

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
Heft: 11

Buchbesprechung: Bücher

Autor: [s.n.]

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: 29.04.2025

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

BÜCHER

VON VAMPIREN UND MENSCHENSAUGERN

Der Film kennt das Gruselstück schon lange. Neuerdings erscheinen auch auf dem Buchmarkt wieder die Titel, die Schauriges verheissen. Das fledermausflüglige, spitzzahnige Wesen mit Namen Dracula, der Vampir geht um nicht nur in den Bildgeschichten der Zeitungen und Heftchen, sondern selbst in dickleibigen Bänden, sei es nun in Roman oder Novellensammlung, in gelehrter Abhandlung oder historischer Dokumentation. «Von denen Vampiren oder Menschenaugern», wie einer der Titel altertümlich und traulich verspricht, wird da gehandelt¹. Des irischen Schriftstellers und Theateragenten Bram Stoker Vampirroman «Dracula», ein Bestseller aus den neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, ist als Neuauflage greifbar². Aus Gräften und unheimlichen Burgen, wo sie tagsüber in Särgen wie Tote liegen, erheben sich nachts die grauslichen Ungeheuer zu literarischem Leben, Wölfe in Menschengestalt, die unschuldigen Mädchen mit dem Blut aus der Halsarterie das Leben stehlen. Oder es erscheint, in der Form einer aus historischen Quellen belegten Biographie, die Geschichte des Kindermörders Gilles de Rais, der am 25. Oktober 1440 in Nantes wegen Häresie, Mord und widernatürlicher Unzucht mit Kindern hingerichtet wurde³. An der Seite der Jeanne d'Arc hatte dieses Scheusal gekämpft, war einer der Helden der Befreiungskriege, Marschall von Frankreich gar, und hat nachweislich weit über 100 Kinder auf seinen Schlössern auf grausame Weise gefoltert und getötet. «Charakter und Prozedur seiner Untaten», so warnt uns etwas scheinheilig der Klappentext des Buches von Georges Bataille, «sind abstoßend, man möchte die Augen vor ihnen verschliessen; die Nachbarschaft von kriegerischer Tugend und Verbrechen jedoch stimmt nachdenklich und reizt zur Analyse.»

Weit mehr noch besteht Anlass, darüber nachzudenken, was diese Renais-

sance einer Literatur der gespenstischen Scheusale und unerhörter Greuelthaten in einem Zeitalter zu bedeuten habe, das man gern das wissenschaftliche nennt. Zum Teil wenigstens sind es ja alte Texte, neu herausgegeben und wirkungsvoll illustriert, die jetzt wieder erscheinen. Warum erneuert sich ihre Konjunktur? Ist es der Grausamkeit in der Wirklichkeit nicht genug? Bedürfen wir der literarischen Fiktionen, damit wir uns als Leser im Lehnstuhl die Schauer über den Rücken jagen können?

Vielleicht liesse sich mit Christoph Martin Wieland auch heute argumentieren, der in seiner lebenswürdigen Diktion festgestellt hat, dass eben die lichte Vernunft, die uns die Unmöglichkeit der Gespenstergeschichten oder die Erklärbarkeit der Vampirerzählungen aus natürlichen Ursachen nachweise, nach einer Gegenkraft in uns rufe. Etwas, das nicht bloss Widerspruchsgeist sei, dränge uns immer wieder, die verfolgten Phantome in Schutz zu nehmen. Bei Leslie A. Fiedler, einem Forscher des zwanzigsten Jahrhunderts, wird der gleiche Gedanke aufgenommen und folgendermassen formuliert: «Zwischen der Abdankung der orthodoxen Lehren von der Erbsünde und dem Aufkommen der modernen wissenschaftlichen Theorien über das Unbewusste besass Europa kein angemessenes, anerkanntes Vokabular, um gewisse dunkle Wahrheiten über die menschliche Seele auszudrücken. Diesen Wahrheiten war durch ein Dekret der Aufklärung die Existenz abgesprochen worden; aber kein Mensch von einiger Selbsterkenntnis kann sie leugnen... Die halb spielerische, halb pathologische Beschwörung von Ungeheuern, an die man nur halb glaubte, war für den Westen fast hundert Jahre lang die Methode, sich mit den nächtlichen Regungen der Psyche auseinanderzusetzen.»

Ein Ausgleich also, eine Hygiene der Seele wird hier erwogen. Die Blutsauger-

Literatur hat die Funktion eines Ventils. Die medizinische und psychologische Terminologie, die dem Fachmann heute zur Verfügung steht, wenn er sich daran macht, die Gespenster der untersten Sphären, die Gorgonen, Werwölfe, lebenden Toten und blutsaugenden Vampire zu erklären, ist bei weitem nicht so bildkräftig und deutlich wie die Gruselgeschichten der Dichter. Es ist eine ebenso düstere wie grosse Tradition, die neben den Gestaltungen lichter Welten herläuft. In die finstere Welt der Schreckgeister führen Phlegon und Philostratos, von dem jene Erzählung stammt, die Goethe zur Ballade von der Braut von Korinth angeregt hat. Novalis, Lord Byron, E. T. A. Hoffmann, Gogol, Tolstoi und Turgenjew haben die Literatur der blutrünstigen Unwesen gemehrt. Der Band «Von denen Vampiren und Menschengaugern» ist eine imponierende Anthologie phantastischer, unheimlicher Dichtungen, in der auch wenig Bekanntes wie die Erzählung «Der Vampir» von William Polidori seinen Platz fand. Die beiden Herausgeber, Klaus Völker und Dieter Sturm, belegen damit überzeugend eine abseitige Literaturtradition und stellen sie überdies in zwei kenntnisreichen Essays, einem literarischen und einem historischen, in ihren Grundzügen dar.

Das naive Grauen freilich, das die ersten Leser all dieser absonderlichen Geschichten und Dichtungen befallen haben mag, ist uns nicht zugänglich. Es sind samt und sonders Ausgrabungen aus Zeiten, in denen die elementaren Ängste des Menschen noch nicht auf nüchterne Weise medizinisch und psychologisch benannt und erklärt werden konnten. Historisches Interesse, vielleicht auch eine kleine Spekulation auf den zeitgenössischen Geschmack am Makaberen aller Art haben diese Buchprojekte verwirklicht. Selbst die Schnülzerische des Entsetzens und Rührens kommen auf dieser Welle einhergeschwommen. Ein Beispiel dafür sind die «Biographien der Wahnsinnigen» von Christian Heinrich Spiess, die 1795 bis 1796 in vier Bänden bei Voss in Leipzig erschienen und 1966 in Auswahl durch Wolfgang

Promies neu zugänglich gemacht worden sind⁴. Spiess ist einer der Väter des Schauerromans, ein Matador der Leihbibliotheken der Goethezeit, ein Vielschreiber von ausserordentlichem Erfolg. Die «Biographien der Wahnsinnigen» freilich sind anders zu verstehen als seine Romane: Spiess hat sie als warnende Beispiele aus dem Leben gegriffen, von Augenzeugen oder mittelbar Beteiligten erfahren und zum besseren Nutzen der Allgemeinheit aufgezeichnet. Denn er war der Überzeugung, Wahnsinn sei eine selbstverschuldete Krankheit, man könne ihr durch ein rechtes Leben vorbeugen. Der Reiz, den wir Heutigen aus alten Geschichten über grässliche Begebenheiten, über Heimsuchungen durch böse Geister und blutsaugende Vampire ziehen, erklärt sich – wie dieses Beispiel zeigt – zum Teil auch aus dem Umstand, dass wir uns über den Aberglauben und den Schrecken früherer Epochen erhaben fühlen. Uns ist der makabere Stoff noch ein Gegenstand des Spiels, schwarzer Romantik auf der Filmleinwand und makaberer Spässe in Comics. Dracula und seine Horroraccessoires sind selbst in das Spielzeugsortiment amerikanischer Warenhäuser geraten.

Die absonderliche Literatur-Tradition, auf die wir durch Neuausgaben hingewiesen werden, ist geeignet, unsern Blick zu schärfen für die tiefen Bereiche, aus denen die Schreckgeister aufgestiegen sind und in denen sie noch immer wohnen.

Anton Krättli

¹ Von denen Vampiren und Menschengaugern, Dichtungen und Dokumente, herausgegeben von Dieter Sturm und Klaus Völker, Carl Hanser Verlag, München 1968.

– ² Bram Stoker, Dracula, ein Vampirroman, Carl Hanser Verlag, 1967. – ³ Georges Batailles, Gilles de Rais, Leben und Prozess eines Kindermörders, Merlin-Verlag, Hamburg 1967.

– ⁴ Christian Heinrich Spiess, Biographien der Wahnsinnigen, mit 27 zeitgenössischen Illustrationen, ausgewählt, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Promies, Hermann Luchterhand, Neuwied-Berlin 1966.

ZWIEFALTEN

In der Geborgenheit eines Quertales der Schwäbischen Alb liegt Zwiefalten an der Verbindungsstrasse, die von Tübingen über Reutlingen zur obern Donau führt. Von weitem erblickt der Besucher die 95 Meter hohen Türme, die Kirchendach und Klostertrakt, Wirtschaftsgebäude und Siedlung überragen. In der Toreinfahrt laden Insassen der staatlichen Heil- und Pflegeanstalt, zu der das Kloster nach der Aufhebung 1803 verwandelt wurde, hölzerne Rahmen und Gestelle auf einen Camion. Einer nähert sich und macht mit der Hand eine unmissverständliche Gebärde: «Geld!»

Es mag etwas kühn erscheinen, diese zufällige Episode der Besprechung einer feinsinnigen kunsthistorischen Würdigung des Münsters von Zwiefalten voranzustellen. Und doch gehört sie zum Gesamteindruck, den man von Zwiefalten heimnimmt. Ein grossartiges Kunsterlebnis, aber man spürt doch, dass dieses Gesamtkunstwerk nicht mehr den Hintergrund besitzt, der den Formen erst Leben und Seele und Wärme und strahlende Helligkeit verleiht, das benediktinische «Ora et labora», das seit 150 Jahren aus diesen Mauern ausgezogen ist.

Professor Richard Zürcher, langjähriger Dozent an der Universität Zürich, geht von der Architekturgeschichte her an das Thema Zwiefalten heran¹. Frühere Arbeiten über die Baukunst der Renaissance und des Barock haben seine Meisterschaft in der Deutung der Entwicklungslinien und der architektonischen Konzeptionen erwiesen. «Aus eigener vieljähriger Beschäftigung mit der künstlerischen Erscheinung des Münsters von Zwiefalten» ist das vorliegende abgeklärte und reife Werk entstanden, das sich nicht nur an den Kunsthistoriker, sondern auch an den Kunstfreund wendet.

Voran geht eine kurze Darstellung der Geschichte von Kloster und Kirche. Zur Zeit des Investiturstreites gründen die auf gregorianischer Seite stehenden Brüder Kuno und Luitold, Grafen von Achalm, an der Stelle, wo sich die beiden Achen

kurz vor der Einmündung in die Donau vereinen, ein Benediktinerpriorat, das 1089 von Hirsau aus besiedelt und zwei Jahre darauf zur Abtei erhoben wird. Von seiner frühen Blüte künden die Handschriften in der Stuttgarter Landesbibliothek. Tüchtige Äbte steuern das Kloster durch die Wirren der Reformation und des 30jährigen Krieges, als sich die Schirmvogtei der Herzöge von Württemberg hindernd auswirkt, bis das Kloster 1750 als unmittelbarer Reichsstand anerkannt wird. Die neue Blüte – die Zahl der Mönche stieg wieder auf 40 an – wird in der napoleonischen Ära jäh gebrochen durch die Säkularisation 1802/03. Das alte romanische Münster, 1109 geweiht, blieb bis in die Barockzeit erhalten. Misoxer und Vorarlberger Meister erneuerten bis 1710 im verhaltenen Stil des Frühbarock die Konventgebäude. Unter Abt Augustin Segmüller begannen die Brüder Joseph und Martin Schneider aus Baach 1740 mit dem Neubau der Kirche. Da man an ihrer technischen Erfahrung für die Einwölbung zweifelte, holte man 1741 erst ein Gutachten des Mathematikers P. Bernhard Suart ein und berief schliesslich Johann Michael Fischer aus München als planenden und ausführenden Baumeister. 1754 ist der Rohbau vollendet. 1765 findet die Kirchweihe statt. An Teilen der Ausstattung wird noch bis 1785 gearbeitet.

In einem ersten Teil geht es Zürcher darum, die geometrisch fassbaren Raumgedanken im Werk Johann Michael Fischers aus seiner eigenen architektonischen Entwicklung und ihrer bis in die Renaissance, ja bis in die byzantinische Baukunst zurückreichenden Tradition zu deuten. Der aus Burglengenfeld in der Oberpfalz stammende J. M. Fischer (1692–1766) ist nur zum Teil geprägt durch das künstlerische Klima seiner bayrischen Heimat, durch seine Lehrzeit in Böhmen, wo vor allem die Begegnung mit dem Werk Christoph Dientzenhofers und mit den Stichen des kühnen Guarino Guarini sich fruchtbar auswirkte, und durch die Aus-

einandersetzung mit den Wandpfeilerhallen der Vorarlberger; wesentlicher ist seine eigene künstlerische Kraft, welche die vielfältigen Anregungen der persönlichen folgerichtigen Entwicklung harmonisch einverleibt. Von Böhmen übernimmt er die rhythmisch bewegte Wand, nicht aber die synkopische Verschiebung der Wölbungsteilung gegenüber den Wandabschnitten. Seine Vorgänger gestalten das Kircheninnere als eine Reihung selbständiger, das heisst zentralisierter Räume, Fischer wandelt das Thema in neuer Form und souveräner Freiheit ab. Die kompakte Raumschale des Hochbarock löst er zu einer peripheren Raumschicht auf. Die Grösse Johann Michael Fischers manifestiert sich besonders dann, wenn er, als Retter in der Not gerufen, bereits begonnene Bauten trotz der Einengung durch vorhandene Fundamente und Mauern zu einem Werk ureigenster Schöpferkraft umprägt. Ausser Zwiefalten sind als typische Beispiele solcher Umgestaltung Osterhofen, Rinchnach, Berg am Laim, Diessen, Fürstenzell, Ottobeuren und Altomünster zu nennen. Sie erreichen dieselbe Höhe wie die Bauten, in denen Fischer von Anfang frei gestalten kann. Auch die Zahl der Werke – die Grabinschrift spricht von 32 Kirchen- und 23 Klosterbauten – trägt dazu bei, dass Johann Michael Fischer unstreitig einer der bedeutendsten Architekten des süddeutschen Barocks und Rokoko genannt werden kann.

Die Entwicklung von Fischers baukünstlerischem Werk vor Zwiefalten zeigt ein Nebeneinander verschiedener Raumtypen: des Längsraumes, des Zentralraumes und der Verbindung von beiden. Dabei ist aber festzustellen, dass in den Längsräumen die Neigung besteht, einzelne Raumabschnitte zu zentralisieren, während die Zentralbauten durch Anfügen grösserer Räume in der Hauptachse eine gewisse Longitudinaltendenz erhalten. Die kurvige Bewegung der Wände beruhigt sich zusehends. Die Raumfolge kann im Sinne eines Crescendo oder eines Decrescendo stattfinden. Die sukzessive Aufzehrung der innern Raumschale kommt der Entste-

hung eines perspektivisch gestaffelten Raumbildes zugute. Der durchschreitbare Realraum wandelt sich in einen nur noch sichtbaren Idealraum. Der Wandel dieser Tendenzen wird in Fischers Frühwerken von Schärding, Osterhofen, Rinchnach, St. Anna am Lebel, Diessen, Ingolstadt, Aufhausen, Berg am Laim, Fürstenzell und Reinstetten verfolgt. Zürcers methodisch saubere Beschränkung auf die raumkünstlerischen Prinzipien vermag die Entwicklungslinien sehr klar aufzuzeigen.

In gleicher Weise wird nun der Raum von Zwiefalten analysiert, der sich als eine Raumfolge zu erkennen gibt, die mit dem Auftakt der als «Gartensaal» gestalteten Vorhalle beginnt, das grossartige Langhaus mit den kurvigen Emporen und den geraden, von Säulenpaaren besetzten Wandpfeilern durch das Deckengemälde zu einer Einheit zusammenfasst, in der Vierung mit ihrer Muldenkuppel und den herangezogenen abgeschrägten Querschiffen einen blicksammelnden Höhepunkt erreicht, im einfachern Chor, welcher das Hauptgewicht auf das reiche Gestühl legt, etwas abklingt, um im Finale der Apsis mit den übereckgestellten Säulenpaaren und der Säulenarchitektur des Altares zu gipfeln. Die Ausgewogenheit des Grundrisses – die Vierung liegt genau in der Mitte zwischen dem Ostende des Altarhauses und dem westlichen Ende des Langhauses – wird im Aufbau und im Raumbild verschoben und verwandelt. Die hochbarocke Bewegung beruhigt sich zu einer Rokokoklassik, wie sie von andern Meistern in St. Gallen und Neresheim erreicht wird. Die historischen Voraussetzungen einer langgestreckten Kreuzanlage und die in Schwaben heimische Tradition der Vorarlberger Wandpfeilerkirchen werden in schöpferischer Weise mit Fischers eigener Entwicklung verschmolzen. Zürcers Würdigung zeigt, dass Fischer in Zwiefalten zum Beherrscher eines Orchesters wird, dessen Zusammenspiel von Architektur und Dekor erst das Gesamtkunstwerk des Spätbarock gestaltet.

Eine kürzere Betrachtung von Fischers Spätwerken weist nach, wie die in

Zwiefalten anhebende Rokoko-Klassik in Ottobeuren und Rott am Inn ihre Vollendung findet und im wohl nur von den kultischen Voraussetzungen ganz zu würdigenden Altomünster abklingt.

Während der erste Teil auf einer rein architektonischen Betrachtung beruht, sucht der zweite, unter Berücksichtigung der reichen Ausstattung vom Einzelnen zum Ganzen fortschreitend, den bildhaften Eindruck des fertigen Baus als Gesamtkunstwerk zu deuten. Die Beschreibung des Äusseren kann sich da verhältnismässig kurz fassen, da es in erster Linie um Raumkunst geht und die Fassade mehr einen Auftakt bildet. Besitzt das Äussere durch seine in Haustein ausgeführten Flächen und Formen noch eine gewisse erdhafte Schwere und Konsistenz, so wird diese im Innern an Wänden und Gewölben abgestreift, so dass der Kirchenraum «zu einem Himmel wird, der sich auf die Erde herabgesenkt hat und zu einer Natur, die mit allen Fasern gen Himmel wächst». Zürcher gibt eine wertvolle Anleitung, den Raum richtig zu betrachten, wenn er darauf hinweist, dass man Zwiefalten zunächst vom Gittertor des Eingangs aus als Bild schauen und dann in stetigem Wechsel von Weit- und Nahsicht durchschreitend erleben müsse. Im folgenden analysiert er die Elemente des Raumbildes, den kompositionellen Aufbau durch Pfeiler, Gesimse und Gewölbegurten, die in gedämpften Kontrasten lebendige Farbigkeit, die Führung des Lichtes, das sich, durch die Wandpfeiler abgeschirmt, vom hellen Langhaus über die dunklere Vierung zum gedämpften Chor bewegt und durch seine Berührung die reale Materie in traumhafte Unwirklichkeit verwandelt. Der schwebende Bildraum wird zum *Theatrum sacrum*, das Langhaus zugleich Zuschauerraum und von Seitenkulisse gefasste Vorbühne, die übrigen Raumteile in perspektivischen Schichten zusammengedrängter Hintergrund.

Das konzise und prägnante Vokabular des Architekturhistorikers erlaubt es, die

Rollenanteile der einzelnen Ausstattungsstücke, des Hochaltars, der übrigen Altäre, der Kanzel und der Beichtstühle, des Chorgitters und Wallfahrtsaltars, des Chorgestühls, der Stukkaturen und Fresken, zu werten und zu würdigen. Ausstattungsstücke ist zwar zu prosaisch gesagt; die Werke des Stukkateurs Johann Michael Feichtmayr, des Bildschnitzers Joseph Christian, der Maler Spiegler, von Ow und Sigrist sind die kontrapunktischen Einzelstimmen, die über dem Generalbass der Architektur Johann Michael Fischers zum festlichen Konzert zusammenklingen. Das Gesamtkunstwerk der Zwiefaltener Rokoko-Klassik ruft geradezu nach Vergleichen aus andern Künsten und Wissenschaften, wie sie Richard Zürcher mit feinfühligem Verständnis für die barocke Welt da und dort andeutet oder durchführt; es ist *Concerto grosso*, *Theatrum sacrum*, *Monadenwelt* und *Sphärenmusik*. Die 57 Schwarzweiss-Aufnahmen von Hellmut Hell zeigen in wohlproportionierter Auswahl Gesamtansichten und charakteristische Details. In mustergültiger Klarheit unterstützen sie den Text, bilden aber auch für sich ein abwechslungsreiches Schaubuch. Zum Verständnis des Textes tragen auch Grundrisse und Schnitte bei.

Eine barocke Klosterkirche ist nicht nur Kunstwerk, nicht nur vom Architektonischen her zu erfassen, sondern auch vom Funktionellen und Ikonologischen. Möge es Richard Zürcher vergönnt sein, mit der gleichen Meisterschaft und Einfühlungsgabe in einem zweiten Band das Bildprogramm des Marienmünsters von Zwiefalten zu deuten.

P. Rainald Fischer

¹ Richard Zürcher, *Zwiefalten*. Die Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei. Ein Gesamtkunstwerk des süddeutschen Rokoko. Aufnahmen von Hellmut Hell, Jan Thorbecke Verlag, Konstanz-Stuttgart 1967.

ZUR NEUEREN MUSIK

Von *Hans Werner Henze* – Deutschlands zumindest publikumsmässig erfolgreichstem Komponisten der jüngeren Generation – liegen die Essays gesammelt vor¹. Doch mit der Bezeichnung «Essays» ist jedenfalls zu hoch gegriffen worden: denn es handelt sich um eine lockere Folge von Programmheftnotizen, Vortragsmanuskripten und tagebuchartigen Reflexionen. Diese einundzwanzig Beiträge sind zwischen 1952 und 1962 entstanden, also: zwischen Henzes Übersiedlung nach Süditalien und dem Beginn der Komposition am «Rè Cervo» bis zur Domilizierung in Rom und der Arbeit an der Fünften Symphonie für Leonard Bernstein und die New Yorker Philharmoniker. Diese Einzelarbeiten sind kommentierend verkettet durch biographische Skizzen und programmatische Erläuterungen. Es sind gelegentliche Einzelheiten, meistens gebunden an Ort und Zeit von Entstehung und Anlass; doch ihre Publikation ist allein schon gerechtfertigt durch ihre Vergleichsmöglichkeiten mit dem Musiker. Sie sind fern vom Systematischen; das Spekulative zeigt sich gewissermassen erst im Nachhinein. Wie seit jeher können Worte nicht Musik umfassen; sie wollen höchstens Geburtshelfer des Verständnisses sein – «... es handelt sich also» – laut Henze – «um Marginalien, nicht um Proklamationen oder Manifeste». Obwohl der letzte Beitrag, ein Vortrag an der Technischen Universität Berlin, nicht frei ist von Polemischem: gegen die Avantgardisten, gegen die Ver-technisierung des Musikbetriebs, gegen die Entpersönlichung der Musik. Nicht umsonst stützen sich diese Essays auf Zitate von Auden, Rimbaud, Trakl, Eliot und über die Bachmann bis zu Strauss, Berlioz und Goethe. Wer es bis dahin noch nicht aus seinen Partituren herausgehört hat, der wird es nun bestätigt finden: Henze sieht sich als der letzte Romantiker. Nicht umsonst sind «Undine», «Prinz von Homburg», «Der junge Lord» bis heute seine Hauptwerke geblieben. Für eine künftige Henze-Biographik werden diese «Essays»

soviel beitragen, wie nun Selbstbekenntnisse von Komponisten einmal dazu beitragen können: Stimmungsmässiges überwiegt Faktenzuverlässigkeit. So irrt sich Henze, wenn er die Komposition seines «Concerto per il Marigny» auf die Zeit zwischen 1957 und 1958 festlegt: es ist anfangs 1956 in Neapel entstanden, denn die deutsche Erstaufführung in Darmstadt fand – nach der Pariser Uraufführung im *Domaine musical* – bereits im Juli 1956 statt. Ebenso ist die Arbeit an «Undine» nicht erst im Winter 1957 in London, sondern schon in den letzten Oktobertagen von 1956 in Neapel aufgenommen worden. Doch was hindert es: nicht umsonst schliessen Henzes Bekenntnisse mit: «Alte Formen erscheinen mir, so könnte ich sagen, wie klassische Schönheitsideale, nicht mehr erreichbar, aber doch in grosser Ferne sichtbar, Erinnerung belebend wie Träume, aber der Weg zu ihnen ist von grösstem Dunkel des Zeitalters erfüllt.» Das letzte Wort wird auch bei Henze stets die Musik haben.

Der 1900 in Prag geborene austro-amerikanische Komponist *Ernst Krenek* hat anfangs der sechziger Jahre seine gesammelten Essays herausgebracht: sie bestätigen Originalität und Vielseitigkeit dieses Einzelgängers zwischen den Stilen und Schulen. Im selben Verlag hat er eine Auswahl seiner dichterisch-librettistischen Arbeiten folgen lassen². Die Anlage ist dreiteilig in «Prosa», «Dramen», «Verse» gegliedert. Darunter ragen an Umfang und Profil die Opernlibretti hervor. Ihre thematische Vielgestaltigkeit erinnert an die riesige Produktion des Musikers, hat Krenek doch schon vor Jahren nach seinem Opus 100 seinen Kompositionen keine Werkziffern mehr beigelegt. Er ist bis heute das geblieben, was man einen Vielschreiber nennt. So verwundert denn nicht, dass seine Kompositionen kaum je ihre Entstehungszeit überdauerten: die Absicht, stets aktuell zu sein, musste damit bezahlt werden, jeweils rasch zu veralten. Weil man seinen Texten – von «Jonny spielt auf» aus dem

Jahre 1925, der ihn berühmt machte, bis «Der goldene Bock», 1964 an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführt, bei dem Aleatorik und Elektronik als operngemäss statuiert worden sind – kaum mehr in ihrer dramatisch-musikalischen Umsetzung begegnen kann, ist ihre losgelöst-literarische Publikation – welchen librettistischen Rang man ihnen im einzelnen auch zuweisen mag – damit zu rechtfertigen, dass auch an ihnen sich die Entwicklung dieser Künstlerpersönlichkeit nachzeichnen lässt. Aus einem Zeitraum von beinahe vierzig Jahren werden neun Operntexte vorgelegt. Die Motive berühren Jazz, Antike, Renaissance, Reformation, Inflation, Technik, Amerikanismus, Automation. Fast durchweg geschieden in Geschichtliches und Modernes, wird nur im letzten Bühnenwerk deren Vermengung angestrebt. Wenn in den anderen Libretti sich Anachronismen einschleichen, dann sicherlich unbeabsichtigt: so in «Karl V.» – übrigens der ersten Oper, die sich des Rückblende-Verfahrens bedient hat –, wo Karls Beichtvater beinahe vier Jahrzehnte nach den Wittenberger Thesen seinen Kaiser fragt, was Luther denn gewollt habe; andererseits die Anspielungen auf das Zeitgeschehen – die Oper ist zwischen 1931 und 1933 entstanden – mit «Die Nase in den Wolken; läuft der Deutsche in dem Heimatwald herum», womit diese sonst strikt historische Oper stilfremd gesprengt wird. Bezeichnend, wenn Krenek am ehesten in zwei heiteren Einaktern überzeugt: «Vertrauenssache» ist für einmal keine Dreiecks-, sondern eine Vierecksgeschichte als Persiflage auf ein viktorianisches Doppeleheleben; «Ausgerechnet und verspielt» behandelt im Ambiente von Spielhölle, Computerfirma und Flugzeugfabrik den «berechneten Zufall» und wird – als Zwölftonoper in eben zwölf Szenen – zu einer eigentlichen «Spiel»-Oper. Diese beiden in der amerikanischen Nachkriegszeit entstandenen Gelegenheitsarbeiten sind ein Eingeständnis mehr, dass Oper sich heute vielleicht nur noch als Persiflage denken lässt. Nicht umsonst sind Kreneks neueste Opernarbeiten fürs österreichische

und deutsche Fernsehen denn auch diesen Weg weitergegangen.

Hans Heinz Stuckenschmidt gilt zu Recht als Deutschlands bedeutendster Musikkritiker. Sein Engagement für neue Musik reicht von Busoni bis Henze. Daneben aber hat er unter den deutschen Musikkritikern dieses Jahrhunderts am meisten Spürsinn bewiesen für die französische Musik: seine Aufsätze über Satie, Debussy, Milhaud, Messiaen legen dafür Zeugnis ab. Nicht umsonst verbrachte er Jahre in Paris. So erstaunt es nicht, dass Stuckenschmidt nun die erste deutsche Biographie über Maurice Ravel geschrieben hat³. Trotzdem ist keine *deutsche* Ravel-Biographie entstanden. Sie besticht eher durch das Fehlen an Systematik. Dabei gelingt Stuckenschmidt einzigartigerweise die Vermengung von Biographik, Werkbeschreibung, Anekdotischem und Zeitgeschichte. Bezeichnenderweise lautet der Untertitel eben «Variationen über Person und Werk». Dabei stützte sich Stuckenschmidt auf die zahlreichen französischen Publikationen von Roland-Manuel bis Jankélévitch und die mündlichen Äusserungen so gegensätzlicher Ravel-Freunde wie Manuel Rosenthal, Igor Stravinsky und Marguerite Long. Zudem benutzte er Briefe aus der Sammlung der Ravelschen Autographen in der Pariser Bibliothèque Nationale und Manuskripte des Ravel-Verlegers Durand. Vor allem aber liess sich Stuckenschmidt beeindruckt von Ravels Haus in Montfort L'Amaury mit seiner Sammlung von Chinoisereien und Musikautomaten, mit seiner Atmosphäre von elementarer Kunst und raffiniertem Kitsch. Dennoch ist Stuckenschmidts Ravel-Biographie nicht eine Aufzählung von Impressionen geworden. Überkommenes und Erfahrenes gehen in seiner Publikation eine solche Verbindung ein, dass auf die Konvention der traditionellen Komponisten-Biographie verzichtet werden konnte: es gibt hier also weder Anmerkungsapparat noch Bibliographie, weder Namenregister noch Plattenverzeichnis. Trotzdem besticht Stuckenschmidts Ravel-Buch durchs Detail. So wird der Beweis

erbracht, wie Ravel um die Jahrhundertwende dem Dandytum nahestand und sich den Einflüssen von Baudelaire, Poe und Wilde öffnete. Exklusivität und Eleganz wurden bei Ravel zur Weltanschauung und reichen von seinen plissierten Hemden bis zu den präziösen Werktiteln wie etwa «Sérénade grotesque», «Ballade de la reine morte d'aimer», «Sites auriculaires», «Pavane pour une infante défunte». Nicht umsonst breiten sich in dieser Biographie die geographisch-geistigen Landschaften von Ravels Abkunft so weit aus: der Vater war Schweizer Ingenieur, die Mutter baskische Couturière: Präzision und Mondänität. Stravinsky sprach nicht grundlos über Ravel vom «Horloger suisse». So bringt die Verschränkung von Leben und Oeuvre den Verfasser zu subtilen Werkanalysen. Dabei interessieren neben eigentlich populär gewordenen Kompositionen wie der «Rhapsodie espagnole» oder dem «Boléro» vor allem Ravels unvollendete Arbeiten wie eine Oper nach Gerhart Hauptmanns «Die versunkene Glocke» oder nach Maeterlincks «Intérieur». Erhellend ist der Nachweis, wie Ravel also bei seinen Bühnenwerken die tragischen Sujets aufgeben musste und nur die heiteren abschliessen konnte wie Colettes «L'enfant et les sortilèges» und Franc-Nohains «L'heure espagnole». Dabei schimmert in dieser Biographie stets hindurch, wie die Musik des apollinisch-mediterranen Ravel doch das Werk eines tragischen Menschen war: tragisch in der lebenslangen Einsamkeit, vor der er zu Abendgesellschaften von Proustscher Mondänität zu entfliehen versuchte, tragisch in der jahredauernden Krankheit, während der er das Versagen seiner geistigen und körperlichen Kräfte hilflos verfolgen musste und in den letzten fünf Lebensjahren keine Note mehr schreiben konnte. Doch Ravels Welt und Werk lässt Stuckenschmidt aufklingen in einer Biographie ohne Bildbeilagen und Notenbeispiele. Damit wird einer der sinnlichsten Musiker der letzten siebzig Jahre nur durchs Wort eingekreist. Die einzige Ausnahme macht die Wiedergabe der Büste, welche heute im Foyer der Pariser

Grand'Opéra aufgestellt ist, von Léon Leyritz, dem Freund und Begleiter der letzten Jahre. Eben an ihr mag einem aufgehen, weshalb Ravel als einer der letzten Klassizisten von Weltrang bezeichnet worden ist. So ist Stuckenschmidt mit dieser Darstellung der Nachweis gelungen, dass Ravel neben Debussy der profilierteste französische Komponist zwischen Belle Epoque und Zwischenkriegszeit ist und dass Ravel in seiner Zeit vielleicht der einzige französische Komponist von Rang war, dem das Wagner-Erlebnis nicht zum Problem wurde: vermutlich gehörte viel eher Ravel der Titel eines «Musicien français».

Die begeisterten Pressestimmen beim Erscheinen des ersten Bandes von *Edward Lockspeisers Debussy-Biographie* sind durch den zweiten Band gerechtfertigt worden⁴. Bis dahin hatte Léon Vallas' «Claude Debussy et son temps», 1932 erschienen und 1958 überarbeitet, als Standardwerk der Debussy-Literatur gegolten. Doch erst Lockspeisers Arbeit ist über eine biographisch-ästhetische Studie hinausgestossen, indem er Debussy nicht isoliert als musikalisches Phänomen betrachtet wissen will, sondern ebenso als Produkt der malerischen und vor allem literarischen Bewegungen um die Jahrhundertwende in Frankreich. Der Verfasser, der in England als führende Autorität für französische Musik gilt und in Paris und Berlin bei Nadja Boulanger und Rufer Komposition studiert hat, darf den Anspruch erheben, die gegenwärtig umfänglich und fundiert möglichste Debussy-Arbeit geliefert zu haben. Nicht umsonst hat er das Material unterteilen müssen: der erste Band – zu Debussys Zentenarium erschienen – umfasst die Jahre bis zu «Pelléas et Mélisande»; der zweite reicht von «La mer» bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Doch so vielschichtig das Material, so übersichtlich wird es präsentiert. Beide Bände sind je zweiteilig angelegt: «Youth» und «Maturity» der erste, wobei die achtzehn Kapitel von der Familie, über die Kindheit, die Konservatoriumszeit, die Russlandaufenthalte, den Kreis der Parnas-

siens, den Rom-Preis, das Bayreuther Wagner-Erlebnis, den Einfluss des Exotischen, die Beziehungen zu Mallarmé, Gide, Wilde und Pierre Louÿs zur Uraufführung seiner ersten Oper führen; der zweite «The Years of Debussyism» und «The later Years», indem bei diesen zwölf Kapiteln nun Turner, Monet, Debussys musikliterarische Tätigkeiten, die Rolle des Debussyismus, die Beziehungen zu Romain Rolland und Marcel Proust, Strauss und Mahler, die Auslandsreisen, der lebenslange Plan einer Edgar-Allan-Poe-Oper «The Fall of the House of Usher», die Arbeit mit d'Annunzio, die Eindrücke von Diaghilev und Stravinsky und die Kriegszeit hervorstechen. Neben einem abschliessenden Kapitel, das sich analytisch mit der spezifisch Debussyschen Musiksprache befasst, sind in zweimal acht «Appendixes» geschickt Randgebiete losgelöst wie etwa «Manuel de Falla on Debussy», «Debussy and Occultism», «Swinburne and Poe in France», «Opinions of Debussy and Proust», wobei zwar nicht recht einzusehen ist, wieso unter «The von Meck Family» ein Stammbaum dieser russischen Familie – die Debussy als Hauspianist in Interlaken, Arcachon, Fiesole, Moskau, Wien in den ersten drei achtziger Jahren zeitweise begleitete – wiedergegeben werden musste. Als Nachschlagehilfe wird die Zeittafel nützlich sein, die von 1835 bis zu Debussys Tod im März 1918 reicht und neben den Lebensdaten jeweils auch noch die Produktion festhält. Eine Bibliographie zu den einzelnen Kapiteln, ein Werkverzeichnis der publizierten, der unpublizierten und der bloss geplanten Oeuvres, ein Werkverzeichnis von Debussys schriftstellerischen Arbeiten und ein Namenverzeichnis fundieren kommende Arbeiten, so dass tatsächlich nur noch ein Verzeichnis der Schallplattenaufnahmen zur Vollständigkeit fehlt. Übersetzungen ins Französische und Deutsche stehen noch aus, werden aber bei der Bedeutung dieser Musiker-Biographie unumgänglich sein.

Othmar Schoeck gilt bis heute als der bedeutendste Schweizer Komponist seiner Generation. Seine letzten Jahre waren –

trotz äusserer Ehren – überschattet von der mangelnden Publikumsresonanz seiner Musik. Eben diese Zeit wird wiedergegeben in den Tagebuchaufzeichnungen von *Werner Vogel*⁵. Der um dreissig Jahre Jüngere suchte als 26jähriger die Bekanntschaft des Komponisten. Daraus entspann sich eine Vertrautheit, die während fünfzehn Jahren bis zu Schoecks Tod 1957 dauerte. Drei Viertel dieser Aufzeichnungen stammen aus den letzten fünf Jahren. Sie geben nicht nur Einblicke in die letzten Werke des Komponisten, sondern dürfen durch ihre Subtilität zur wesentlichen Literatur über Schoeck gezählt werden. Durch den fast täglichen Umgang mit dem Komponisten ergaben sich zwanglose Unterhaltungen. Daraus ist in Vogels Tagebuchblättern das Wichtigste festgehalten. Neben privaten Anliegen stehen Äusserungen über Musik und Kunst und vor allem stets wieder über Dichtung, hauptsächlich über die von Schoeck vertonte von Goethe, Kleist, Eichendorff, Mörike, C. F. Meyer. Daneben aber ergeben sich Einblicke in die Werkstatt des Komponisten: nicht nur entstanden Schoecks späte Werke wie die Liederzyklen «Das holde Bescheiden» oder «Das stille Leuchten» und der «Festliche Hymnus» für Orchester, sondern es werden auch – wegen Vogels Anfertigungen von Klavierauszügen unter Aufsicht des Komponisten – frühere Werke wie die «Serenade», das «Notturmo», das «Festliche Präludium» gegenwärtig. So sind diese Tagebuchaufzeichnungen eine Mischung aus Zitaten, Reflexionen und Charakteristiken. Doch die Schilderungen des Tagebuchschreibers wollen nicht Schoecks Gespräche erklären: seine Äusserungen sind mit solcher Prägnanz abgefasst, dass sie für sich zu bestehen vermögen. Es spricht für die Zurückhaltung des Aufzeichners, dass sich der Jüngere nicht vor den Älteren stellt. Einer Äusserlichkeit entspricht die Haltung insgesamt: Schoecks Äusserungen sind grossenteils in direkter Rede wiedergegeben, die seines Gesprächspartners ausschliesslich in indirekter. Man glaubt es Vogel, dass Schoecks Äusserungen nicht nachträglich aufpoliert und

zurechtgedrückt worden sind: sie haben Wiederholungen, Sprünge, Inkonssequenzen – so wie Gespräche nun einmal sind. Denn – wie der Verfasser im Vorwort erinnert – man fand sich bei Schoeck nicht zu dialektischen Auseinandersetzungen zusammen, sondern «mitzulieben war man da». Doch dass Schoeck nicht nur zum Schwärmen bereit war, zeigen seine Abneigungen gegen Debussy, Schönberg, Rilke, Kokoschka, die abstrakte Malerei, das Kabarett und den Jazz. Vor allem wenn es sich um komponierende Zeitgenossen handelt, wird oftmals Bitterkeit spürbar. So erstaunt denn in diesen Tagebuchaufzeichnungen aus der letzten Zeit nicht, wenn sich Resignation und Selbstmitleid vordrängen. Darum mag der Antrieb zu dieser Publikation – wie es im Klappentext vermerkt ist – auch noch ein pädagogischer sein: man teilt die Besorgnis des alternden Schoeck um den Fortbestand seiner Musik. Wenn diese Tagebuchaufzeichnungen artgemäss nicht das Eigenste von Schoeck ersetzen können, so sind sie doch – unterstützt durch Reproduktionen von Autographen und Zeichnungen – ein Abglanz seiner Einmaligkeit, Vielfalt und Grenzen.

Eine der schillerndsten Gestalten im Kunstleben zwischen Jugendstil und Zwanzigerjahre war zweifellos Ferruccio Busoni. Vielseitig wie kaum ein Musiker seiner Epoche, profilierte er sich als Virtuose, Komponist, Schriftsteller, Textdichter und Pädagoge. Wie er als Pianist von Weltrang eine Tradition abschloss, so eröffnete er als Essayist erst Ausblicke in die Zukunft: was er 1907 in seinem «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst» vorausschaute, ist erst Jahrzehnte später – und auch nur teilweise – von der Entwicklung eingeholt worden. Gerade in dieser Zeitspanne zwischen Dix-Neuvième und Zukunftsmusik vermag *Hans Heinz Stuckenschmidt* in seiner Busoni-Biographie diesen Deutsch-Italiener anzusiedeln⁶. Er stützt sich zwar ausdrücklich auf die früheren Publikationen von Edward Dent und Gisella Selden-Goth, erschliesst aber – nach über dreissig Jahren und unter Berücksichtigung von inzwischen publizierten Briefen – ein ge-

weitetes Busoni-Bild. Dabei wird mit der Vielschichtigkeit von Busonis Persönlichkeit auch die seiner Epoche sichtbar. Nicht umsonst – und mit Recht – nennt sich diese Biographie eben «Zeittafel eines Europäers». Da wird Zeitgeschichte – die weit übers Musikleben hinausreicht – anhand von Busonis Stationen ausgeleuchtet: die Jugendjahre in Triest, die ersten Virtuoserfolge in Wien, die Lehrzeit in Graz, das Unterrichten in Helsingfors, das Berlin der Jahrhundertwende, das Zürcher Exil während des Ersten Weltkriegs, die frühen zwanziger Jahre im veränderten Berlin. Nun wird für einmal nicht nur auf Busonis strahlend-schillernde Virtuosenlaufbahn hingewiesen, sondern – Stuckenschmidt stützt sich ausser zwei eigenen Konzerterlebnissen ausdrücklich auf die Hinweise von Eduard Steuermann – mit Worten zu umkreisen versucht, worin sich Busonis spezifisch-einmalige Interpretenleistung abzeichnete. Eigenartigerweise wird eben daran offenbar, dass er – wie Stuckenschmidts Kapitelüberschrift es treffend festhält – eigentlich «Virtuose wider Willen» war: eher «legendär als populär», verabscheute er seinen eigenen Ruhm, weil er wusste, dass dieser ihm und seiner Umwelt den Blick versperrte zu seinem eigensten Interesse: zu dem des Komponierens. So erweist sich denn gerade an Busonis bedeutendsten Werken wieder einmal Stuckenschmidts Fähigkeit, die Kompositionen aus ihrem zeitgeschichtlichen Zusammenhang heraus zu deuten und dadurch Kunstrang sichtbar zu machen. Damit liegen in seiner Charakterisierung die wichtigsten Werke um 1910: es sind also das «Nocturne symphonique», die «Berceuse élégiaque» und die «Sonatina seconda». Doch die Leistung dieser Biographie besteht darin, dass sie Busoni als Kosmopoliten ausweist in der Kunst, im Leben, in der Erfahrung und im Werk. So setzte Busoni kompositorisch bei so verschiedenen Ästhetiken an wie die von Liszt, Verdi, Mozart, Bach, träumte aber bereits von der Elektronik; er sympathisierte – zumindest in deren Anfängen – mit der Zweiten Wiener Schule und polemi-

sierte gegen Pfitzner, setzte sich dann aber mit seiner «Jungen Klassizität» absichtsvoll gegen den Expressionismus ab. Damit war Busoni tatsächlich der Künstler zwischen den Ländern und Zeiten und blieb – bei aller Assimilationsgabe, die von der spätmittelalterlichen Polyphonie bis zur indianischen Folklore reichte – als Erscheinung ohne Nachfolge. Er ist – wenn einmal das Schlagwort zutrifft – zum eigentlichen Klassiker der Moderne geworden, selbst wenn er – Stuckenschmidts Subtilität der sachlichen Differenzierung bewährt sich gerade an dieser Unterscheidung – meilenweit vom Neo-Klassizismus in Stravinskys mittlerer Epoche entfernt war. Kein Zweifel, dass diese Biographie – die sich auch durch Reproduktionen von schwer zugänglichen Briefen und Photo-

graphien vor allem aus der Zeit des Zürcher Exils auszeichnet – den Anstoss zu einer Busoni-Renaissance geben könnte.

Rolf Urs Ringger

¹ Hans Werner Henze, Essays, Verlag Schott, Mainz 1964. – ² Ernst Krenek, Prosa, Dramen, Verse, Verlag Langen-Müller, München-Wien 1965. – ³ Hans Heinz Stuckenschmidt, Maurice Ravel, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a.M. 1966. – ⁴ Edward Lockspeiser, Debussy, His Life and Mind, Cassel, London 1962/65. – ⁵ Werner Vogel, Othmar Schoeck im Gespräch, Atlantis-Verlag, Zürich 1965. – ⁶ Hans Heinz Stuckenschmidt, Ferruccio Busoni, Atlantis-Verlag, Zürich 1967.

MAX GEILINGER

Der verdiente Zürcher Schriftsteller *Alfred A. Häsler* hat eine zweibändige Ausgabe Max Geilingers (1884–1948) herausgebracht, und zwar im Auftrag der *Max-Geilinger-Stiftung* in Zürich¹. Der erste Band enthält eine eingehende Würdigung der Biographie und des Werkes, dann folgen Briefe des Dichters und Briefe an den Dichter, ferner Theaterkritiken, Aufsätze, Reiseberichte. Der zweite Band bringt dann eine stattliche Auswahl aus Geilingers Gedichten, dann Übersetzungen, insbesondere mittelhochdeutscher und englischer Lyrik; drei Dramen bilden den Abschluss.

Mit dieser von Alfred A. Häsler so liebevoll und sorgfältig betreuten Ausgabe wäre nun der erste Zweck der Stiftung erfüllt, die Frances Geilinger-Dalton, die 1961 verstorbene Gattin des Dichters, geschaffen hatte. Die ferneren Erträge der Stiftung sollen zur Förderung der englisch-deutschen Literaturbeziehungen verwendet werden.

Der Herausgeber hat damit den Versuch gewagt, Max Geilinger der Vergessenheit zu entreissen. Er hat seine ganze Sachlichkeit und Treue, seine Umsicht – und nicht zuletzt seine Liebe in den Dienst dieser Aufgabe gestellt. Man darf also diese Edition an jene anderen anreihen, die in unserer Zeit etwa von Albin Zollinger, Robert Walser oder Werner Zemp geschaffen worden sind. Nur dass es sich dort, für mein Empfinden, um die bedeutenderen Dichter handelt. Aber wenn man auch, beim Lesen und Wiederlesen dieser Dramen und Gedichte, von Zweifeln nicht loskommt, so wird man andererseits vom Geist der Liebe und Begeisterung berührt, der in Geilinger mächtig war und der, so glaube ich, auch den Herausgeber in seinem Unternehmen beflügelt hat.

Max Geilinger ist ein «Rühmer» des Daseins. Er rühmt die Rosen seines Gartens, er rühmt seine Gattin und Geliebte, Frances, die ihm zeitlebens ein Urbild alles

Schönen und Beglückenden geblieben ist. «Lauter Schimmer und Duft» ist die Welt in seinen Versen². Er hat etwas von einem Rhapsoden, der breit einherströmt, endlos psalmodierend. Dazu passt genau, was Geilingers Freunde erzählen: dass er seinen Gästen jeweils nach dem Essen seine zuletzt entstandenen Gedichte mit lauter, pathetischer Stimme vorgetragen habe. Seine rauschende Rhetorik erinnert manchmal an Klopstock oder Walt Whitman. Wie in Klopstocks «Frühlingsfeier», so ist auch in Geilingers Gedicht vom «Licht» ein mächtiger Aufschwung zu spüren:

*O Licht, du Glanz des ersten Schöpfungstags,
Du erster Frühlingsglanz vom Auge Gottes,
Auf Wirrniss schwebend, grauem Nebelmeer,
Morgens ein Adler, abends rote Rose,
Die fahlen Tiefen veilchenfarben färbend;
Urkraft im Glanz, darum nicht weniger
mächtig,
Als wenn du dumpfe Körper staust und
dröhnst,
Nein, vielmehr fackelhaft das All durch-
blühst,
Als Bienenvölker tausend Sterne ruft,
Mit Gold und Silber ihre Flügel träufelnd,
Und Brücken baust wie bleiches Elfenbein,
Wenn Mondglanz durch den Regen strömt
bei Nacht,
Und bunte Brücken baust, von Blumen
rieselnd,
Vermählt sich eine Sonne dem Gewitter,
Wunder im Wunder, siebenfache Freude³!*

In diesem Gedichtanfang wird das Rauschhafte, Brausende, Begeisterte, mit einem Wort, der ganze Aufschwung Geilingers fühlbar. Die Sprache ist halb souverän, halb unbekümmert gebraucht: «träufeln» ist zum Beispiel ein transitives Verb bei ihm (wie «benetzen»), die Regenbogenfarben erscheinen als rieselnde Blumen; der Adler, die rote Rose und das Veilchenfarbene werden in einem Atemzug genannt, obwohl sie sich bildlich kaum miteinander vertragen. Der eine grosse Aufschwung reisst eben alles mit, und man hat den Eindruck, dass Geilinger in einem

barocken Worttausch schwelge. Allerdings kann er sich meistens nicht auf den Gipfeln halten, er fällt ab ins Prosaische, Lehrhafte oder Sentimentale; bei manchen Gedichten, die uns mit einer schönen Wendung für sich eingenommen haben, befremdet uns gleich danach ein ungelenker oder banaler Passus. So treffen wir zum Beispiel im zweiten Gedicht der «Römischen Radierungen» auf die folgende Strophe, die so ungeschickt ist, dass sie an die mühsamen ersten Gedichtentwürfe C. F. Meyers erinnert:

*Des jungen Goethe Stein. Wir treten zu,
Und aus dem Herzen weicht der letzte Hohn,
Halb drohend sagt's die Inschrift,
schmerzensbang,
«A. Goethe. Vor dem Vater starb der
Sohn⁴.»*

An solchen Stellen wird dem Leser selber «schmerzensbang». Im grossen ganzen schreibt Geilinger einen gefühlseligen Stil, der zweifellos der Vergangenheit angehört; und doch ist es nicht ohne menschlichen Reiz, nicht ohne historisches Interesse, diesem Stil aufs neue zu begegnen. Obwohl sie rauschhaft wirkt, erscheint doch Geilingers Sprache zugleich unsinnlich; sie ist zu sehr sich selber selig, als dass sie uns Welt vermitteln könnte.

Von den drei Dramen, die Alfred A. Häsler ausgewählt hat, würde ich dem Märchenspiel «Der weinende Fels» den Vorzug geben: weil es im Grunde gar kein Drama ist, sondern eine idyllische Phantasie, ein Fabulieren aus den Reichen Undines und der Schönen Lau, ein Sommertraum unter Wasser. Im Märchenhaften bewegt sich der Dichter freier als im Realistischen, weil hier sein Aufschwung viel weniger an die irdischen Schranken stösst. Allerdings vermischt er den Märchenstil des öftern mit prosaischen Klügleien, aber das haben ja schon die Romantiker getan, und insofern fällt er nicht aus dem Rahmen.

Trotz alledem bleibt die Stiftung Frances Geilinger-Daltons eine gross-

herzige Tat. Sie stellt uns einen Dichter aus Begeisterung vor Augen, eine Spielart von Dichter, die irgendwie an den alten Minnesänger, an den Barden der Vorzeit erinnert und etwas Rührendes an sich hat, so mitten ins zwanzigste Jahrhundert verirrt. Und Alfred A. Häsler hat uns nicht nur einen verlässlichen Text bereitgestellt, sondern auch eine reiche Dokumentation der Biographie des Dichters. Dafür gebührt ihm unser Dank. Ich möchte zum Schluss das Gedicht «Verwahrung» zitieren; mit seinem lehrhaften Anfang und dem schönen Aufschwung gegen das Ende – mit der Ablehnung kleinlicher Zweckhaftigkeit und dem Lob der Unendlichkeit fasst es noch einmal Wesentliches zusammen.

*Verzweigt nicht die Welt durch kleinliche Zwecke,
Das Leben dämpfend, das blitzhaft zuckt;
Die Wälder wuchsen nicht uns zur Hecke
Kein Stern glüht nur deshalb, dass ihn einer beguckt.*

*Jedes wirkt hundertfach. Oh, es spüren,
Das unendliche Sein der Welt!
Ich liebe Wege, die nirgends hinführen,
Und jede Blume, die fruchtlos fällt⁵.*

Arthur Häny

¹ Alfred A. Häsler, Max Geilinger, Leben und Werk. Fretz und Wasmuth Verlag, Zürich 1967. – ² II, S. 49. – ³ II, S. 61. – ⁴ II, S. 20. – ⁵ II, S. 72.

Das Theater ist tot. Es lebe das Theater! – jenes nämlich, das übrigbleiben wird, wenn der Film dem blossen Unterhaltungstheater das Schicksal bereitet hat, das es verdient: die Vernichtung. Was dann aufs überraschendste wiederhergestellt sein wird – Phönix, der aus der Asche steigt –: es wird das wirkliche Theater sein, das legitime, welches den Prozess der Besinnung, den heute kaum begonnenen, hinter sich hat. Auf was soll es sich denn besinnen? Auf sich selbst; auf seine «Privilegien» – wie Cocteau es formuliert –; auf seinen Ernst und auf seinen Witz; auf seine Tragödie – und aufs Kasperletheater; auf seine Buntheit, seine Naivität, seine Tiefe.

Aus: Klaus Mann, Prüfungen, Schriften zur Literatur, herausgegeben von Martin Gregor-Dellin, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1968.