

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 18 (1950-1951)
Heft: 5

Rubrik: Kleine Rundschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

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

KLEINE RUNDSCHAU

GEDICHT UND KOMMENTAR

(Zu Emil Staigers Ausgabe von Goethes Gedichten)

«Nach wie vor scheint es kaum bekannt zu sein, daß Lesen schwierig ist, schwierig keineswegs nur für den Kopf, der vieles beziehen und behalten muß, sondern ebenso für das Herz, das nicht verstockt, nicht eitel, nicht in der eigenen Enge befangen sein darf. Die Organe der Erkenntnis, ohne die kein rechtes Lesen möglich ist, heißen Ehrfurcht und Liebe. Auch die Wissenschaft kann ihrer nie entraten; denn sie begreift und scheidet nur, was die Liebe besitzt; und ohne Liebe bleibt sie leer.» — Diese Worte, die *Emil Staiger* vor ein paar Jahren seinen geistvollen Studien zu Meisterwerken deutscher Sprache im 19. Jahrhundert voranstellte, gelten in noch höherem Maße für die von ihm bewerkstelligte und mit Erläuterungen versehene Gesamtausgabe von Goethes Gedichten, die soeben in drei Bänden in der «Manesse-Bibliothek der Weltliteratur» erschienen ist. Handelte es sich damals mehr um ein Analysieren und Weiterführen der Gedanken der Dichter, so ging es diesmal um die sinnvolle Verteilung der Gedichte, um ihre Einordnung in das Leben und Schaffen Goethes, und schließlich um die Betrachtung ihrer Form und ihres Inhalts unter allen wesentlichen Aspekten.

Alle diese Aufgaben hat Staiger in meisterlicher Art gelöst. In der Anordnung der Gedichte wurde die Gruppierung der Ausgabe letzter Hand weitgehend beibehalten, nur wurde die dort befindliche Gruppe «Lyrisches» sinngemäß auf die beiden Gruppen «Lieder» und «Vermischte Gedichte» aufgeteilt und die später publizierten Stücke neben inhaltlich verwandte frühere Gedichte gestellt. Der von *Dr. Willy Stadler* mustergültig betreute Text der Gedichte wurde hauptsächlich auf die von H. G. Gräff edierte Ausgabe des Insel-Verlages basiert, selbstverständlich unter entsprechender Berücksichtigung von Korrekturen, die sich aus einigen anderen Ausgaben und aus der neueren Goethe-Literatur ergaben.

Auch bei den Erläuterungen wurden frühere Kommentare ausgiebig herangezogen. Ihre eigentliche Bedeutung gewinnen aber diese Zitate fast immer erst durch die kunstvolle Art, mit der Staiger sie in seinen eigenen Text einbaut, der vor allem darauf ausgeht, den Wortlaut der Gedichttexte vollkommen zu erhellen. Dies kann in vielen Fällen durch kurze Anmerkungen zu einzelnen Worten oder Sätzen geleistet werden, oft sind aber auch ausführliche Exkurse in biographische, geistes- und naturwissenschaftliche Bereiche erforderlich. Staigers Verfahren der Gedichtkommentierung sind derart vielfältig und dem jeweiligen Sujet so genau angepaßt, daß sie allgemein überhaupt nicht beschrieben werden können; um von ihnen einen einigermaßen anschaulichen Begriff zu bekommen, ist es erforderlich, Einzelfälle näher zu betrachten.

Als erstes Beispiel seien die Kommentare zu den beiden nacheinander stehenden Gedichten «Mahomets Gesang» und «Gesang der Geister über den Wassern» (II/Seite 15 und 17, Kommentar Seite 338 und 339) vorgelegt. Zu «Mahomets Gesang» führt Staiger außer einigen Worterklärungen noch an:

1772—1773 trug sich Goethe mit dem Plan, eine Tragödie «Mahomet» zu schaffen. In «Dichtung und Wahrheit» lesen wir anschließend an eine Aeußerung über Lavater und Basedow, die «geistige, ja geistliche Mittel zu irdischen Zwecken gebrauchten»: «So wurde der Gedanke rege, daß freilich der vorzügliche Mensch das Göttliche, was in ihm ist, auch außer sich verbreiten möchte. Dann aber trifft er auf die rohe Welt, und um auf sie zu wirken, muß er sich ihr gleichstellen; hierdurch aber vergibt er jenen hohen Vorzügen gar sehr, und am Ende begibt er sich ihrer gänzlich. Das Himmlische, Ewige wird in den Körper irdischer Absichten eingesenkt und zu vergänglichen Schicksalen mit fortgerissen... So ent-

wickelte sich bei mir der Vorsatz, an dem Leben Mahomets, den ich nie als einen Betrüger hatte ansehen können, jene von mir in der Wirklichkeit so lebhaft angeschauten Wege, die anstatt zum Heil vielmehr zum Verderben führen, dramatisch darzustellen.» Dann schildert Goethe den Aufstieg des Propheten, die Trübung seiner Lehre durch irdische Zwecke, die späte Sühne und den Tod. «Auf dem höchsten Punkte des Gelingens» sollte Ali, ein Jünger Mahomets, im Wechselgesang mit Fatema, Mahomets Tochter, den Gesang «Seht den Felsenquell» vortragen. Der Titel «Mahomets Gesang», den erst die Ausgabe von 1789 bringt, ist also im Sinne von «Mahometsgesang» (gebildet wie «Königshymne» u. a.) zu verstehen. Mahomet ist nicht der Sänger, sondern der Besungene. Unter dem Bilde des Stroms wird der Weg des religiösen Genius von der Höhe hinab in die Welt und die glorreiche Verwandlung und Heiligung des irdischen Lebens im Geiste der Liebe gefeiert. Eine ganze Biographie läßt sich aus den wenigen Versen herauslesen: die behütete Kindheit («Nährten seine Jugend gute Geister...»), die Knabenspiele («Jagt er bunten Kiesel nach...»), die Versuchungen der Liebe («Blumen, die ihm seine Knie umschlingen...»), die Bildung eines Kreises von Jüngern («Bäche schmiegen sich gesellig an...»), die Vereinigung mit dem Unendlichen in einem trunkenen Tod («Und so trägt er...»).

Und zum «Gesang der Geister über den Wassern» berichtet Staiger:

Am 14. Oktober 1779, nachdem er den Staubbach bei Lauterbrunnen gesehen, schreibt Goethe in einem Brief an Frau von Stein, der als Beilage den «Gesang der Geister» enthält: «Von dem Gesang der Geister hab ich noch wundersame Strophen gehört, kann mich aber kaum beiliegender erinnern!» Die seltsame Ausdrucksweise läßt zwei Möglichkeiten offen: Entweder meint Goethe eine Eingebung angesichts des Staubbachs, von der er nur Bruchstücke in Worte zu fassen vermochte; oder er will sagen, der Staubbach habe ihm Bruchstücke einer älteren, niemals niedergeschriebenen oder verlorenen Konzeption in Erinnerung gerufen. Da die Ueberschrift ursprünglich lautete: «Gesang der lieblichen Geister in der Wüste», dürfte die zweite Deutung zutreffen und Burdach recht behalten mit seiner Vermutung, das Gedicht gehöre in den Zusammenhang des «Mahomet». Er macht darauf aufmerksam, daß, wie schon das Bild des Stromes in «Mahomets Gesang», so erst recht die Feier der Bewegung des Wassers im «Gesang der Geister» durch den Koran angeregt sei, wo es in der Zehnten Sure — und ähnlich an vielen anderen Stellen — heißt: «Zu ihm (Gott) sollt ihr alle wiederkehren... Denn er bringt ein Geschöpf herfür und läßt es dann wiederkehren... Wahrlich, die Gleichheit dieses gegenwärtigen Lebens ist nichts anderes als Wasser, welches wir vom Himmel herabfallen lassen...» Ebenso dürfte Burdachs Erklärung des Sinns zutreffen: Goethe dachte schwerlich an die Seelenwanderung. «Der Zwiegesang der Geister in der Wüste (ursprünglich waren auch diese Verse, wie Mahomets Gesang, auf zwei Sänger verteilt) bezieht sich nur auf das Auf und Nieder, das Steigen und Sinken, Aufleben und Absterben innerhalb der irdischen Laufbahn des Menschen.»

In sehr sinnreicher Art werden die beiden oben besprochenen Gedichte auch mit dem Sonett «Mächtiges Ueberraschen» (I/Seite 415, Kommentar Seite 542), in dem das menschliche Dasein mit einem Strom verglichen wird, in Verbindung gebracht:

Der Berg wirft sich dem Strom entgegen und dämmt ihn zum See. In diesem Zusammenhang sei an «Mahomets Gesang» erinnert, der das Leben des Genius unter dem Bilde des Stromes feiert, ferner an den «Gesang der Geister über den Wassern», wo die Bewegung des Wassers vom Himmel zur Erde und wieder zum Himmel abermals zum Gleichnis des menschlichen Daseins und seines Verhältnisses zum Ewigen wird. Ein Vergleich mit Hölderlins Stromdichtungen liegt nahe (siehe

«Der Rhein», Vers 74—75: «Wie Bezauberte fliehn die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge», oder «Der gefesselte Strom», Vers 23—24: «Denn nirgend darf er bleiben, als wo ihn in die Arme der Vater aufnimmt»). Aber gerade weil sich der Gedanke an Hölderlin aufdrängt, muß der ganz andere Sinn von Goethes Sonett gewürdigt werden. «Mächtiges Ueberraschen» eröffnet den Zyklus der Sonette an Minna Herzlieb. Mächtig überrascht wird der Dichter durch eine neue Liebe. Sie stört sein Streben, sein Forschen und Wirken, das zum Unendlichen kommen will, indem es das Endliche durchdringt, gemäß dem Spruch:

«Willst du ins Unendliche schreiten,
Geh nur im Endlichen nach allen Seiten.»

Aber diese selbe Liebe erschließt das Ewige auf andere, unmittelbarere Weise. Da ist kein Anfang und kein Ziel mehr, kein Weg, der zurückgelegt werden müßte; das Gemüt erfreut sich einer Offenbarung des Göttlichen, wie der See sich der Spiegelung des nächtlichen sternbesäten Himmels erfreut.

Als Beispiel für die Erhellung, die einzelne, dem nicht ganz im Gedicht aufgehenden Leser immer «dunkel» bleibende Sätze durch die stets das ganze Werk und die Lebenssituation, in der es entstand, berücksichtigende Deutung Staigers erfahren, seien die ersten vier Zeilen des Gedichtes hervorgehoben, das Goethe am 14. April 1776 an Frau von Stein sandte, die er erst kurz vorher kennengelernt hatte:

«Warum gabst du uns die tiefen Blicke,
Unsre Zukunft ahndungsvoll zu schaun,
Unsrer Liebe, unserm Erdenglücke
Während selig nimmer hinzutraun? ...»

Dazu zitiert Staiger zunächst einige Worte, die Goethe zur gleichen Zeit an Wieland schrieb und die gewissermaßen die Quintessenz des ganzen Gedichts enthalten: «Ich kann mir die Bedeutsamkeit — die Macht, die diese Frau über mich hat, anders nicht erklären als durch die Seelenwanderung. — Ja, wir waren einst Mann und Weib! — Nun wissen wir von uns — verhüllt, in Geisterduft. — Ich habe keine Namen für uns — die Vergangenheit — die Zukunft — das All.» — Nun geht Staiger an die Deutung einzelner, schwerer verständlicher Verse und bemerkt zunächst zur ersten Zeile: Das Schicksal wird zuerst angeredet, die Geliebte erst in dem (viel späteren) Vers «Sag, was will das Schicksal uns bereiten? ...» — Dann führt er zu der besonders dunklen vierten Zeile aus: «Der Vers ist nur im Zusammenhang mit dem Abschnitt

Ach, so viele tausend Menschen kennen,
Dumpf sich treibend, kaum ihr eigen Herz, ...

zu verstehen. Das Schicksal gönnt uns nicht den seligen Wahn, nicht die beglückenden Täuschungen, denen sich so viele Liebende hingeben; uns ist bestimmt, hellsehtig zu sein und einander bis auf den tiefsten Grund zu erkennen.» In dieser tief eindringenden, das letzte Erfühlen des Sinnes aber doch der eigenen liebevollen Erkenntnis des Lesers überlassenden Art wird dieses Gedicht — und viele andere — Zeile um Zeile kommentiert.

Schon diese wenigen Beispiele können wohl ein gewisses Bild von der behutsamen und doch zugleich sehr sicher führenden Methode von Staigers Kommentaren geben. Dazu kommt noch, daß eine Reihe anderer Stücke, wie etwa einige aus dem Abschnitt «Gott und Welt» (II/Seite 251—291) mit eigenen kleinen Abhandlungen bedacht werden, die über alle Worterklärungen hinaus in viel größere Zusammenhänge führen. Als eine der schönsten Proben gilt uns hier der Kommentar zu «Weltseele» (II/Seite 460—463). Von besonderer Wichtigkeit sind auch die Erläuterungen Staigers zu dem ohne Kommentar kaum verständlichen

Gedicht «Im Abendrot», das 1897 in einem Privatdruck veröffentlicht wurde und erst seit 1938 in einigen Goethe-Ausgaben zu finden war. Auch hier führt Staiger durch die Würdigung einer einzigen Zeile zum Quellpunkt des Gedichts und damit zum Verständnis des Ganzen.

Angesichts des kleinen, handlichen Formats der Manesse-Bücher geht es nicht gut an, Staigers Ausgabe von Goethes Gedichten als «monumental» zu bezeichnen. Im letzten Sinne ist aber dieses Wort auf sie doch anwendbar; denn mit seiner, außer von tiefem Wissen, vor allem auch von ebensolcher Ehrfurcht und Liebe getragenen Editions- und Erläuterungsarbeit hat Staiger im Geist und im Herzen der dankbaren Leser Goethe das schönste Monument errichtet und damit das «Goethe-Jahr 1949» literarisch in würdigster Art beschlossen. WILLI REICH

SCHWEIZER LANDSCHAFTSMALER DES 19. JAHRHUNDERTS

Ohne der historischen Wirklichkeit allzu großen Zwang anzutun, läßt sich die schweizerische Kunst um 1800 und weit ins 19. Jahrhundert hinein als Ausdruck eines weitherzig gefaßten Nationalbewußtseins begreifen. Dieses äußert sich infolge der besonders politischen Verhältnisse in einer vergleichsweise sublimen Form, ja, unbefangen betrachtet, steht es der weltbürgerlichen Aufklärung näher als dem gleichzeitigen deutschen Nationalismus der Befreiungskriege. Seine Väter heißen Geßner und Haller. Es ist ein Nationalbewußtsein ohne jede aggressive Note, ein Nationalbewußtsein, das vor allem durch die Entdeckung der landschaftlichen Schönheiten der Heimat genährt wird. Hinzu tritt dann allerdings die Wertschätzung des mit dieser Landschaft verwachsenen Menschen, seiner einfachen Lebensweise und seiner Gebräuche. Dieses weitere Element ist mit entscheidend für die Entwicklung der Landschaftsmalerei, die von da an in der Schweiz erst recht ungern in ihrem eigentlichen Bezirk verharret, sondern immer wieder zum Genre, zum Sittenbild neigt. Diese Einsichten vermittelt neuerdings, fast ungewollt, eine Zürcher Dissertation von *Vera Huber*, im Manesse-Verlag, Konzett & Huber, als große, anspruchsvolle Publikation mit über hundert ausgezeichneten Tafel- und Textabbildungen erschienen¹. Die Verfasserin geht dem Paysage intime, diesem von den Malern der französischen Barbizon-Schule geprägten und vor allem in Frankreich gepflegten Typus in der schweizerischen Landschaftsmalerei nach. Schon bei Menn, der diese Bildform aus Frankreich vermittelt hat, zeigen sich wesentliche Unterschiede: «Corot sah und träumte, Menn dagegen hat beobachtet und gedacht.» Corot ist der Wegbereiter des kompositionsfeindlichen Impressionismus — Menns Werke mit ihrer klaren, gesetzmäßigen Bildordnung «haben die Kunstanschauung Hodlers stark beeinflusst und führten in ihrer letzten Lösung schließlich zum Parallelismus hin, der versucht, auf Grund vernunftsmäßiger Spekulation ein klares Weltbild zu konstruieren». Es liegt nahe, Menn mit Hodler in Zusammenhang zu bringen, da der junge Berner ja schließlich bei Menn in Genf gelernt hat. Man könnte aber ebensogut auf die Linie hinweisen, die vom Genfer zu Césanne führt. Damit wird Menns Position ganz deutlich.

Die weitverzweigte Menn-Schule, bei der Vera Huber einen engern und einen weitem Kreis unterscheidet, entfernt sich noch weiter vom eigentlichen Paysage intime. Nur selten findet der Typus eine strenge Realisierung. Bei Bocion etwa betritt man das Feld des ausgesprochenen Sittenbildes. Der Leser sieht sich daher oft von der eigentlichen Fragestellung abgedrängt, doch entschädigt ihn dafür manch ein Exkurs in kaum betretenes Land. Die meisten dieser Westschweizer Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts sind bisher kaum bearbeitet worden, wie

¹ Vera Huber: «Schweizer Landschaftsmaler. Das intime Landschaftsbild im 19. Jahrhundert.» Manesse Verlag, Konzett & Huber, Zürich 1949.

sich anhand des sorgfältigen Literaturverzeichnisses am Schluß des Bandes übrigens feststellen läßt. Ein George Badel, ein Frédéric Dufaux, ein Jean-Philippe George-Juillard, ja selbst Edouard Castres, der sich mit seinem Luzerner Panorama immerhin einen zu Unrecht oft belächelten Weltruhm ermailt hat, warten noch immer auf ihre Monographie.

Noch größer wird der Abstand zum Paysage intime in der deutschschweizerischen Malerei. Der Versuch, J. J. Ulrich für diese Bildgattung zu retten, vermag nicht ganz zu überzeugen. Aber im übrigen ist gerade das Kapitel über diesen zu wenig bekannten Maler höchst aufschlußreich und verdienstlich. Auch bei Robert Zünd kann von einem intimen Landschaftsmaler kaum die Rede sein, am wenigsten bei einem Bild wie seinem «Gang nach Emmaus», und die populäre «Ernte» scheint uns der französisch-holländischen Barockmalerei näherzustehen als den Werken der mit Zünd gleichaltrigen französischen Landschaftsmaler. Bei Stäbli und Frölicher tritt dann ein neues Element hinzu, das der Verwirklichung des intimen Landschaftsbildes im Wege steht: das Verlangen nach einem gewissen dramatischen Pathos als Ausdruck seelischer Bewegtheit. — In diesem Zusammenhang sind übrigens die Schlußbemerkungen der Verfasserin sehr lesenswert, wo sie versucht, in der schweizerischen Landschaftsmalerei eine nationale Konstante herauszuschälen und innerhalb des «Schweizerischen» noch welsche und deutschschweizerische Eigenart auszusondern. Es gelingen ihr dabei ausgezeichnete Formulierungen, die als Beitrag zu einer «Kunstpsychologie der Nationen» wertvolle Dienste leisten können. Eine solche wird ja in absehbarer Zeit für die Schweiz doch versucht werden müssen; das Eingeschlossensein während des Krieges, die Besinnung auf die Eigenart unserer künstlerischen Leistungen, aber auch der wiederhergestellte Kontakt mit der Umwelt haben dieses Thema in den Vordergrund des Interesses geschoben.

Vera Huber hätte eigentlich zum Schluß kommen müssen, daß es im 19. Jahrhundert eine schweizerische Landschaftsmalerei im Sinne des Paysage intime nicht gibt. Wir haben es, auch unter den günstigsten Voraussetzungen, fast ausnahmslos mit Grenzfällen zu tun. Das Eingeständnis liegt der Verfasserin ja auch immer auf der Zunge. Wenn sie es expressis verbis nicht ausgesprochen hat, dann mag dafür ein gewisser Mangel an begrifflich-dialektischer Schärfe verantwortlich sein. Zunächst wäre eine unmißverständliche, klare Definition des Begriffs des Paysage intime nötig gewesen, sodann eine solche der zeitlich und wesensmäßig benachbarten Landschaftsauffassungen. Uns will scheinen — und dabei haben wir keineswegs bloß die Untersuchung von Vera Huber im Auge —, daß gerade für die Kunst des 19. Jahrhunderts eine gründliche, strenge Begriffsklärung zum dringenden Postulat geworden ist. Die Verfasserin stellt beispielsweise fest: «Die Kunst des 19. Jahrhunderts wird durch die Freiheit der Gestaltung, durch ausgeprägten Individualismus, naturverbundenes religiöses Gefühl und intensiven Realismus gekennzeichnet.» Damit ist nun allerdings wenig ausgesagt und keinerlei Klarheit geschaffen. Auf solcher vagen Folie können auch die künstlerischen Aeüßerungen nicht festgelegt werden. Das 19. Jahrhundert ist, so nahe wir ihm auch noch stehen (oder vielleicht gerade *deshalb?*), für uns immer noch undurchsichtig, unübersehbar — eine Epoche der schärfsten inneren Widersprüche. Wahrscheinlich müssen wir uns bescheiden und das klare Gesamtbild, das erst in der Geistesgeschichte in Ansätzen Form anzunehmen beginnt (Kassner), abwarten. Von ihm her werden dann auch alle bisher gewagten kunstgeschichtlichen Deutungsversuche zu revidieren sein.

Wie allgemein dieser Notstand ist, zeigt übrigens eine 1945 erschienene (von Vera Huber aber nicht verarbeitete) Dissertation der Baslerin Liselotte Fromer-Im Obersteg. Diese behandelt «Die Entwicklung der schweizerischen Landschafts-

malerei im 18. und frühen 19. Jahrhundert», berührt also gerade noch das Thema der Zürcher Kollegin. Auch da vermißt man eine überzeugende Begriffserklärung, vor allem, wo es sich um die entscheidenden Gegensätze von idealistischer und realistischer Landschaftsdarstellung handelt. Man darf also mit einigem Recht fragen, ob solch anspruchsvolle Fragestellungen für Dissertationen (die ja in erster Linie den Sinn wissenschaftlicher Arbeitsweise haben) nicht verfrüht sind; ob es nicht fruchtbarer wäre, den Vorteil der zeitlichen Nähe auszunutzen und das noch auf weite Strecken brachliegende Material zur Kunst des 19. Jahrhunderts gründlich aufzuarbeiten. Damit würden die dringend notwendigen Grundlagen für eine distanzierte Darstellung, die abgewartet und erdauert werden muß und die wohl einen philosophischen Kopf erheischt, bereitgestellt.

Hinsichtlich der Methode ist von der Arbeit Vera Hubers zu sagen, daß sie ihre ausgesprochenen Vorzüge und Feinheiten in der formalen Bildanalyse hat; sie gibt sich damit als eine ausgezeichnete Frucht der gegenwärtigen kunsthistorischen Schule an der Zürcher Universität zu erkennen. Nicht zu übersehen ist auch die Sorge für eine literarisch wertvolle, sprachlich ausgewogene, flüssige Darstellung. Der Text, obgleich als Dissertation niedergeschrieben, entbehrt denn auch der Befruchtung mit einem wissenschaftlichen Apparat und mit bloßen Materialien. (Daß auch die ernsthafteste Wissenschaft gelegentlich der fortwährenden Dokumentierung und überhaupt einer spezifischen Publikationsform entraten kann, hat am schönsten Wölfflin durch seine Schriften erwiesen.) Ein wenig mehr wissenschaftliche Pedanterie hätte man der Verfasserin immerhin wünschen mögen; so etwa, wenn sie uns dazu zwingt, die Lebensdaten von einläßlich behandelten Malern im Künstlerlexikon nachzuschlagen oder wenn sie Bildbezeichnungen im Text und auf den Tafeln nicht in Uebereinstimmung bringt, so daß ihre Identität erst aus der Beschreibung hervorgeht (es fehlen direkte Abbildungsverweise im Text). Wichtiger ist uns aber die Feststellung, daß dieser durch einen bestimmten Gesichtspunkt ausgezeichnete Ueberblick über die schweizerische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts auf solider Kenntnis des Materials gründet und viel eher neue Wege der Betrachtung eröffnet, als bloß bereits erarbeitete Einzelerkenntnisse resümiert und sammelt. Jedenfalls hat unsere Vorstellung von diesem Gegenstand durch die Untersuchung von Vera Huber wertvolle Bereicherung und Förderung erfahren, wofür die Einwände und Bedenken, die wir vorzubringen hatten, sicher nicht der schlechteste Beweis sind. HANSPETER LANDOLT

DISKUSSION MIT ZEITSCHRIFTEN

Kongreß für kulturelle Freiheit Die neue Doppelnummer des *Monat* (22/23) enthält im Wortlaut oder im Auszug Referate und Diskussionen des Kongresses für kulturelle Freiheit, der vom 26. bis 30. Juli in Berlin durch die Initiative dieser internationalen Zeitschrift und ihres Leiters, *Melvin J. Lasky*, abgehalten werden konnte. Ein inoffizielles, unabhängiges Komitee hat Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler von Namen eingeladen, an einem Kongreß teilzunehmen, der für die kulturelle Freiheit demonstrieren und ihre Probleme besprechen sollte. Das Ehrenpräsidium hatten Croce, Dewey, Jaspers, Maritain und Russell übernommen. Ihre Gemeinschaft brachte die philosophische Ueberzeugung zum Ausdruck, daß Freiheit nötig, möglich und postulativ ist. Die Kongreßidee war geistig, die Taktik politisch. Seit Jahrzehnten war es das Reservat des Bolschewismus, Intellektuelle aller Länder vor seinen Triumphkarren zu spannen. Tausende und Tausende folgten ihm; die antibolschewistischen, freiheitlichen Intellektuellen waren dagegen

von öffentlichen Kundgebungen ausgeschaltet, weder der Sozialismus noch der Liberalismus dachten daran, sich ihrer zu Zeugen einer anderen Weltanschauung zu bedienen. Das ist anders geworden, seitdem sich das Ansehen des Bolschewismus in der geistigen Welt im rapiden Niedergang befindet. Und so ist der Gedanke, den bolschewistischen Geisteskongressen einen antibolschewistischen entgegenzusetzen, ein Zeugnis der großen Wandlung, die sich seit Jahren angekündigt hat. Ueber die Vorherrschaft der *Konvertiten* auf diesem Kongreß ist auf ihm selbst diskutiert worden. Von einer einheitlichen Haltung des Ex-Bolschewismus kann aber keine Rede sein. Das ist schon deshalb nicht möglich, weil ihm sehr verschiedenartige und -wertige Motive zugrunde liegen. Dennoch wurde mit Recht seine Prädominanz auf dem Kongreß angegriffen. Aber im Gegensatz zu bolschewistischen Kongressen herrschte auf diesem: Kontroverse, Polemik, Nonkonformismus. Es gab eine größere Einigkeit über das Nein als über das Ja. Auf eine Diskussion kann aber im Augenblick hier verzichtet werden. Ein Querschnitt durch das Kongreßheft wird uns statt dessen durch die vier Arbeitssitzungen führen, die unter folgenden Themen standen: Wissenschaft und Totalitarismus — Kunst, Künstler und Freiheit — Der Bürger in einer freien Gesellschaft — Verteidigung von Frieden und Freiheit. Aber auch in den Rahmenveranstaltungen ging es sehr interessant zu, besonders wenn die Berliner nicht bloß Zuhörer, sondern auch Objekte der Debatten waren.

Konflikt der Weltmächte Der Sprecher dieses Referats ist *Richard Loewenthal*, von dem man bei diesem Anlaß erfuhr, daß er mit *Paul Sering*, dem Autor des vieldiskutierten Buches *Jenseits des Kapitalismus* identisch ist. Er behandelte die rivalisierenden Gesellschaftssysteme, von denen keines dem Mythos einer Diktatur, sei es des Proletariats, sei es des Kapitalismus, entspricht:

«In der *westlichen Welt* ist sowohl die Funktion als auch die Zusammensetzung der herrschenden Klassen einem Wandlungsprozeß unterworfen — selbstwirtschaftende Eigentümer verschmelzen mit reinen Managern und Staatsfunktionären in demselben Maße, wie die frühere Souveränität des Eigentümers von Produktionsmitteln zugunsten der neuen Planungshierarchie untergraben wird. Gleichzeitig ist diese neue Oberschicht in wachsendem Maße den verschiedenen Formen der demokratischen Kontrolle unterworfen. Im *Osten* ist eine neue *Hierarchie* von *Partei- und Staatsbeamten* sowie Technikern nach der revolutionären Liquidierung der früheren Eigentümer zur Macht gelangt; doch wird ihre Herrschaft mehr und mehr absolut und sichert sich gegen jeden Versuch einer demokratischen Kontrolle. Die arbeitenden Klassen des Westens sind ihrerseits ein wichtiger Faktor des Wandlungsprozesses, da sie in freigebildeten Organisationen um die ständige Erweiterung ihrer Rechte kämpfen, während die arbeitenden Klassen des Ostens in vom Staat beherrschten Organisationen gedrillt und durch die ständige Drohung der Deportation nach Sibirien niedergehalten werden... Mit anderen Worten: Ich behaupte, daß der angeblich so degenerierte *Westen* auch heute noch eine *dynamische Zivilisation* darstellt, während die äußere missionarische Dynamik des Ostens nur einen *phantasielosen Abklatsch* des sowjetischen Systems anstrebt und damit beweist, daß ihr schöpferischer Funke erloschen ist. Indem der Westen seinen Glauben an die Freiheit bewahrte, hat er sich auch seine Unzufriedenheit mit jeder institutionellen Lösung und gleichzeitig seine überaus wichtige Anpassungsfähigkeit erhalten.» Die Sterilität des östlichen und die vitale Ueberlegenheit des westlichen Systems illustriert Loewenthal an dem jugoslawischen und dem indischen Beispiel.

Das Risiko des Krieges Im Augenblick der indirekten russischen Agression in Korea erhielt die Frage von Krieg und Frieden eine akute Bedeutung.

Mehrere Redner setzten sich mit ihr auseinander. Zwischen dem begrenzten und dem totalen Krieg bestimmte *Raymond Aron* Leitgedanken, die den Frieden retten können: «Das Ziel besteht darin, einen Zustand aufrechtzuerhalten, der Stalin niemals in Versuchung geraten läßt, eine offene, direkte Agression zu wagen. Zur Zeit fürchten die Machthaber des Kremls, daß sie einen totalen Krieg verlieren würden. Sie verbergen nur mühsam ihren Ehrgeiz, die Welt zu erobern — das heißt in ihrer Sprache: den Kommunismus überallhin zu verbreiten. Obwohl sie ab und zu für naive Gemüter auf das friedliche Nebeneinanderbestehen feindlicher Regierungssysteme hinweisen, verkünden sie in ihrer Geheimlehre, daß wir in einem Zeitabschnitt der Kriege und Revolutionen leben, aus dem schließlich der Kommunismus siegreich hervorgehen werde. Es vergrößern sich also die Aussichten, den Krieg in Grenzen zu halten, wenn man zwei Bedingungen erfüllt. Erstens darf die Sowjetunion auch nicht anfänglich eine solche Ueberlegenheit gewinnen, daß das ‚große Abenteuer‘ unwiderstehlich lockt. Hitler konnte dieser Verlockung nicht widerstehen. Es wäre gefährlich, sich auf die Weisheit des ‚Vaters der Völker‘ zu verlassen. Zweitens darf die Sowjetunion auf politischem Gebiet keine Erfolge erringen, aus denen sie so gestärkt hervorgehen würde, daß jede Hoffnung auf ein Gleichgewicht der Kräfte dahin wäre. Ich glaube nicht, daß diese Bedingungen ausreichen, aber ich bin sicher, daß sie jedenfalls unerläßlich sind... Weder ideologische Skrupel noch Sorge um die wahre Volksmeinung würde die Herrscher des Kreml daran hindern, Europa zu erobern — unter dem Vorwand, es zu befreien —; und es zu unterjochen — unter dem Vorwand, es zu bekehren. Sie haben nie die Hoffnung hegen können, die Völker der Erde durch beispiellosen Wohlstand zu ködern; dafür hoffen sie mehr denn je, in einer beharrlichen Kraftprobe die Oberhand zu gewinnen... Die Kraftprobe ist unvermeidlich — doch die *Explosion* ist es nicht.»

Mit wirtschaftlichen Argumenten hatte *Loewenthal-Sering* in dem schon erwähnten Referat die gleiche Ansicht begründet. Er prüft die Größe des Risikos und erinnert daran, daß das Risiko Rußland an den Dardanellen, in Griechenland, in Berlin entgegenzutreten, akzeptiert werden mußte. Im Gegensatz zu Hitler-Deutschland wird Stalin-Rußland von keinen wirtschaftlichen Notwendigkeiten getrieben: «Daraus folgt, daß die russischen Führer nicht an einen festen *Eroberungsfahrplan* gebunden sind: ihre Geduld, ungleich der Hitlers, ist niemals erschöpft. In der Ueberzeugung, daß der Westen letzten Endes seinen eigenen Widersprüchen erliegen wird, sehen sie die Welt als ihr vorbestimmtes Erbe an... Sie haben nie geglaubt, daß aus jedem militärischen Zwischenfall Krieg entstehen müsse — einmal trugen ganze russische und japanische Divisionen regelrechte Schlachten an der mandschurischen Grenze aus und erprobten wochenlang die gegenseitige Stärke, ohne daß eine der beiden Parteien sich zum Kriege entschloß. Die Erfahrungen in Persien, Griechenland und Berlin beweisen, daß sich an dieser Haltung nichts geändert hat.»

Problem der Freiheit Daß die Freiheit in der heutigen Welt nur annäherungsweise erreichbar ist, war den Kongreßteilnehmern nicht unbekannt; aber sie unterschieden mit Recht zwischen Ländern, in denen die Freiheit auf Widerstände stößt, und anderen, in denen die Unfreiheit als die viel verkannte, eigentliche, allein echte Freiheit verherrlicht wird. Die Freiheit, sagte *Silone*, ist auch in den demokratischen Ländern «kein angeborenes, unwandelbares, endgültig gesichertes Gut, und auch in diesen Ländern bleibt die Pflicht bestehen, die vorhandenen Freiheiten zu verteidigen

und zu vertiefen. Und eben das rechtfertigt und ermutigt uns, die Probleme der Freiheit in ihrer universellen Bedeutung aufzugreifen...» Es gibt aber, führte Silone weiter aus, «ein Phänomen, das in seinem heutigen Ausmaß ein Novum in der Geschichte der Kultur darstellt: die wirtschaftliche, psychologische und moralische Zwangslage der Schriftsteller und der Künstler in den Ländern, in denen alle Ausdrucksmittel zum Monopol des Einparteistaates geworden sind. Das ist ein zu schweres, gewaltiges und erschreckendes Phänomen, als daß wir uns der Illusion hingeben könnten, ihm durch einige flüchtige Kundgebungen der Empörung gerecht zu werden. Es wäre kein geringeres Verdienst, wenn wir das Thema der *kulturellen Freiheit* in seiner ganzen Differenziertheit untersuchten und von allen Seiten beleuchteten. Dabei wäre es ein unverzeihlicher Fehler, die bereits vorhandenen Ergebnisse der UNESCO-Umfrage (über die Silone vorher berichtet hatte) zu ignorieren, auch wenn sie sich in erster Linie auf die Schwierigkeiten beziehen, vor denen die Schriftsteller und Künstler des Westens stehen.»

Auch der italienische Philosoph *Franco Lombardi* forderte, daß die Abirrungen innerhalb der Freiheitsbildung im Westen selbstkritischer gesehen werden müssen, denn der Totalitarismus entspricht der soziologischen Krise der abendländischen Gesellschaft. Er lehnte die Auffassung von der Freiheit als einem metaphysisch über der Materie schwebenden Geiste ab. *John Dewey* hatte dagegen in einer Botschaft an den Kongreß als «Ursprung allen Verrats den Verlust des Glaubens» bezeichnet, «daß die Freiheit der Meinungsäußerung der alleinig ewige Quell jeder Art wirtschaftlicher und politischer Freiheit ist. Freiheit der Forschung und der Meinungsäußerung ist der einzige zuverlässige Schutz gegen den moralischen Verfall, der sich aus der Gewaltanwendung als ‚ultima ratio‘ ergibt. Es erscheint fast unglaublich, daß Menschen, die Wissenschaft, Kunst und Erziehung zu ihrem Beruf gemacht haben, diesen Verfall begünstigen.»

Der Fall Schostakowitsch Mit welchem Erfolg und auf welche Weise der Bolschewismus in seinem Kampf gegen die revolutionäre Kunst des Westens an den Banausen appelliert, zeigt der traurige Fall Schostakowitsch, der von dem russischen Musikschriftsteller *Nicolas Nabokow* auf dem Kongreß behandelt wurde. Schostakowitsch wurde 1937 von der «Prawda», dem warnenden Zeigefinger des NKWD, in derselben Zeit «dekadenter» Tendenzen beschuldigt, als auch die Göbbels-Gosse Furtwängler und Kleiber wegen ihrer Aufführungen von Hindemith und Alban Berg angegriffen hatte. Schostakowitsch wurde, wie Nabokow schreibt, daraufhin «zwei Jahre hindurch verachtet, beschimpft und verfolgt. Seine Werke wurden weder aufgeführt noch gedruckt. Wenn sein Name erwähnt wurde, so nur, um ihn mit Schmutz zu bewerfen. Als schöpferischer Künstler war er einfach gestorben. Ausländische Besucher, denen es gelang, ihn zu sprechen, fanden einen gebrochenen Mann vor, der bereit war, das Komponieren aufzugeben. Es ist bezeichnend, daß er in diesen Jahren der Vergessenheit eine Reihe englischer Gedichte vertonte, die sämtliche Tod, Exil oder Hinrichtung zum Thema haben. Die Stimmung dieser Musik ist düster und spiegelt deutlich die Verzweiflung des jungen Komponisten wieder.» Schließlich streckte Schostakowitsch die Waffen und bemühte sich den Anschluß an das zu finden, was man in der bolschewistisch-vulgärmarxistischen Terminologie «bürgerliche» Musik nennt. Oder zu jener revolutionären Musik von Mussorgskij, die von den Banausen des 19. Jahrhunderts so gründlich verkannt wurde wie die heutige Musik vom Politbourgeois. Aber nun kommt das schönste oder vielmehr das schauerlichste. Als Schostakowitsch in New York auf der Presse-

konferenz des Bolschewistenkongresses von Nabokow öffentlich gefragt wurde, ob er leugne, daß die Werke der drei großen Komponisten Strawinskij, Schönberg und Hindemith irgendeinen Wert haben, sagte er: «Ich schließe mich allem an, was in der Sowjetunion über die westliche Musik und vor allem über die Musik Strawinskijs, Schönbergs und Hindemiths gesagt wird», und dreitausend Menschen im Saal — amerikanisches Publikum! — brachen in enthusiastischen Beifall aus. Der Spießer, der im Westen von der Polizei verhindert wird, neue Bilder zu zerstückeln und neue Musik mit Trillerpfeifen zu überkreischen, fühlte sich von den Moskauer Banausen gerechtfertigt — sie schützen ihn vor der Revolution des künstlerischen Schaffens. Schostakowitsch, dessen Musik immerhin ohne Strawinskij nicht denkbar ist, lief nach diesem Galilei-Verrat in New York in die Musikalienhandlungen, kaufte Schallplatten von Strawinskij zusammen und begeisterte sich am Vorabend seines Verrats an einem Konzert von Bartok. Die Musik des Westens — sie bewegt sich also doch!

Allüren des Diktators Die Anmaßung eines Wilhelm II., eines Hitler, zu bestimmen, «was» Kunst oder gar «was» Wissenschaft ist, wurde oft belacht. Ein Kongreßteilnehmer, *Haakon Lie*, versuchte sich in die Rolle eines solchen Oberdilettanten hineinzudenken und sagte: «Ich selbst bin Generalsekretär einer norwegischen Partei, die aus freien Wahlen als die stärkste Partei hervorging und gemäß der Verfassung des Landes die Regierung zu bilden hatte. Der Gedanke berührt mich *peinlich und komisch* zugleich, daß es, wenn ich in einem der Satellitenstaaten die gleiche Stellung inne hätte, zu meinen Aufgaben gehören würde, den Universitätsprofessoren die *Resultate* ihrer Forschungen vorzuschreiben. Ich müßte dann vielleicht auch dem norwegischen Maler Midelfart, der heute unter uns ist, ein Malverbot erteilen, weil seine Farben möglicherweise eine zu melancholische Stimmung erzeugt haben, die dem vorgeschriebenen Optimismus zuwiderläuft. Oder ich wäre genötigt, obwohl ich von Musik gar nichts verstehe, den Komponisten Vorschriften zu machen, wie und was sie zu komponieren hätten. Lieber würde ich Steine klopfen gehen! Denn es gehört eine *abgründige Ignoranz*, eine gehörige Portion Arroganz oder eine *unermeßliche moralische Verworfenheit* dazu, sich einer solchen Aufgabe zu unterziehen. Sie ist im wahren Sinne Henkersarbeit am Geist!»

Daß diese Ignoranz die Folgen ihrer eigenen Diktate nicht übersehen kann, bewies der amerikanische Genetiker *Hermann J. Muller* (Nobelpreis 1946) auf Grund jahrelanger Erfahrungen in Rußland. Dort wurde befehlsgemäß von der genetischen Forschung im Auftrag von Stalin, der Genetik nicht leiden kann, die Lehre, daß erworbene Eigenschaften nicht erblich sind, über Bord geworfen. Der Grund ist klar. Der Stalinismus soll zu einem Erbgut erklärt werden. Durch diese Haltung gerät aber die russische Biologie in unheilbaren Widerspruch zu ihrer Soziallehre, daß die Umweltsbedingungen keinen Einfluß auf die Verschiedenwertigkeit der Völker haben. Ist die neue Biologie richtig, daß die Substanz schon nach wenigen Generationen von der Umwelt umgeformt vererbt wird, so hat der nazistische Rassismus recht, daß es erblich entartete Völker gibt. Aus diesem Grunde wurde in Rußland gleichzeitig mit dem Angriff auf die Genetik die Widerlegung des Nazirassismus eingestellt.

Muller teilte mit, daß in Rußland auf Befehl Stalins auch die Lehre von den Infektionskrankheiten und die Arbeiten von Robert Koch lächerlich gemacht, die Forschungsergebnisse der Psychologie, Astronomie, Quantenphysik, Statistik angegriffen werden. Auch hier kann man dieselbe Farce beobachten: Völker, die kein Recht haben, parlamentarische Vertreter aufzustellen oder

freie Gewerkschaften zu bilden, haben das Recht, über Kontrapunkt und Chromosomen zu entscheiden. Für die Politik des Betrugs gibt es eben keine Grenzen.

de Rougemont Der Beitrag des bekanntesten schweizerischen Kongreßbesuchers behandelte eine Schuld und eine Aufgabe: «Der Osten nimmt die Kultur so ernst, daß er sie versklavt. Der Westen läßt sie frei, weil die Behörden sie überhaupt nicht ernst nehmen. Und doch wird auch im Westen jeder Sektor der Kultur schneller als man es erwartet, in seiner Freiheit bedroht, sobald er politisch gefährlich oder verwendbar erscheint. Die Einschränkung der freien Atomforschung ist ein Beispiel dafür, auch wenn sie sich gerade hier rechtfertigen ließe.

Es besteht eine tiefe Komplizität zwischen der totalitären Diktatur und einer Kultur, die ihre eigene Verantwortung übernimmt. Die Schriftsteller haben jahrzehntelang ihre Hauptlust daran gehabt, die bürgerliche oder bourgeoise Ordnung zu zerstören. Sie haben sich aber nicht gleichzeitig zur Errichtung irgendeines gesellschaftlichen Ordnungssystems verpflichtet gefühlt, sondern sich den zwiespältigen Genüssen des schlechten Gewissens und der Selbstverachtung hingegeben. Man fordert die Freiheit — aber es gibt *keine Freiheit ohne Bedingungen*. Eine solche Freiheit ist nichts als ein Leerraum, der gleich von der Tyrannei ausgefüllt wird. Man will sich nicht selbst engagieren, und desto schneller ist man zwangsweise erfaßt. Polizeireglemente und politischer Zwang treten an Stelle der Verpflichtung. Allzuoft haben die Dichter nur an den Konfitüren naschen wollen, ohne daß man ihnen gleich auf die Finger klopfte.

Wer die Freiheit wirklich will, muß zugleich auch eine Ordnung und eine Macht wollen. Diese Ordnung und diese Macht in Freiheit bietet uns heute nur die Föderation. Der Schriftsteller kann nicht ganz allein frei sein, sondern nur als Bürger mit den anderen Bürgern. Er muß ein *totaler Mensch* sein, denn wo der Mensch total ist, da *kann der Staat nicht totalitär* sein.»

Rougemont weist in diesem guten Wort, ohne dabei zu verweilen, auf die Unwahrheit der heutigen Terminologie hin. Man sollte glauben, ein republikanischer Staat ist ein Staat, der Republikaner zu Bürgern haben will; eine Monarchie will Monarchisten zu Untertanen haben. In einem Nazistaat sollen die Deutschen Nazi sein. Und wie ist es mit einem totalitären Staat? Nun, gerade da können die Menschen nicht total sein. Die Bezeichnung ist also falsch. Im gleichen Sinne sagte der Philosoph und Marxist der New Yorker Universität *Sidney Hook*:

«Eine andere Bedrohung des freien geistigen Lebens unserer Tage rührt aus der *systematischen Entstellung der Ethik und Logik der Sprache* her. Wir können nicht mehr feststellen, was ein anderer meint, sofern wir von ihm nur so viel wissen, daß er sich selbst als Demokraten oder Sozialisten bezeichnet. Ist es nicht bezeichnend, daß nicht eines der Regime, die freiheitliche Institutionen abgedrosselt haben, den Mut fand, seine nackte Diktatur und seinen Despotismus einzugestehen? Statt dessen erzählt man uns etwas über ‚organische Demokratien‘, ‚gelenkte Demokratien‘, ‚neue oder höhere Demokratien‘. Das zeugt vielleicht für die Kraft der einfachen Idee der Demokratie, selbst bei den simpelsten Geistern; doch mit der Zeit erleichtert es diese Taktik der planmäßigen *Sinnentstellung der Worte*, die Diktatur einer Minderheit zu befestigen. Es gehört zur Hygiene des geistigen Lebens, daß wir diese Entartung der Sprache schonungslos bloßstellen.»

«*Schonungslos bloßstellen*»: — das war die Absicht dieses Kongresses.

Felix Stössinger