

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 37 (1957-1958)
Heft: 5

Buchbesprechung: Bücher-Rundschau

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: 01.04.2025

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

Redaktion: Dr. F. Rieter

Holbein und Calvin

Der Professor für reformierte Theologie an der Universität Erlangen, *Jan Weerda*, veröffentlicht (in Mehrfarbenwiedergabe) zum erstenmal ein Calvinbildnis, das sich auf Schloß Aschbach bei Bamberg im Besitze des Freiherrn von Pölnitz befindet¹⁾. Das Porträt ist auf Fichtenholz gemalt und trägt auf der Rückseite die Aufschrift: Calvin peint par Holbein. Dem Duktus nach gehört diese Aufschrift ins späte 18. oder frühe 19. Jahrhundert, beweist also an sich nichts. Sie kann ein Phantasieprodukt sein. Sie kann aber auch eine gute Überlieferung, die zuerst lange Zeit mündlich weitergegeben wurde, festhalten und widerspiegeln. Welche von beiden Möglichkeiten gilt, kann nur durch einen Vergleich dieses neuentdeckten Bildes mit älteren Calvinbildern entschieden werden. Von allen bisher bekannten Calvinporträts ist nach dem Leben gemalt, also wirklich authentisch, nur das Bildnis des alten Calvin aus der Sammlung Tronchin in Genf. Halten wir das Aschbacher Bild mit dem aus der Sammlung Tronchin zusammen, so ist die physiognomische Gleichartigkeit offensichtlich, vor allem die Nase und der Fall des Schnurrbartes sind auffallend ähnlich. Der Unterschied der beiden Gemälde liegt darin, daß das Genfer den gealterten, von Krankheit und Sorgen zermürbten Reformator, das Aschbacher aber eine gesunde, äußerlich fast elegante Persönlichkeit im Alter zwischen 25 und 30 Jahren darstellt.

Dieser junge Mann entspricht nun freilich den Vorstellungen, die wir uns vom jüngeren Calvin machen, zunächst gar nicht. Wir denken uns den Calvin zwischen 25 und 30 Jahren als einen Feuerkopf mit einem heftigen, unerschrockenen

Temperament. Aus dem Aschbacher Bilde schaut uns aber ein verhaltener, in sich gekehrter, die Außenwelt ruhig prüfender Mensch entgegen. Kann Calvin in seinen jüngeren Jahren wirklich so ausgesehen haben? Ich behaupte: Er muß so ausgesehen haben. Unser herkömmliches Vorstellungsbild des jungen Calvin ist falsch. Als Calvin 25 bis 30 Jahre alt war, stand er zwischen den Jahren 1534 und 1539. Damals schloß er in Basel sein theologisches Hauptwerk, den «Unterricht in der christlichen Religion» (*Institutio Religionis Christianae*), ab, 1536. Als ihn Guillaume Farel im selben Jahre anflehte, nach Genf zu kommen, da wehrte Calvin zuerst mit der Begründung ab, er wolle lieber in der Stille als theologischer Gelehrter und Schriftsteller wirken, ließ sich dann aber doch als Dozent für Altes Testament nach Genf rufen (1536). Nachdem er sich in dieses Lehramt eingelebt hatte, übernahm er in Genf auch noch eine Predigerstelle. Von 1538 bis 1541 lebte er als Lehrer am Gymnasium und als Prediger einer kleinen Flüchtlingsgemeinde in Straßburg, wo er auch die zweite Auflage seiner *Institutio* bearbeitete. Erst als er 1541 nach Genf zurückkehrte, traten die großen, übermenschlichen Aufgaben des Reformators an ihn heran. Jedoch unser Aschbachbildnis muß vor 1540 gemalt worden sein. Es zeigt uns Calvin in dem Abschnitte seines Lebens, wo er sich vorwiegend theologisch-wissenschaftlichen Aufgaben widmete und wo er vor der Bewältigung öffentlich-reformatorischer Aufgaben noch zurückschreckte. Ich bin also mit Weerda der Meinung, daß der distanzierte Gelehrte des Aschbacher Bildes mit großer Wahrscheinlichkeit mit dem jungen Calvin identisch ist. Wenn diese Mutmaßung stimmt, so haben wir das einzige echte Bildnis des jüngeren Calvin vor uns. Aber die gepflegte äußere Erscheinung (Barett, Schaub mit Pelz-

¹⁾ Jan Weerda: *Holbein und Calvin*. Ein Bildfund mit sieben Calvinbildern, Verlag der Buchhandlung des Erziehungsvereins Neukirchen, Kreis Moers, 1955.

besatz, Talar)? Paßt das zum calvinschen Puritanismus? Das ist einfach die Gelehrtenracht jener Zeit; zudem darf daran erinnert werden, daß sich Calvin, wie wir aus seinen Briefen entnehmen können, während seiner Straßburger Jahre auf der Brautschau befindet!

Ebenso bin ich mit Weerda einig, daß die Herleitung des Gemäldes von Hans Holbein d. J. auf schwachen Füßen steht. Zwar ist anzunehmen, daß sich Calvin und Holbein im Jahre 1538 gemeinsam in Basel aufhielten. Aber eine Begegnung der

beiden ist unwahrscheinlich. Stilkritisch gesehen ist das Aschbacher Bildnis für einen Holbein zu flächenhaft, hat zu wenig Plastik. Immerhin, das letzte Wort in dieser Frage ist noch offen. Heute könnte man die Herkunft des Porträts von der Hand Holbeins auf technischem Wege (durch Röntgen-, Ultraviolett- oder Infrarotstrahlen) einwandfrei erkennen. Ich möchte vorschlagen, daß das Calvinbild aus Schloß Aschbach einer solchen Durchleuchtung unterzogen wird.

Fritz Blanke

Pflege der Tradition

Bald nach der westdeutschen Währungsreform erhoben sich Klagen über die Absatzkrise im Buchhandel. Die krisenhaften Erscheinungen erwiesen sich jedoch als heilsames Mittel zur Säuberung des Marktes von jenen improvisierten Nachkriegsgründungen, die in unzerbombten Badeorten ein pastorales Dasein auf Dauer versprochen. Nachdem die Morgenthau-Drohung auch auf dem Gebiete des Verlagswesens unzeitgemäß geworden war, hob im Zuge der wirtschaftlichen Genesung bald jene Überproduktion an, welche ihrerseits Anlaß zur Sorge oder Spott gab, wenn sich der Rezensent einer Sintflut von Titeln gegenüber sah. In der Tat wird es ihm angesichts des gewaltigen Ausstoßes immer schwerer, das Notwendige und Nützliche von den Produkten der Verlegenheit oder Verwegenheit zu sondern. Um so lieber benutzt er diesen Anlaß, einmal öffentlich den Verlagen zu danken, die, unbeirrt von leicht realisierbaren Gewinnen, die Tradition pflegen und dem unhasigen Freunde der Literatur Werke zugänglich machen, die er seit Jahren oder Jahrzehnten vermißte. Zu dieser Gattung gehören die meisten hier angezeigten Bücher, ja es befinden sich Stücke darunter, die bis vor kurzem als Rarissima zu gelten hatten.

Wahre Kostlichkeiten, auch in der Ausstattung, stellen gleich die beiden Neudrucke *Deutscher Volksbücher* dar, der eine herausgegeben von Richard Benz, der andere von Peter Paul Althaus¹⁾. Die Sammlung des verdienten Heidelberger Romantik-Forschers enthält die Sieben weisen Meister, Tristan und Isalde, Fortunatus, Till Eulenspiegel, D. Faustus und ein ausgezeichnetes Nachwort. Die Texte

sind in vertretbaren Grenzen und mit hohem Geschmack leicht modernisiert. Sehr geschickt ist Benz beim Faust-Buch verfahren, indem er die Wolfenbütteler Handschrift und den Erstdruck von 1587 als Grundlagen seiner Ausgabe um die Zusätze späterer Bearbeitungen (Widmanns «Historia» u. a.) erweitert, so daß «der gesamte Umfang der Sage, und in ihren ursprünglichen Fassungen, festgehalten» ist. Seinen besonderen Wert gewinnt das Buch durch die Reproduktion sämtlicher Holzschnitte der Frühdrucke: Sie verdeutlichen «die Kunst, in Bildern mitzuerzählen», die dann im Eulenspiegel allmählich und im Faust-Buch unter der Einwirkung des bildfeindlichen Protestantismus völlig versickert. — Keine historischen Absichten verfolgt der Neudruck der *Wunderseltsamen, abenteuerlichen, unerhörten Geschichten und Taten der Lalen zu Laleburg*, das heißt der Schildbürger. Althaus hat rigoros modernisiert und keine Erläuterungen beigegeben, so daß ich nicht sagen kann, ob seinem Druck die Urfassung von 1597 oder eine spätere Bearbeitung zugrunde liegt. Doch das Buch will in erster Linie Lese- und Bilderbuch sein. Es erfüllt diese Aufgabe mustergültig durch die prachtvollen Tuschzeichnungen des Dresdner Künstlers *Joseph Hegenbarth*, die zu den Meisterwerken der Illustrationskunst zählen und an Kraft und geschmeidiger Form den berühmten Arbeiten von Orlik, Slevogt, Gulbrandsen, Kubin, Picasso nicht nachstehen.

Romantiker

Die *Brüder Grimm* hingegen wollten ihre Sammlung *Deutscher Sagen* nicht als

Lesebuch angesehen wissen²⁾. Erst Herman, Wilhelms Sohn, hat die 3. Auflage durch einige technische Verbesserungen zu einem solchen gemacht. Auf diese Ausgabe stützt sich der einbändige Neudruck textlich, während er die Anordnung der 4. Auflage von Reinhold Steig übernimmt; doch wurden Fehler nach der Erstauflage von 1816–1818 verbessert. Da auch die Vorreden zu den beiden ursprünglichen Bänden, die spätere Vorbemerkung Hermans sowie Quellenhinweise und Zusätze mitabgedruckt sind, ist eine philologisch einwandfreie Leistung im würdigsten äußeren Gewande entstanden, die niemand dem Leser in reineren Worten ans Herz legen kann als die Brüder selbst: «Wir empfehlen unser Buch den Liebhabern deutscher Poesie, Geschichte und Sprache und hoffen, es werde ihnen allen, schon als lautere deutsche Kunst, willkommen sein...» Jacob aber schrieb dem Lehrer und Freunde Friedrich Carl von Savigny bei der Übersendung des I. Bandes, gerade er als Rechtsgelehrter werde unter den Sagen auch manchen juristisch aufschlußreichen Fund machen, beispielsweise einen solchen aus der Schweiz, der merkwürdig an eine karthagische Sage und an mancherlei aus unserem Mittelalter erinnere. Liest man dazu Wilhelms Brief an Savigny vom 15. März 1809, wo der Schreiber die Idee entwickelt, «daß eine Geschichte der Poesie nicht anders möglich ist, als bis man die Sagen, aus welchen sie (notwendig) sich erzeugt, aus ihren unendlichen Verzweigungen zurückleitet zu ihrer Wurzel», so wird man die Bedeutung der *Briefe der Brüder Grimm an Savigny* ermessen, die *Wilhelm Schoof* in Verbindung mit *Ingeborg Schnack* aus dem Savignyschen Nachlaß herausgegeben hat, nachdem sich die Erben bequemt haben, auf ihre privaten Rechte zugunsten der Wissenschaft zu verzichten³⁾. (Die Geschichte dieser Briefschaften, die nur «wie durch ein Wunder» vor den Bomben auf Kassel verschont blieben, wirft die Frage auf, ob bei öffentlichem Interesse an einem Nachlaß, doch verständnisloser Hartnäckigkeit der Erben nicht Enteignung auf gesetzlichem Wege zu erwägen wäre.) So ist uns eine einzigartige Quelle erschlossen, die das überlieferte Bild der Brüder Grimm wie der Frühzeit der Germanistik oft nicht unerheblich erweitert und korrigiert. Der Briefwechsel umfaßt in 199 Nummern die Kasseler, Göttinger und Berliner Jahre von 1805 bis 1852; der Abdruck erfolgte nach bewährten Grund-

sätzen der Textkritik. Eine gründliche Einleitung, ausführliche Verbindungstexte und ein reichhaltiger Kommentar lassen zugleich ein Lebensbild der Brüder aus ihrer eigenen Feder entstehen. Der Anhang enthält sechs Märchen von Jacobs und sechs altdänische Heldenlieder von Wilhelms Hand in bisher unbekanntem Vorstufen in diplomatischer Wiedergabe. Über alle Förderung der Wissenschaft hinaus aber bewegt uns die redliche Mannhaftigkeit der Schreiber. Nach dem Göttinger Protest von 1837 gegen die verfassungsbrüchige Regierung schrieb Jacob unter dem Eindruck der bevorstehenden Amtsenthebung: «Mein Gewissen läßt sich keinen Meineid zumuten... Was kommen möge, erwarten wir mit Ruhe, und ich möchte nicht anders gehandelt haben.»

«Man fängt wieder an, ans Leben zu glauben, wenn man solche Menschen sieht, die so tüchtig und redlich wirken, gegen so viele, die nur wie das Rohr vom Winde hin und her geweht werden.» Goethes Wort könnte auf die Brüder Grimm gemünzt sein; es galt dem Musikerfreunde *Karl Friedrich Zelter*, dessen *Selbstdarstellung*, von *Willi Reich* besorgt, eine hochwillkommene Gabe bildet⁴⁾. Seit 1799 mit Goethe im Briefwechsel, seit 1802 persönlich mit ihm bekannt, ein Jahrzehnt später sein Duzfreund und wenige Wochen nach ihm verstorben, erwarb der Berliner Maurermeister Goethes Vertrauen durch die «grundwackere und treffliche Natur», die ihm eigen war. Der freundschaftliche Briefwechsel ist bekannt; Zelters Äußerungen bilden natürlich das Rückgrat der Selbstdarstellung. Reich hat sie aber durch schwer zugängliche autobiographische Notizen, Urteile anderer über Zelter und drei bisher unveröffentlichte Dokumente ergänzt. So steht ein ganzer Mann vor uns.

Kritik

«Ein Gesamtbild seines Geistes» möchten auch die von *Ernst Behler* aus Werken und handschriftlichem Nachlaß zusammengestellten und eingeleiteten *Schriften und Fragmente* von *Friedrich Schlegel* geben⁵⁾. Gleichzeitig legt *Wolfdietrich Rasch Schlegels Kritische Schriften* vor — Welch ein embarras de richesse nach jahrzehntelangem Mangel an greifbaren Texten⁶⁾! Zum Glück überschneiden sich die beiden Bände nicht allzu oft. Rasch legt das Hauptgewicht auf die Früharbeiten des

Kritikers: «Für Schlegel . . . war kritische Prosa nicht eine Form, die ein dichterisches Schaffen begleitete, sondern seine eigentliche und gemäße Art der Äußerung. Er sieht Kritik nicht nur als wesentliche und vollgültige literarische Form an, sondern schlechthin als ‚Poesie‘.» Die Ausgabe bringt das Wichtigste aus Minors Sammlung der «Jugendschriften» bis 1802, darunter alle Fragmente; ferner die knappe Hälfte der Abhandlung «Über das Studium der griechischen Poesie», die «Grundzüge der gotischen Baukunst», die «Aufforderung an die Maler», ein paar charakteristische Stellen aus der «Sprache und Weisheit der Indier», die 12. Vorlesung über «Geschichte der alten und neuen Literatur», die Lamartine-Rezension; dazu in der bewährten Weise der Hanserschen Klassikerausgaben Erläuterungen, eine Konkordanz der Fragmente mit der Minorschen Sammlung, eine Zeittafel und ein feinsinniges Nachwort. «Um das Gesamtwerk zu repräsentieren, bedürfte es mindestens einer zweiten Sammlung, die etwa unter dem Titel ‚Philosophische Schriften‘ denkbar wäre. . . » Dieses Desideratum erfüllt Behler nur zum Teil, übertrifft es aber gleichzeitig durch den Abdruck unveröffentlichter Manuskripte: der «ästhetischen Frühschriften (1795) ‚Vom Ursprung der griechischen Dichtkunst‘ und ‚Geschichte der lyrischen Dichtkunst unter den Griechen‘, der Studie über ‚Die griechische Mythologie‘, poetischer (richtig: poetologischer) Fragmente (1802—1812), der ‚Philosophischen Lehrjahre‘ (1796—1806) und der Gedanken ‚Vom wahren Kaisertum‘». Hinzu kommen «einige unbekannt gebliebene Zeitschriftenaufsätze», die sich teilweise auch bei Rasch finden, mithin so «unbekannt» nicht sein können, zahlreiche weitere Abhandlungen und Bruchstücke, eine ausführliche Einleitung, ein Verzeichnis der Schlegel-Ausgaben (von denen keine vollständig ist), eine Zeittafel und ein Register, das bei Rasch leider fehlt. In der Tat enthalten die Auszüge aus den Brouillons manch «ungeahnte Bereicherung», die jedoch nicht genügt, Schlegel als «einen unserer größten Denker» zu bezeichnen, wie es Behler in verständlicher Entdeckerfreude entfährt. Auch scheint die Anordnung nach Schlegels eigener Gliederung — Literatur, Philosophie, Politik — wenig geeignet, dem Leser Klarheit über seine innere Entwicklung zu geben, zumal Behlers Sammlung, im Bestreben, auch dem älteren

Schlegel das Wort zu erteilen, die Klippe des Pröbchenhaften nicht immer glücklich umschiff (Abdruck von zwei Seiten aus der «Lucinde», die über den Gehalt des Romanes gar nichts sagen). So entsteht zwar ein «Gesamtbild seines Geistes», doch ein unorganisches, während Raschs Auswahl in der Beschränkung abgerundet wirkt. Unter den gegebenen Umständen ist keine der beiden Sammlungen zu entbehren.

Problematisches 19. Jahrhundert

In seinen Vorlesungen übersehe Schlegel «die ganze Literatur von einem hohen Standpunkte aus, aber dieser hohe Standpunkt ist doch immer der Glockenturm einer katholischen Kirche. Und bei allem, was Schlegel sagt, hört man diese Glocken läuten; manchmal hört man sogar die Turmraben krächzen, die ihn umflattern. Mir ist, als dufte der Weihrauch des Hochamts aus diesem Buche. . . ». Wer sich so scharfzüngig-unbefangen über den Gesalbten der kritischen Kunst äußert, ist Heine in der «Romantischen Schule». Man spürt, ein neues Zeitalter hat begonnen, in welchem Kritik gewiß nicht mehr «schlechthin ‚Poesie‘» bedeutet. Heines Schrift leitet den II. Band der *Meisterwerke deutscher Literaturkritik* ein, den der Leipziger Germanist *Hans Mayer* herausgegeben, eingeführt und kommentiert hat (vgl. unsere Stellungnahme zum I. Band in: Schweizer Monatshefte XXXVI 2, Mai 1956, S. 141f. Ein abschließender Band über die Literaturkritik des 20. Jahrhunderts ist in Vorbereitung⁷⁾). Auf mehr als 2300 Seiten Gesamtumfang liegt hier eine kostbare Sammlung vor, welche die Grundlage einer Geschichte der neueren deutschen Literaturkritik bilden könnte, doch eine solche erklärtermaßen nicht sein will, ebenso wie die (gesondert gebundenen) Erläuterungen die Interpretation nicht vorwegnehmen möchten. Der Nachdruck liegt auf den Texten selbst, unter denen sich wiederum schwer zugängliche Stücke in großer Zahl befinden.

«Von Heine bis Mehring» lautet der Untertitel und führt schon durch die Formulierung in die Problematik des 19. Jahrhunderts hinein, mit der sich Mayer ausführlich beschäftigt. Leider reicht unser Raum nicht, seine Thesen zu referieren; nur auf *einen* Punkt sei kurz eingegangen. Mayer stellt mit Recht das Scheitern der sogenannten Biedermeier-Diskussion fest und verweist auf den Ausweg

des Florentiner Germanisten und Nordisten *Vittorio Santoli*, der in seiner *Storia della letteratura tedesca* die «neutrale und nüchterne Lösung» vorzieht, ein rein zeitlich bestimmtes «mittleres» 19. Jahrhundert, nach den drei klassischen Gattungen unterteilt, zwischen Romantik und Naturalismus einzuschieben, ohne fragwürdige Kategorien einer «inneren» Gliederung zu bemühen⁸). Santolis Buch, aus Rundfunkvorträgen für italienische Hörer entstanden, ist der gedanklichen Schärfe Heines, Nietzsches und Croces verpflichtet. Es gibt zahlreiche Textproben sowie eine Bibliographie, die nachdrücklich die Arbeit der italienischen Germanistik unterstreicht. Diese im deutschen Sprachbereich leider fast unbekanntem Untersuchungen überraschen — wie Santolis Buch selbst — durch originelle Perspektiven, die sich oft aus kulturellem Traditionsbewußtsein und aus der Abwehr gegen unkritisches Verhalten erklären. Der deutsche Leser muß gewiß nicht damit übereinstimmen, daß der «Brei» aus «Natur» und «Volk», «Boden», «Sippe» und «Brauchtum» den «Hauptbestandteilen der deutschen Küche — Kartoffeln, Sauerkraut, Würstchen und Bier —» ungedingt entspreche; er braucht es um so weniger, wenn er sich selbst hüten wird, der für wenige Völker schmeichelhaften These zuzustimmen, der Mensch sei, was er esse. Immerhin täte er im eigenen Interesse gut daran, solche Urteile zur Kenntnis zu nehmen, weil sie ihn über die Relativität jedes Nationalstandpunktes belehren und ihn vor der Vergötzung der Romantik bewahren.

Im übrigen halte ich Santolis Gliederung des 19. Jahrhunderts zwar ebenfalls für «reinlich», doch nicht für eine endgültige Lösung: Wo die Literatur politisiert oder künstlich entpolitisiert wird, lassen sich politisch-gesellschaftliche Kategorien nicht umgehen. Ob sie freilich so ausfallen müssen, wie Mayer es vorschlägt, darf füglich bezweifelt werden, ohne den Wert seiner Sammlung in Frage zu stellen. Den Literarhistorikern bleibt die Aufgabe, Zäsuren und Akzente zu setzen — so oder anders, als der kritische Toskaner es versucht hat. Dabei sollten sie sich vielleicht mehr an kulturkritische und allgemein politische Perspektiven gewöhnen, wie sie etwa — nunmehr in 3. Auflage — *Dolf Sternbergers* rühmlich bekannte «Ansichten des 19. Jahrhunderts» unter dem Titel *Panorama* bieten, die unter origineller Auseinandersetzung mit

charakteristischen literarischen Vertretern die Gesamtanalyse einer nachgerade rätselhaft gewordenen Zeit versuchen⁹). Auch würde sich unter solchem Gesichtspunkt die aufmerksame Lektüre von *Thomas Manns Betrachtungen eines Unpolitischen* (mit einem rechtfertigenden Vorwort von *Erika Mann*) lohnen, die jetzt wieder im vollständigen Text der Erstausgabe von 1919 greifbar sind: nicht nur, weil sie sich mit zentralen geistigen Gestalten des 19. Jahrhunderts beschäftigen, sondern vor allem darum, weil Geist vom Geiste dieser Zeit in sie eingegangen ist¹⁰).

Englisches und Nordisches

Auch für das 19. Jahrhundert bleibt ein Hauptproblem die Auseinandersetzung mit Shakespeare: Mayers «Meisterwerke» enthalten Aufsätze von Grabbe, Danzel und Otto Ludwig zum Thema. Es war die Zeit, in der *Shakespeares Zeitgenossen* die Aufmerksamkeit erregten und den Glanz des Zentralgestirnes der elisabethanischen Ära zu schwächen begannen: Jonson, Kyd und der mächtige Marlowe, Lilly und Fletcher, Heywood und Webster, Field, Ford und Massinger. Sie alle und einige namentlich unbekannte Dramatiker legt *Erich Loewenthal* in einer äußerlich ebenso ansprechenden wie textlich sorgfältigen Dünndruckausgabe in älteren deutschen Übersetzungen vor¹¹). Der erste Band enthält elf Komödien, der zweite zehn Tragödien; der manieristische Massinger ist mit vier eigenen und zwei mit Field und Fletcher gemeinsam verfaßten Stücken am reichsten vertreten. Einige Autoren vermißt man, besonders unter den Tragikern. Doch wer könnte auf 1700 Seiten die Fülle des elisabethanischen Dramas erschöpfen, das doch im wesentlichen Gebrauchs- und Verbrauchstheater war? Darum sollte man dem Herausgeber für seine Auswahl dankbar sein, der heute nichts Vergleichbares zur Seite steht, zumal die beiden Bände zugleich einen Ausschnitt aus der Geschichte der deutschen Übersetzungskunst bieten. Mit neun übertragenen Stücken steht Baudissin an der Spitze; Tieck, Pröbß, Gelbcke, R. Koppel und A. van der Velde bestreiten den Rest.

Diese älteren Verdeutschungen werden den Originalen nur zum Teil gerecht; am meisten stören die Einebnungen und Glättungen, deren Ursache im bannenden Vorbild des klassischen deutschen Dra-

mas zu suchen ist. Wie sehr sich der moderne Übersetzungsstil gewandelt hat, geht aus zwei doppelsprachigen Ausgaben englischer Lyrik hervor. *Levin L. Schücking* gibt eine Sammlung *Englischer Gedichte aus sieben Jahrhunderten*, *Hans Hennecke* *Gedichte von Shakespeare bis Ezra Pound*, also auch Amerikaner¹²). Wiederum drängt sich der Lustspieltitel von der Verlegenheit durch Fülle auf. Doch die Sammlungen überschneiden sich nur sehr selten, und wer Übertragungen unter bestimmten Voraussetzungen als selbständige Kunstwerke anzuerkennen bereit ist, dem kommt die Möglichkeit des Vergleichens eher zustatten, als daß die Doppelung ihn störte. Schückings Auswahl ist durch die vorhandenen Übersetzungen bestimmt; der Herausgeber fügt eine große Zahl mittelalterlicher, barocker und moderner Stücke in eigenen Verdeutschungen zu. Hin und wieder hat er Vorgeformtes leicht überarbeitet; in diesen Fällen hätte ich es vorgezogen, die Änderung nicht im Text selbst anzubringen, sondern in den Anmerkungen, damit der Übersetzerstil erhalten bleibe, auch wenn er mißglückt ist, und derart ein ungetrübtes Bild stilistischer Entwicklung entstehe. Hennecke übersetzt selbst; seine Auswahl ist also durch innere Disposition für dieses oder jenes Gedicht mitbestimmt. Solches Verfahren ist bei Übertragungen mit künstlerischem Anspruch das einzig legitime; denn kein Übersetzer ist befugt oder vermögend, alles zu vulgarisieren, was ihm in den Weg kommt. Um so weniger ein Kömmer vom Range Hennecks, der überdies mit zwei interessanten Essays «Vom Übertragen englischer Dichtung» zu den seltenen Interpretationen zählt, die ihre Aufgabe auch als theoretisches Problem verstehen.

Schücking eröffnet seine Sammlung mit einem Streitgespräch zwischen Leib und Seele aus dem 13. Jahrhundert, dessen Eingang in seiner meisterhaften Verdeutschung lautet: «Wir haben hier wohl Häuser / Von Lehm und Stein / Und müssen sie verlassen / Ganz allein. / In ein Haus auf lange, / Lange ziehn wir ein. . .» Die schweren Rhythmen könnten das Motto bilden für einen Roman, der ganz unter dem Gegensatz der irdischen Häuser und des himmlischen Hauses steht: *Selma Lagerlöfs Jerusalem*¹³). Die beiden Teile spielen in der mittelschwedischen Landschaft Dalarne, wo die Ingmarsöhne auf ihrem Hofe hausen, und im heiligen Lande, wohin sie auswandern, um ein Leben in

christlicher Eintracht zu führen, bis auf einen, den Pflicht und Heimweh zur Umkehr führen. Dieses Buch, von dem *Ina Seidel* im Geleitwort sagt, es sei «aus der Bereitschaft eines großen Herzens zur Nachfolge Christi geboren», liegt hier in der Fassung vor, welche die Dichterin als endgültig anerkannte. Es hat seit seinem Erscheinen nach der Jahrhundertwende nichts von seiner sagahaften Kraft verloren — dies um so weniger, je mehr wir in der Zwischenzeit des neudeutschpseudopaganen Sagastiles überdrüssig geworden sind.

Die Lagerlöf-Übertragung von *Pauline Klaiiber-Gottschau* und *Sophie Angermann* liest sich gut; ob sie getreu und stilentsprechend ist, kann ich ebensowenig beurteilen wie bei den neuen Strindberg-Verdeutschungen. Über diese hat *Willi Reich*, der letzte Übersetzer von *August Strindbergs Dramen*, selbst berichtet (vgl. Neue Zürcher Zeitung, Nr. 239 vom 27. 1. 1957) und zugleich bestätigt (ebd., Nr. 137 vom 17. 1. 1957), *Tabitha von Bonins* Übertragung von *Strindbergs Briefen* auf Grund der schwedischen Ausgabe von *Torsten Eklund* (der auch das Vorwort schrieb) sei «sprachgetreu und lebendig»¹⁴). Verdienste und Mängel des großen Scheringschen Übersetzungswerkes sind unterdessen historisch geworden. Vergleicht man dieses mit der neuen Übersetzung, so kommt man zu dem Schluß, daß Reich genauer und theatergerechter verfahren ist, ohne deshalb den dramaturgischen Bearbeiter brotlos zu machen. Sein Band enthält «Rausch», «Totentanz», «Ostern», «Gespenstersonate», «Ein Traumspiel». Wer den Dramatiker Strindberg liebt, wird also vieles vermissen; doch läßt der Verlag die Möglichkeit weiterer Bände offen. Sie wären vor allem im Interesse des Theaters zu wünschen, das ohne diese Schlüsseldramen der Moderne (vgl. O'Neill!) nicht auskommen kann. — Einer Neuentdeckung Strindbergs kommt der Briefband gleich. Durch knappe Zwischentexte erschließt er dem Leser die geistige und gesellschaftliche Umwelt des Dichters, der seine Korrespondenz mit Recht als «guten Leitfaden» der zeitgenössischen schwedischen Literatur bezeichnete. Von 8000 bekannten Briefen hat Eklund einige hundert der Jahre 1870 bis 1912 ausgewählt. Strindberg war wie Rilke ein fanatischer Briefschreiber; ein Brief bedeutete ihm «ein gutes und wahres Buch». Auch verstand er seine Briefe als integrierenden Bestand-

teil seines Werkes und bereitete als hemmungsloser Bekenner selbst eine Ausgabe der Korrespondenz mit seiner ersten Frau vor. Rilke unähnlich ist sein Briefstil: «eine kurze und schnelle persönliche Ansprache an eine bestimmte Person . . . , die sofortige Reaktion auf das soeben Erlebte». Das gibt seinen Briefen dramatischen Impuls; der Leser fühlt sich persönlich angesprochen.

Französisches und Deutsches

Eine der geistesgeschichtlichen Wurzeln für Strindbergs Beichtseligkeit führt zu Rousseau. Zwar glaubte dieser, er werde mit seinem «beispiellosen» Unternehmen, sich seinen Mitmenschen «in seiner ganzen Naturwahrheit» zu zeigen, keinen Nachahmer finden; doch die Seelengeschichte des modernen Menschen ist der Beweis seines Irrtums. In der ausgezeichneten Einleitung zu seiner Auswahl aus den Schriften von *J. J. Rousseau* unter dem Titel *Die Krisis der Kultur* (in 2. Auflage durchgesehen und erweitert von *Raymund Schmidt*) zeigt *Paul Sakmann* die lebendige Wirkung des Genfers auf Nachwelt und Gegenwart¹⁵). Die Auswahl selbst gibt neben orientierenden Vorbemerkungen und Zwischentexten Proben aus den wichtigsten Werken in gutem Deutsch, eine Zeittafel, Register und Literaturverzeichnis. Rousseau freilich mag sich einen Leser vorgestellt haben, der nicht nur von Gipfel zu Gipfel huscht, sondern auch in den Niederungen seiner Gedanken verweilt, ohne die nun einmal die Höhen konturlos bleiben — der Nachteil jeder Anthologie, zu deutsch: Blütenpflückerei.

Rousseau vertrete «das ländlich idyllische Rokoko vom Kleinbürgerlichen bis an die Grenzen des Zigeunerhaften», schreibt Sakmann; doch «*Voltaire* ist und bleibt der König seines Jahrhunderts». Seine Romane *Candidus* — *Zadig* — *Treuherz* (d. h. «*L'ingénu*») in der sprühend lebendigen Verdeutschung von *A. Baur* mit einem sauberen Nachwort von *E. Merian-Genast* wieder zu lesen, bereitet noch immer den subtilsten Genuß¹⁶). Freilich «das Mittel, das Herr von *Voltaire* gegen die Nöte des Daseins vorschreibt, ist nicht mehr verwendbar, denn es gibt keine Rettung ins Privatleben». So bemerkt *Bernhard Guttman* in einem klugen Aufsatz «Die beste der Welten» seiner Essaysammlung *Das Alte Ohr*, so benannt nach dem Ehrennamen *Laotse*s, der mit stiller Geduld in seine Zeit und in alle Zeiten hin-

einhorchte¹⁷). Eben das tut Guttman auch, und zwar mit unvergleichlichem Charme und zarter Ironie, weise, schlicht und durchaus unverkrampft, auch wenn er über die höchsten Dinge der Literatur und des Lebens plaudert. Ich weiß nicht, ob diese Worte den Verfasser noch erreichen, der 86 Jahre alt war, als er sein Vorwort schrieb. Wenn es so wäre, dann möge er sie als Gruß einer anderen Generation aufnehmen, die sich nicht beirren lassen möchte, seinen Glauben an das Vernünftige zu teilen: nicht in dem banalen Sinne, «das Gute» müssen am Ende doch siegen (wie *Voltaire* *Leibniz*' Gedanken entstellte), vielmehr als Überzeugung, daß aus der Vernunft zu leben die einzig menschenwürdige Art des Lebens sei.

Persönlicher Charme und aufgeschlossene Liebenswürdigkeit gegenüber den Mitmenschen sind auch die Kennzeichen zweier anderer Bücher der Erinnerung. *Karl Alexander von Müllers* Autobiographie unter dem Titel *Mars und Venus* schließt sich dem I. Bande «Aus Gärten der Vergangenheit» würdig an¹⁸). Was an diesem zu rühmen war (vgl. Schweizer Monatshefte XXXIV 9, Dezember 1954, S. 619f.), gilt im ganzen auch für den Bericht über die Schicksalsjahre 1914—1919. Trotzdem kann der Leser das Gefühl eines inneren Abstandes hier nicht unterdrücken. Denn von Müller gehört zu den Deutschen, die der jungen Weimarer Republik ihre Zustimmung zwar nicht versagten, sie aber nur lauen Herzens gaben. Bei aller Achtung vor seiner persönlichen

1) Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1956; Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1956. 2) Winkler-Verlag, München 1956. 3) Erich Schmidt Verlag, Berlin-Bielefeld-München 1953. 4) Manesse-Verlag, Zürich 1955. 5) Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1956. 6) Carl Hanser Verlag, München 1956. 7) Rütten & Loening, Berlin 1956. 8) Edizioni Radio Italiana, Torino 1956. 9) Claaßen-Verlag, Hamburg 1955. 10) S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1956. 11) Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1956. 12) Carl Schünemann Verlag, Bremen 1956; Limes-Verlag, Wiesbaden 1955. 13) Nymphenburger Verlagshandlung, München 1955. 14) Albert Langen-Georg Müller, München o. J. 15) Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1956. 16) Manesse-Verlag, Zürich 1956. 17) Societäts-Verlag, Frankfurt a. M. 1955. 18) Gustav Kilpper Verlag, Stuttgart 1954. 19) Atlantis-Verlag, Zürich 1954.

Meinung läßt sich nicht verkennen, wie solcher Mangel an Enthusiasmus eine der wesentlichen Ursachen dafür bildete, daß der Wurm in dem jungen Staatsgebilde fraß, noch ehe es zur Blüte gedieh. So leuchtet im II. Bande der Erinnerungen das Licht der Vergegenwärtigung blasser als in den «Gärten der Vergangenheit», in denen der Verfasser voll herzlicher Begeisterung wandelte. Der Leser vermißt die Zustimmung zum Geschehen und folgt dem *laudator temporis acti* nun ebenfalls bedrückten Herzens.

Auch *Peter Gan* preist das Vergangene in seinem spitzwegisch besinnlichen «Sammelsurium» *Von Gott und der Welt*, doch offensichtlich nicht darum, weil er sich im

Hier und Heut nicht wohlfühlte¹⁹). Er hat vielmehr die sehr seltene «Kindergabe, das Vertrauen der Dinge zu gewinnen und sie aus ihrem argwöhnischen Schweigen herauszulocken»; als Poet trifft er das Zauberwort, das sie zum Singen bringt. Ob er nach Rom oder Hohenzieritz reist, über Raben oder Mäuse, alte Photographien oder Kinderzeichnungen spintisiert — stets spricht ein Mensch, dessen Sinn für das innere Gleichgewicht heil geblieben ist. Die «Oxforder Memorabilien» aber sind ein bezaubernd-melancholisches Stück deutscher Prosa, das jedem Lesebuch zur Ehre gereichen würde.

Horst Rüdiger

Der Traum ein Leben

Bei der Aufnahme eines neuen Mitglieds in die Académie française will es der Brauch, daß der Neuankömmling Gegenstand einer *laudatio* ist. Sein Leben und Werk wird dabei lobend dargestellt. Bei der Aufnahme von *André Chamson* vor zwei Monaten erwähnte der Willkommner auch den zarten Roman *Adeline Vénician* und nannte ihn «presqu'un conte de fée». Die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart, die nach und nach Chamsons Werk im deutschen Sprachkreis verbreitet, hat nun die deutsche Übersetzung herausgegeben. Im gleichen Sinn wie in der Musik kann man hier von einer «Träumerei» sprechen. Adeline Vénician oder: der beharrliche Traum wird zum Schicksal.

In einer abgelegenen Provinz liegt das Gut Villeméjane, auf dem die Vénicians leben, Mutter und Tochter, nachdem der Vater, ein gutmütiger, etwas maniaker Riese, gestorben ist. Mutter Vénician trennt sich langsam von der Welt, ihrer Unreinheit und Verderbtheit ab. Zur leiblichen Nahrung gibt es nur noch das reinste Gemüse in lauterem Quellwasser gekocht und ja kein besudelndes Fleisch, geistige Nahrung liefern Bücher und Träume. Träume der Erinnerung, Phantasien um die vertrauten Gegenstände des Hauses und Vorspiegelungen der Dichtung. Nicht Kasteiung noch Welthaß treiben Madame Vénician in die Klausur hinter den Parkmauern von Villeméjane, sondern der Wunsch einer sanften Weltentrückung.

Adeline wächst ohne Gespielen auf, ein Hauslehrer oder die Mutter unterrichten sie. Der Garten ist ihr Reich, in dem sie als libellenschlanke, versponnene Prinzessin lebt. Was sie erträumt, wird sogleich Wirklichkeit. Sie erblickt einen neuen, jungen Wegmeister, der in der Nähe ihres Parks Vermessungen vornimmt, und sie verliebt sich in ihn. In ihren Wachträumen spricht sie mit Pierre, ihrem nichtsahnenden Geliebten, empfängt seine Besuche zu Hause und erhält schließlich einen Heiratsantrag von ihm. Der nachtwanderische Glaube an ihre Visionen und Phantasiegebilde verzaubert auch ihre Mutter und die Dienstmagd; beide wissen nicht mehr, ob Pierre sie nicht in voller Wirklichkeit zur Frau verlangt hat. Die imaginäre Hochzeit wird begangen, kurz darauf bricht der Krieg aus. Adeline fühlt sich als Soldatenfrau und strickt ihrem Pierre Pullover. Doch nach der französischen Kapitulation kommt mit den allmählich zurückkehrenden Soldaten die Kunde von Pierres Tod. Adeline, die nie Braut gewesen, ist nun Witwe. Mit zwanzig Jahren hat sie alles durchlebt, was einer Frau an Erleben zufällt; die in der Trauer Hinschwindende trägt der Tod kurz danach fort.

«Fast ein Märchen», in unserer Zeit gewiß. Aber es steht nicht so vereinzelt und ohne Vorfahren in der französischen Literatur. Adeline, die zarte, schwerelose Träumerin, tritt in den Reigen der «Filles du feu»; Gérard de Nerval's «Sylvie» reicht ihr als erste die Hand zum heiteren

Schwebetanz. Corot hätte sie malen können. Es ist eine urfranzösische Gestalt, die André Chamson erschaffen hat, leicht und seelenvoll in jener so ganz diessseitigen Mischung von Anmut und Menschlichkeit. Das Leben ein reicher Garten zum Lustwandeln und Träumen, das ist tatsächlich ein Gefühl, das einen in Frankreich und in seiner Dichtung nicht selten befällt.

Es ist jedoch nicht leicht, diese durchsonnte Klarheit ins Deutsche zu übertragen. Notwendigerweise wird alles schwerer, dumpfer. *Fritz Jaffé* hat Erfahrung mit der Übersetzung romanischer Texte ins Deutsche, diesmal liefert er indes ein Allerweltsdeutsch, ohne nur einmal zu versuchen, die kurzen, einfachen Sätze des Originals dem deutschen Leser spürbar zu machen. Chamson hat einen eigenen Rhythmus; erstes Gebot einer Übersetzung wäre, ihn wo nur möglich zu übernehmen. Sein Satz ist durchsichtig und leicht, er greift nur selten zu entlegenen Worten und fließt gelassen und stetig hin. Übersetzt klingt er jedoch hölzern, (durch Inversionen) manchmal verkrampt und mitunter banal. Vor allem jedoch konventionell. Es ist die stereotype Romansprache (vom «literarisch gehobe-

nen» Typ), die hier für den Übersetzer dichtet und denkt. Beispiele finden sich zu Hauf; ich führe nur eins an. Chamson schildert Adelines Mutter: «Elle s'ennuya donc pendant deux années, mais, au bout de ces deux ans, elle eut une fille. L'enfant reçut le prénom d'Adeline, qui avait été celui d'une jeune sœur de son père, morte à vingt ans d'une maladie de langueur.» Deutsch liest sich das so: «Sie langweilte sich also zwei Jahre lang, bis sie eine Tochter gebar. Das Kind erhielt den Vornamen Adeline, und zwar nach einer Schwester seines Vaters, die mit zwanzig Jahren an gebrochenem Herzen gestorben war.» Eine sachliche Unrichtigkeit läßt sich nicht ankreiden, aber der Ton macht leider die Musik.

Die Übersetzung literarischer Texte ist ein schweres, häufig ein undankbares Geschäft. Es verlangt vor allem das eine: Sprachlichés («das gebrochene Herz») selbst wo sie inhaltlich Recht haben, durch eine Sprachschöpfung innerhalb der engen Forderungen eines fremden Ausdrucks zu ersetzen. Leben zu wecken nach fremdem Willen, den man sich zu eigen gemacht. Adeline Vénician ist im Deutschen noch nicht zum Leben erwacht.

Georges Schlocker

«Abschied war in ihm von Kindheit an...»

Veillon-Preis für Johannes Urzidil

Der Dichter *Johannes Urzidil*, von dem hier die Rede sein soll, wurde am 3. Februar 1896 in Prag geboren. Er gehört zu jenen Vertretern der Prager Dichtung, denen die deutsche Literatur viel verdankt und zu denen unter anderen auch Max Brod, Franz Werfel und vor allem Kafka gehören. Johannes Urzidil trat mit den expressionistischen Gedichten «Sturz der Verdammten» 1920 erstmals an die Öffentlichkeit, denen er zehn Jahre später eine weitere Gedichtsammlung «Die Stimme» folgen ließ. Einen bedeutenden Namen als Essayist und Literaturhistoriker erwarb ihm seine Abhandlung «Goethe in Böhmen», zu der Urzidil bemerkte: «Es war die erste geschlossene Gesamtdarstellung der Zusammenhänge Goethes mit dem böhmischen Lebenskreis. Wenn jemand irgendwo meinen Namen nennt, pflegt er ihn mit diesem Buch zu verbinden. Das ist ein gutes Gefühl für mich. Die größte Freude hatte ich, als Gerhart

Hauptmann mir einmal ein Exemplar dieses Buches zeigte, in dem er Seite für Seite die ihn interessierenden Zeilen mit dem Lineal rot und blau unterstrichen hatte.» Seine großen kultur- und kunsthistorischen Kenntnisse bewies Urzidil mit den Arbeiten über «Zeitgenössische Maler der Tschechen» und über «Hollar den Kupferstecher des Barock», die beide 1936 erschienen. Auf abenteuerlicher Flucht gelang es Urzidil und seiner Frau 1939 sich vor den in Prag einmarschierenden Nationalsozialisten zu retten. Von 1939 bis 1941 lebte der Dichter in England, um dann mit dem letzten britischen Linienschiff nach Amerika zu gelangen. «Das Leben war nicht eben leicht für einen deutschen Schriftsteller in fremdem Sprachraum, doch hat sich Amerika im einzelnen wie im ganzen zu uns hilfreich und freundschaftlich erwiesen... Trotzdem reichte die konkrete Lebensbasis nicht aus, und ich verbreiterte sie, indem

ich mehrere Jahre als Lederhandwerker unabhängig arbeitete. Nichts ist so rein und befriedigend wie die Herstellung eines tüchtigen Stückes Handwerk.» Einen Reflex dieser Jahre findet man in Urzidils Studie «Über das Handwerk», deren Ethos sich auch in seiner Behandlung der Sprache spiegelt. Die geistige Atmosphäre, aus der Urzidils Kunst gewachsen ist, wurde stark spürbar in der nach dem Krieg erschienenen Stifter-Erzählung «Der Trauermantel». In verstärktem Maße wird der seelische Hintergrund von Urzidils Werk spürbar in dem kürzlich erschienenen und mit dem Veillon-Preis ausgezeichneten Buch *Die verlorene Geliebte*¹⁾.

«War es nicht so, daß es immer Ausgeschlossene und Verbannte gegeben hatte, seit Menschen sich zu Gruppen zusammenfügten? Und war nicht der Zustand des Exils ein geradezu unvermeidliches Gegenbild der Bodenständigkeit? Nach wie vielen Millionen zählten die Verbannten, Vertriebenen und Flüchtlinge während der Jahrtausende der Menschheitsgeschichte? blieb nicht das Hauptkennzeichen ihrer Tragik die beibehaltene Verbundenheit mit der Gemeinschaft, von der sie losgerissen wurden oder sich losgerissen hatten? Wie eine verlorene Geliebte war diese Gemeinschaft. Leid, Groll, Eifersucht, Schwermut, Verzweiflung, Kampfbegier, Durst nach dem Beweis der eigenen Unersetzlichkeit, ja sogar Rachebedürfnis bis zur Vernichtung lösen einander im Verhältnis zu der verlorenen Geliebten ab, mit der man inniger, heftiger und unablässiger zusammenlebt denn jemals. Und zutiefst unter allem wirkt die verzehrende Sehnsucht nach Wiederaufnahme und Wiederbesitz.» Diese Betrachtung stellt Johannes Urzidil im letzten Stück seines Erzählungenbandes «Die verlorene Geliebte» an, als er in England als Emigrant sein bisheriges Leben überdenkt. Aus schmerzlicher Erfahrung weiß er zwar: «Zu der verlorenen Geliebten sollte man nicht zurückstreben», aber das Herz drängt zu einer nochmaligen Rückkehr, zu einer letzten Begegnung. Um eine solche handelt es sich in diesem Werk, das elf in sich gerundete Erzählungen vereinigt, die an den roten Faden der Lebensgeschichte des Erzählenden gereiht sind. Obschon die Entstehungszeit der einzelnen Geschichten bis zu siebenundzwanzig

Jahren auseinander liegt, bilden die Erzählungen doch ein Ganzes, nicht nur der autobiographischen Verkettung wegen, sondern auch und vor allem dank dem einheitlichen Lebensgefühl und dem Fluidum, das die dichterische Persönlichkeit Urzidils ausströmt.

«Die verlorene Geliebte» ist ein Buch der Erinnerung. Es handelt sich aber nicht um eine minutiöse, in Einzelheiten sich folgende Abwicklung eines Lebensfadens wie beispielsweise im Werk von Marcel Proust oder in Fritz Alexander Kauffmanns «Leonhard», sondern der Autor gibt uns in dichterischer Schau nur Ausschnitte gelebten Lebens. Gemeinsam mit den beiden genannten Dichtern ist Urzidil jedoch die Bemühung um Vergegenwärtigung, um nochmaligen Wiederbesitz der verlorenen Geliebten. Urzidil führt uns zurück in seine Vaterstadt Prag, in die goldene Stadt an der Moldau, wo man in den kultivierten Kreisen das Hochdeutsch des Kaisers Karl IV. und auf der Prager Kleinseite das sogenannte Kleinseitner Deutsch sprach, «ein übernationales Deutsch und als solches symbolisch für den völkerverbindenden Charakter der Österreichisch-Ungarischen Monarchie». In dieser Stadt mit alten Gassen, verborgenen Höfen, kuriosen Wirtshäusern und gewundenen Treppen, wo die altmodische Umgebung auf die Menschen abfärbt, verbrachte der Dichter seine Jugend. Er lebte in einer älteren Wohnung mit einem düsteren Vorzimmer und Wohnräumen, die für die damalige kleinbürgerliche Schicht charakteristisch waren: «Das Eheschlafzimmer (der Eheschlaf!), zwei mächtige Betten eng aneinander, Nachtkästchen beiderseits, fein poliert, mit Nachttöpfen darin; über allem in Goldrahmen groß die Sixtinische Madonna. Grünes Plüschsofa mit Balustrade über der Lehne, besetzt mit Porzellankrimskrans: Rokokokavaliere, sich nach rechts verneigend, Rokokodame knicksend nach links, Schäfer und Schäferin. Dreifüßiger Tisch aus Bambusstäben, worauf Blattgewächse, zwei Schrankriesen, Fafner und Fasolt, Pianino von Petrof mit dem ‚Gebet einer Jungfrau‘ zwischen zwei gedrehten Kerzen. Spiegeltrumeau bis zur Decke. Das Kna benzimmer. Halt alles rein und mach keine Unordnung! Mach deine Aufgaben am Tischchen beim Fenster! Aussicht: ein Stück Eisenbahnbrücke, ein Stück Bahndamm, ein Stück einer dunklen Bogenöffnung darunter. Beobachtete einmal ein Mädels dort mit einem Buben. Machten

¹⁾ Verlag Albert Langen-Georg Müller, München 1956.

den Knaben schlaflos und ringäugig (auch das Bettgekrache von nebenan). Spielsachen, von Bekannten abgelegt; Schaukelpferd ohne Ohren von Herrn Krasa (Hilfsämterdirektor, Vorname Hannibal), Zinnsoldaten von Frau Hübscher, waren die Farben meist abgeblättert und die Beine verbogen, blecherner Eisenbahnzug von Herrn Gottstein, genannt ‚der alte Gottstein‘. Bedank dich schön. Erste Weihnachten in der neuen Wohnung. Tamburin mit Federball von der Stief (damit spielen Mädeln, pfui!), eine Pistole von Papa (drückte man ab, flog ein mit bunter Wolle umwickelter Ring durchs Zimmer). Wirkung in die Ferne. Flog gleich beim ersten Schuß auf den Rokokokavalier, der scheppernd zerbrach. Unersetzliches Stück! Ohrfeige. Streit. Man kauft eben nicht solchen Unsinn. Die Pistole? Den Porzellankavalier? Türengeschlage. Du geh ins Bett! Weinen in die Kissen. O goldene Kinderzeit!»

Mit diesem für seine prägnante Charakterisierungskunst typischen Bild umreißt Urzidil den Lebensraum, den er mit seinem Vater, einem kleinen Beamten, und mit seiner Stiefmutter teilte. Die Jugend des Knaben, der früh seine Mutter verlor, ist überschattet durch unüberbrückbare Spannungen zu seiner «Stief», wie er sie nannte. Von der ersten Begegnung an bestand ein Gefühl des Mißtrauens: «Sie war eine stattliche Frau im Sinne der Jahrhundertwende, hochgewachsen, mit reichem schwarzem Haar und dunkelbraunem, durchdringendem Blick, der für ein alleingeliebtes Knabenherz Unheimliches verkündete. Der Siebenjährige betrachtete mit Staunen ihre ausladenden Formen, deren in Wahrheit einladender Sinn ihm erst später begreiflich wurde, als er sich den Kopf darüber zerbrach, was denn eigentlich den Vater veranlaßt haben mochte, gerade diese Frau zu wählen.» Die schlagartig in zwei Sätzen zusammengefaßte Antinomie wandelte sich später zu offener Feindschaft zwischen dem Knaben und der Frau, unter der auch der Vater litt, der in der bösen Irrung bitteren Familienstreites «aus Verzweiflung sein eigenes Kind» ohrfeigte. Der Bub haßte aber deshalb den Vater keineswegs; er hing ihm vielmehr mit der ganzen Zärtlichkeit, deren er fähig war, an. Nach langen Jahren gelingt es Urzidil, dieses Gefühl wieder zu beschwören, am reinsten und ergreifendsten in der uns vor allen andern liebten Erzählung «Stief und Halb», die auch formal meisterhaft ge-

sponnen ist. Welche tiefen Blicke in das Wesen des Menschen tut der Dichter, wenn er mit seinem Vater dessen «waldumhegten Geburtsplatz» aufsucht, wohin den alternden Vater ein bis an sein Lebensende sorgfältig gehütetes Geheimnis zieht. «Erde, Luft und Licht der Landschaft hatten auch eine Verantwortung. Er trug ihr Erbe, aber auch ihre hypothekarischen Lasten. Hier war er Kind gewesen, und diese Heimat hatte sich aktiv eingemischt in jene Kindschaft und Jugend.»

Nicht nur für den Vater gilt das, sondern auch für den Sohn, dessen Wesen zutiefst erfüllt war und ist von der böhmischen Waldlandschaft. In dieser sanften Gegend, an die zu denken heute schmerzlich ist, wurde dem Knaben ein wunderbares Musikerlebnis in einem verwunschenen Schloß zuteil — die Schilderung dieses Augenblicks erhebt sich zu einem Stück strahlender Prosapoese —, hier begegnete er Menschen, die von dem großen Stifterschen Gesetz gezeichnet waren. Ihnen stehen die sonderbaren Stadtmenschen gegenüber, die eine bestimmende Rolle in des Knaben Leben spielen: der Dienstmann Kubat, durch den der Bub in ein Geschehen von Eifersucht und Tod verstrickt wird, der Repetent Bäumel, der als Nichtsnutz in der seligen Zeit der ersten Liebe und der durch sie geweckten Dichterkraft unliebsam hervorstach und sich später doch als Mensch besser bewährte als die meisten übrigen Klassenkameraden. Alle diese Menschen sind in das große Schicksalsnetz von Haß und Liebe, von Schuld und Sühne, von Rechtfertigung und Gnade verstrickt. Vielen war die Gelegenheit zur Bewährung, wenigen die Kraft gegeben in den düsteren Tagen des Jahres 1939, als die weltpolitische Finsternis sich über Prag zu senken begann und die Stadt, «wie vieles damals mittelalterlicher denn je» geworden war. Es war eine «Zeit der Verwirrungen, der Fluchten und der Untergänge, des Mißtrauens und des Verrats, aber auch der tiefen Beweise der Treue. Selten wurde deutlicher, wie die Ursache aller gemeinsamen und persönlichen Kümernisse darin liegt, daß nur in Ausnahmefällen jemand wirklich das tut, sagt, ja sogar denkt, was er in Wahrheit tun, sagen oder denken möchte.» Der Dichter erfuhr durch einen der Geringsten, durch den Hausierer und Bettler Svatopluk, einen der «letzten und daher besten Dienste, die ein Mensch einem anderen erweisen kann,

das Lachen, das er bewirkt, als tiefe Befreiung von Bürden und Kümernissen». Dieser verwahrloste Volksschulkamerad ermöglichte dem Dichter die Flucht aus der abgeriegelten Stadt, und diese Flucht wurde zu einem Abschied für immer.

Früh schon hatte Urzidil die Ahnung des Abschieds verspürt. «Eines Tages entdeckt man, daß Menschen, deren vertraute Nähe das Leben formen half, im Guten wie im Bösen, nicht mehr da sind; daß man über Vierteljahrhunderte mit einer Beiläufigkeit spricht, als wären es bloß zwei oder fünf Jahre. Was man wichtig nahm, ist gering geworden, und vieles, worüber man sich erhaben dünkte, fordert nun Rechenschaft, und man neigt nur schweigend das Haupt. Eines Tages wird man inne, daß etwas unsagbar Ernstes näher und näher kommt und in das Bewußtsein aufgenommen sein will. Eines Tages begreift man die Bedeutung der Abschiede.» Diese Erkenntnis, die sich auf den ersten Seiten findet, durchzieht als leidvolle Erfahrung gleichsam wie ein Leitmotiv das ganze Buch, und sie wird am Ende des Bandes, als der Dichter sich anschickt, sein englisches Exil zu verlassen, um auf dem letzten Dampfer nach den Vereinigten Staaten weiterzuziehen, noch einmal mit schmerzlicher Klarheit ausgesprochen: «Er hatte den Abschied nicht selbst beschlossen. Abschied war in ihm von Kindheit an, hielt sich verborgen unter den verlockenden Täuschungen gelegentlicher Dauer und trat gebieterisch hervor, wenn seine Stunde schlug. Er hatte schon auf vielen Waldhöhen im Abschied gestanden und hatte dies immer gewußt.»

Aus diesem Wissen und aus dem Erleb-

nis von Leid und Schmerz, aber auch von Hilfsbereitschaft und Menschlichkeit erwuchs dem Dichter Johannes Urzidil jene menschliche Güte und Reife, die in den vorliegenden Erzählungen ihren Ausdruck gefunden hat und die sich auch in der geradezu klassisch schlichten Sprache spiegelt, einer Sprache, die gleichermaßen an Stifter und Kafka (mit dem Urzidil befreundet war) gewachsen ist. Urzidils geistige Haltung bestimmt auch seine Auffassung des Dichtertums, die er so andeutet: «Erweist nicht ein Dichter der Menschheit den besten und dauerndsten Dienst durch die gute Seite, die er schreibt, wovon sie immer auch handeln möge? Vielleicht wird er der Wirkung jener Seite selbst nicht gewahr werden. Aber dies macht ganz und gar nichts aus. Vielleicht wird in Verbindung mit jener Seite nicht einmal sein Name mehr genannt werden. Aber auch dies ist ohne jegliche Bedeutung. Menschen, welche die bewegende und bestimmende Rolle jener erhaltenen Kräfte unterschätzen, ahnen nicht, wie sehr sie selbst mit ihrem ganzen Sein von jenen Kräften abhängen. Der Zusammenhang der geistigen Welt ist undurchbrechbar.»

Von New York, wo der Dichter sich eine neue Existenz aufgebaut hat, schweiften seine Gedanken zurück in die verlorene Heimat; aber seine Gefühle sind frei von Bitterkeit, und eine tiefe Versöhnlichkeit spricht aus den Worten, mit denen das ergreifende Buch schließt: «Laßt uns glauben, daß die Leuchtkraft unseres Herzens die Stube eines fernen Freundes zu erhellen vermag und daß auch unseren Dunkelheiten noch ein gütiges Licht ver gönnt ist.»

Hansres Jacobi

Photographiertes Spanien

Reisen bedeutet heutzutage meist auch Photographieren, denn wenn man schon keine Zeit hat, sich die Kunstwerke und die Landschaften fremder Länder richtig anzusehen, so will man sie wenigstens im selbstgemachten Bild mit nach Hause tragen und damit seinen Bekannten beweisen, daß man wirklich dort gewesen ist. Mit Vorliebe stellt man sich oder die Seinen in den Vordergrund des Bildes, und dann kann das geschehen, was wir letztes Jahr an einem Julitag auf der Bodensee-

insel Mainau erlebten, wo die Besucher zu Hunderten wie Statuen umherstanden, denn die einen photographierten die andern, diese wurden von jenen geknipst, und alle waren, wie durch einen Zauber, zu leblosen Figuren erstarrt. Wäre das Benehmen dieser guten Leute nicht so grotesk-komisch gewesen, und hätte man sich nicht in erster Linie über ihre widerliche, pseudoferienhafte Bekleidung geärgert, so hätte man mit einigem Schrecken die Zukunftsvision einer verständnis-

los durch die Welt reisenden und vor ungezählten Photoapparaten erstarrenden Volksmasse vor sich zu haben geglaubt.

Aber wenn das Photographieren auch immer mehr zu einer geistlosen, ohne jedes künstlerische Gefühl betriebenen Knipserei wird, so finden sich glücklicherweise doch noch Menschen, welche es mit Verstand tun, ebenso wie es immer noch solche gibt, die wirklich zu reisen verstehen und denen organisierte Gesellschaftsreisen, sowie Amerikaner, welche Europa in wenigen Wochen «machen», schlimme Erscheinungen unserer Zeit bedeuten. Die meisten dieser vernünftigen Photographen versuchen im selbstgemachten Bild einen persönlichen Eindruck festzuhalten, welchen weder eine gekaufte Ansichtskarte noch die wahrscheinlich viel bessere Aufnahme des Berufsphotographen wiederzugeben vermag. Da nur das selbstgemachte Bild einen vollgültigen Erinnerungswert besitzt, sollten die Photobände, welche auf den Büchermarkt gelangen, nicht nur dem alten Freund des Landes anregende Erinnerung bieten, sondern sie sollten vor allem das künstlerische und das historische Interesse des Betrachters erwecken, dem des Landes noch Unkundigen beim Planen seiner Reise helfen und dem Kenner Gesehenes neu offenbaren. Was wir damit meinen, läßt sich anhand der drei beachtenswerten Bände über Spanien zeigen, die in den vergangenen Jahren in Zürich erschienen sind. — *Martin Hürlimann*, in dessen Werk man nicht nur den hervorragenden Photographen, sondern auch den Historiker erkennt, *Michael Wolgensinger*, der gescheite und, wie uns scheint, vom Glück besonders verwöhnte photographierende Künstler, und *Rudolf Pestalozzi*, der Amateur, haben je etwa 250 Aufnahmen aus dem einzigartigen Land jenseits der Pyrenäen zu drei großen Bildbüchern zusammengestellt¹).

Jeder Band der von Martin Hürlimann herausgegebenen Reihe *Orbis Terrarum* — von den ungefähr dreißig bisher erschienenen Bänden sind diejenigen über Asien, Deutschland, Frankreich, Italien, die Schweiz und Spanien noch erhältlich, und ein Europa-Band steht vor dem Erscheinen — will ein Land oder sogar einen Kontinent mit Hilfe der Photographie so umfassend als möglich darstellen, das heißt seine Bauten sollen für seine Geschichte sprechen, die Landschaften für seine Geographie, die Gebräuche für seine Menschen. Daß das Hauptgewicht, auch im Spanienbuch, eindeutig auf den Bau-

ten und somit auf der Geschichte liegt, ist unserer Ansicht nach der unschätzbare Vorzug dieser Bände, und zwar um so mehr, als beispielsweise gerade ein Wolgensinger Spanien von einer ganz andern Seite zu erfassen versucht, was ihm, nebenbei gesagt, ebenso vortrefflich gelingt wie Hürlimann. Dieser gibt eine so vollständige Übersicht über sämtliche bedeutenden Baudenkmäler Spaniens, daß auch einem guten Kenner des Landes kaum etwas fehlt, und sein lebendig geschriebenes Vorwort und die ausführlichen Bild-erläuterungen führen einen auf angenehme und kurzweilige Art in die spanische Geschichte ein. Da Martin Hürlimann einige wenige Orte nicht selbst besuchen und photographieren konnte, nahm er, der Vollständigkeit zuliebe, sieben fremde Bilder in seinen Band auf; die gänzlich fehlenden Balearen sollen in einer Neuauflage des Werkes berücksichtigt werden.

Es ist aber nicht der bewußt lehrhafte Charakter dieses Bandes, der einem sowohl beim schnellen als auch beim langsamen Durchblättern auffällt, sondern die stille, unaufdringliche Schönheit fast aller Aufnahmen. Sieht man sich etwa die zehn Kirchenportale an, die von Huesca (19), Vitoria (26), Burgos (37), Santiago (49), León (60), Salamanca (66), Aranda de Duero (74), Valladolid (88), Tarragona (216) und Ripoll (224), so glaubt man, diese Wunderwerke der Baukunst in Wirklichkeit zu sehen und ist erfüllt von der unendlich vielgestaltigen, unverkennbar spanischen Bau- und Steinhaukunst. Einzelne Photographien, wie diejenigen vom Pórtico de Gloria der Kathedrale Santiagos (51, 52), von der Universitätsfassade in Salamanca (65), vom Hof in San Gregorio zu Valladolid (89), vom Mirador de Daraxa in der Alhambra Granadas (195), laden zum längeren Betrachten ein, denn sie sind so voller Pracht, daß sie zum Erlebnis werden. Weniger begeistert sind wir von den etwas blassen Farbaufnahmen — mit Ausnahme der herrlichen von Toledo (127/128) —, und wenn wir streng sein wollen, so sprechen wir noch unser Bedauern darüber aus, daß weder im Löwenhof der Alhambra und im Generalife (198, 199), noch im Park der Granja (115, 116) Wasser fließt. Während die maurischen Bauten ohne die feinen Springbrunnen, die leise plätschernden oder still dahinziehenden Wässerchen nur einen Teil ihres orientalischen Reizes verlieren, ist die bourbonische Sommerresidenz auf

1200 Meter über dem Meeresspiegel ihrer eigentlichen Sehenswürdigkeit beraubt, wenn die aus sechsundzwanzig monumentalen Brunnen spritzenden Wasser ruhen. Aber in Granada sind lediglich hin und wieder die Zuleitungen verstopft, während in der Granja die Wasserspiele im Jahr nicht mehr als an fünf oder sechs Tagen in Betrieb gesetzt werden. Schade, daß Martin Hürlimann nicht einen davon erwischt hat!

Michael Wolgensinger ist kein Gelehrter, der die spanische Geschichte photographiert, er ist vielmehr ein fesselnder Erzähler. In seinen fast ausnahmslos meisterhaften Aufnahmen schildert er das Leben von Spaniens Menschen auf ebenso ergiebige Weise wie Martin Hürlimann ihre Geschichte. Er zeigt uns den Schuhputzer (63), die Zuschauerin an der Prozession (5), den Stierkämpfer (114—120), Kinder (113, 139, 213), Zigeuner (70, 72, 148, 149), Reisbauern (77—81), Fischer (75, 92, 126, 127), Baumwollpflückerinnen (188, 189) und viele andere spanische Gesichter bis hinauf zu den plaudernd und schauend in bequemen Clubsesseln sitzenden Höhergestellten (171). Beinahe auf jedem Bild Wolgensingers tritt einem der Mensch entgegen; nicht irgendeiner, sondern, so scheint es, genau derjenige, den der Photograph sich wünschte: vor der Kathedrale von Burgos ein paar Klosterschüler (2), vor dem Stadtbild Salamancas ein Schweinehirt mit seiner Herde (13), vor den Toren Avilas ein Kleinbauer auf seinem Esel (25), am Brunnen von El Toboso eine kleine Dulcinea (42) und so weiter. Aber auch seine Landschaften (1, 11, 137, 150, 191, 197, 206, 212) sind von Leben durchpulst und nie langweilig, und das erstaunlich klare Licht macht viele Aufnahmen (z. B. 6, 133, 140, 146) zu noch genaueren, noch echteren Wiedergaben der Wirklichkeit. Wie intelligent Wolgensinger zu Werke geht, zeigen seine verblüffenden, aber stets einleuchtenden Gegenüber- und Zusammenstellungen der einzelnen Bilder. So steht Salamancas herrliche Casa de las Conchas neben einem Ausschnitt aus der würdevollen Bibliothek der alten Universitätsstadt (16/17), dem Monumentalbau El Escorial aus dem 16. Jahrhundert sind die Monumentalbauten der Universitätsstadt von Madrid aus dem 20. Jahrhundert gegenübergestellt (28/29), der sparsamen Einförmigkeit einer Mietskaserne in Barcelona die verschwenderische Üppigkeit von Gaudís Sagrada Familia (58/59) und so fort. Wie

geschickt sind auch die drei Bilder der Mühlen des Don Quijote aufeinander bezogen (43—45), wie viel ist mit den vier Details aus dem Greco-Haus in Toledo ausgedrückt (35—38) und erst recht mit den zehn Aufnahmen der mannigfaltigen Erzeugnisse von Spaniens Erde (82—91)! Dadurch, daß Michael Wolgensinger seine Photographien in verschiedenen Formaten, vom kleinen 7×7-Bildchen bis zur ganzseitigen Großaufnahme, unregelmäßig und stets wieder anders über die Seiten verteilt, gewinnt der Bildband noch an Lebendigkeit. — Zu all dem hat Margot Schwarz eine knappe Einleitung geschrieben, die zum Besten gehört, was wir über Spanien gelesen haben. Gerne weisen wir bei dieser Gelegenheit auch auf ihr vor sechs Jahren erschienenenes Büchlein *Spanien* hin und empfehlen es jedem Freund des eigenartigen Landes jenseits der Pyrenäen, dessen Besonderheiten sie treffend erfaßte und zu schildern wußte²).

Der Photoband Rudolf Pestalozzis hat es schwer, neben den beiden andern zu bestehen. Wir sagten, die auf den Büchermarkt gelangenden Photobände müßten weniger die Erinnerung des Betrachters erwecken als vielmehr sein künstlerisches und sein historisches Interesse. Pestalozzis Bilder vermögen das nicht, denn es sind Aufnahmen, wie sie jeder bessere Amateurphotograph mit nach Hause bringt, und deshalb lediglich für ihn selbst von Bedeutung. Obschon die Absicht spürbar ist, mit den vielen, die Städtebilder zahlenmäßig überwiegenden Landschaftsbildern eine Reise durch die locker besiedelte iberische Halbinsel anzudeuten, gelingt es dem Photographen nicht, mit seinen Aufnahmen zu erzählen. Viele sind langweilig (z. B. 40, 41, 51, 70, 71, 129, 142), manche zu wenig scharf (11, 94, 95, 111, 134), fast allen fehlt das helle, spanische Licht, das Wolgensinger so großartig zu erhalten wußte, und schließlich sind die allzuzahlreichen Photographien nicht gerade geschickt zusammengestellt worden. Wenig hat man beispielsweise vom Kreuzgang in Santillana und von den Toren und Brunnen, die einem auf zwei Seiten in neun Bildern gezeigt werden (130/131), oder von den galizischen Steinkreuzen und Speichern (138/139) oder von den zahlreichen, meist gestellten Tier- und Menschenszenen (44/45, 72/73, 84/85). Auch die vier Toledo-Bilder (78/79) und die des wunderbaren Springbrunnenhofes im Generalife (34/35) geben einem in dieser schmalen Form keinen rechten Begriff

der Wirklichkeit; den Escorial sollte man entweder ganz aufnehmen oder dann die beiden Ausschnitte richtig zusammensetzen (102), und wenn man ein Bild aus Ronda bringt, dann doch eher eines der charakteristischen Schlucht mit der kühnen Brücke, als das eines wenig beachtenswerten Hauses (49), ebenso wie das Schönste von Sevilla fehlt, wenn man die Giralda ohne ihren unteren, maurischen Teil wiedergibt (58). Vielleicht hatte Wolgensinger Glück, daß er die römische Brücke von Salamanca mit einer für jene Gegend so typischen Schweineherde im Vordergrund aufnehmen konnte (13), während bei Pestalozzi nur ein paar Hühner im Sand picken (91), aber wenn wir die Bilder des Aquädukts von Segovia (P 105, W 27) oder der Mezquita von Córdoba (P 68, W 202) miteinander vergleichen, so fehlt uns bei Pestalozzi das von Wolgensinger erfaßte Wesentliche dieser Orte: in Segovia die kühne Eleganz der herrlichen Bogen, welche den belebten Platz gegen den Stadtrand abschließen, und in der Mezquita nicht die starren, regelmäßigen Säulenreihen, sondern der für den umherwandernden Betrachter lebende, sich bewegende, immer wieder neue Durchblicke öffnende Säulenwald.

Einige Aufnahmen, zum Beispiel die-

jenigen aus der Alhambra (30—33), sind sehr schön, und das lose, als Buchzeichen verwendbare Bilderverzeichnis bedeutet gegenüber dem vorne festgemachten Wolgensingers eine große Erleichterung beim Bestimmen der Bilder, aber so gerne wir einst Rudolf Pestalozzis *Fahrt nach Portugal* oder sein entzückendes Leica-Skizzenbuch über Zürich zur Hand nahmen, so enttäuscht sind wir heute von seinem Bildband über Spanien³). Wir bewundern den von der schönen Kunst des Photographierens begeisterten Amateur, der den Mut hat, seine Reiseerinnerungen neben denjenigen eines Martin Hürlimann und eines Michael Wolgensinger öffentlich vorzulegen, aber wir ziehen diese den seinen unbedingt vor.

Daniel Bodmer

¹) Martin Hürlimann: Spanien — Atlantis-Verlag, Zürich 1954. Michael Wolgensinger: Spanien — Europa-Verlag, Zürich 1956. Rudolf Pestalozzi: Spanien — Fretz und Wasmuth-Verlag, Zürich 1956. ²) Margot Schwarz und Eugen Früh: Spanien — Origo-Verlag, Zürich 1951. ³) Rudolf Pestalozzi: *Fahrt nach Portugal* — Fretz und Wasmuth-Verlag 1934, und *Leica-Skizzenbuch über Zürich* — Fretz und Wasmuth Verlag, Zürich 1944.

In den nächsten Heften lesen Sie

Oberstdivisionär Dr. Karl Brunner: Neuzeitliche Kriegführung und Völkerrecht

Prof. Dr. Wilhelm Röpke: Eigentum als Säule einer freien Gesellschaft

Direktor Streiff und Dr. Schneulin: Probleme der Automation

Dr. phil. Hansres Jacobi: Estland als Exempel

Gedichte von W. Iwanow

Würdigung der Kunstausstellungen Basel, St. Gallen und Freiburg