Hesse; 5. Beziehungen und Ausstrahlungen des Werkes; 6. Register; 7. Personen und Einrichtungen, die sich mit dem Werk Hesses beschäftigen; 8. Bibliographien.

Wenn man hinzufügt, daß sich diese 8 Sammlungsgruppen in etwa 150 Unterabteilungen gliedern (unter Nummer 642.3 findet man alle Hefte der *Neuen Schweizer Rundschau* mit Beiträgen von oder über Hesse, also nächstens auch dieses) — so bekommt man einen imponierenden Eindruck der Weite eines Werkes und der Mühsal eines Sammlers, es als ein Ganzes der Verehrung und Forschung zur Verfügung zu stellen.

Sonderhefte Wer mit den politischen, wirtschaftlichen, geistigen Fragen Europas zu tun hat, wird die Halbmonatshefte des *Europa-Archivs* nicht mehr vermissen können. Das reiche Material, das jeder Tag vermehrt, wird auch in Form von Sonderheften erfaßt. Unter dem Titel *Dokumente und Berichte des Europa-Archivs* haben *Wilhelm Cornides* und *Hermann Volle* als 6. Band Dokumente zum Problem der deutschen Friedensordnung von 1941 bis 1948 herausgegeben. Der Band heißt: *Um den Frieden mit Deutschland.* Als 8. Sonderheft sind die wichtigsten Dokumente über die *Befugnisse der Besatzungsmächte in der Bundesrepublik Deutschland* von Dr. Gustav von Schmoller herausgegeben worden.

[1] Manesse-Bibliothek.

Eine Sondernummer über den *Kalten Krieg* hat *The Political Quarterly* (1) mit Beiträgen von Crossman, Ernst Reuter, Hans J. Morgenthau, Raymond Aron und einem Vorwort der Herausgeber *Leonard Woolf* und *William A. Robson* veröffentlicht.

Französische Sondernummern, die einer bestimmten Persönlichkeit gewidmet sind, erscheinen öfters. Unter der Leitung von *Jean Paulhan* ist das letzte der *Cahiers de la Pleïade* dem Dichter *Saint-John Perse* gewidmet, das heißt *Alexis Léger,* dessen Dichtung *Anabase* Eliot vor 25 Jahren ins Englische übersetzte, und den Spender den einflußreichsten Lyriker der Gegenwart nennt. Eine Probe in neuer deutscher Uebersetzung von *Werner Riemerschmied* erschien in *Wort und Wahrheit* (10). Da Léger zu der nicht kleinen Gruppe dichtender Ex-Diplomaten gehört, versteht es sich, daß Claudel in gleicher Doppelfunktion an diesem opulenten Heft mitgearbeitet hat; außerdem: Gide, Eliot, Fargue, Larbaud, Jouve, Breton und viele andere. Léger wurde von Vichy als erster résistant denationalisiert und lebt noch immer freiwillig im Exil, aus dem ihn Supervielles Strophen zurückzukehren beschwören.

Ein Sonderheft für *Joe Bousquet* haben die *Cahiers du Sud* (303) herausgegeben, die schon in früheren Jahren Beiträge dieses mythischen Denker-Dichters gebracht haben. Von allen Märtyrern der Literatur war er der größte. Er lebte vom Dezember 1919 bis zu seinem Tode im September 1950 gelähmt als Kriegsverwundeter in seiner Matratzengruft in Carcassonne, also dreißig Jahre! Unzählige pilgerten im Laufe der Jahre zum Grabe des Lebenden, 53, rue de Verdun, der ihnen Trost und Stärkung gab.

Felix Stössinger

ETH ZÜRICH