

**Zeitschrift:** Neue Schweizer Rundschau  
**Band:** 21 (1953-1954)  
**Rubrik:** Kleine Rundschau

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 14.10.2024

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

## KLEINE RUNDSCHAU

### THOMAS MANN: ALTES UND NEUES

*Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten (S. Fischer Verlag)*

Es ist unmöglich, einer so reichhaltigen Sammlung von Aufsätzen auf ein paar Seiten gerecht zu werden — all der Fülle von Themen autobiographischer, zeit- und kunstgeschichtlicher Natur und all ihren Beziehungen zu Thomas Manns dichterischem Lebenswerk. So mag es denn das beste sein, sich auf die beiden Hauptthemen des 800 Seiten starken Bandes zu beschränken, die in vielen Variationen erklingen und, indem sie sich sehr oft miteinander verschlingen, dem Buche einen Fugencharakter verleihen — was ja den «Musiker» Thomas Mann, dessen Dichtungen «gute Partituren» sind, noch einmal aufs schönste bestätigt. Die beiden Grundthemen sind das der Liebe und das des Hasses.

Seine Liebe bekundete er vielen Dichtern und Künstlern, die seinem Herzen nahestanden. Denn er bewunderte gerne und ergriff gerne jede sich irgend bietende Gelegenheit, anderen in kurzen Aufsätzen oder längeren Essays zu huldigen und ihnen für das Erlebnis ihrer Kunst in Worten zu danken, wie sie bloßen Kritikern und Literarhistorikern nicht gegeben sind: Dürer, Lessing, Goethe, Tolstoi, Strindberg, Conrad, Hauptmann, Hamsun, Hofmannsthal und, von jüngeren Zeitgenossen, Friedrich Huch, Hatzfeld, Hermann-Neisse, Döblin, Kafka, dessen geheimnisvolles Werk er als das eines «Humoristen» deutet, der «die Andersartigkeit der vollkommenen Welt mit negativem Vorzeichen ausstattet — statt der grandiosen Hiob-Schmähung die satirische, komische —, aber beide Male bleibt die Vollkommenheit unangetastet». In den Aufsätzen über Gide und Shaw bewährt sich Thomas Manns hohe Kunst des Doppelsinns, mittelbar sich selbst aufs genaueste zu charakterisieren, während er das Bildnis eines geliebten ihm verwandten Dichters malt.

Wenn er von Gides «protestantisch-religiös betontem Moral-Individualismus» spricht und in diesem Moralismus «die Quelle seiner autobiographischen Unbedingtheit» erblickt, so beschreibt er nicht nur des Franzosen, sondern auch seine eigene Wesens- und Künstlerart aufs glücklichste. Noch durchsichtiger wird dieses zugleich ernste und verspielte Verfahren, wenn Thomas Mann von Gides Goethe-«Nachfolge» spricht und erläuternd hinzufügt: «Wenn dergleichen im Spiele gewesen sein sollte, so war es kein Hindernis für den vollen Ernst des Erlebnisses.» Derselben Kunst des Doppelsinns werden wir im Shaw-Aufsatz ansichtig, wenn er von der undogmatischen Frömmigkeit des Engländers spricht: «Er verehrte die Lebenskraft, die mit dem Menschen auf Erden ein großes Experiment angestellt hat, und aufrichtig war ihm daran gelegen, daß dieses Experiment trotz allem zuletzt für Gott kein Fehlschlag sein möge», Worte, die zwanzig Seiten später nur wenig variiert in Thomas Manns «Lob der Vergänglichkeit» wiederkehren und uns eine hundert Seiten vorher gelesene doppelsinnige Charakterisierung Lessings in Erinnerung rufen: «Was ist seine Dialektik, seine hintergründige Skeptik, seine Ablehnung des Wahrheitsbesitzes zugunsten friedlosen Forschens? Sie ist Frömmigkeit vor dem Unendlichen.» Auch die schönen Worte über Hesses

Lebenswerk werden unwillkürlich zu einer Selbstcharakteristik: «Es hat den romantischen Timbre, die Versponnenheit, den krausen und hypochondrischen Humor deutschseelenhafter Art — organisch-persönlich verbunden mit Elementen sehr anderer, viel weniger gemüthafter Natur, europäisch-kritizistischen, psychoanalytischen.» Wenn Thomas Mann in seinem Glückwunsch an Hesse davon spricht, daß heute «vom bloß Nationalen her kein einziges Problem mehr zu lösen ist,» und daß «kein Geist mehr in Betracht kommt, der nicht die europäische Tradition als Ganzes repräsentiert», so klingt darin das zweite Fugenthema des reichinstrumentierten Werkes an, und die brüderliche Schicksalsverwandtschaft beider von Nationalsozialisten verfemten Dichter wird offenkundig, wenn Thomas Mann fortfährt: «Es kommt jedenfalls dabei, wie immer schon, nicht aufs Meinen und Schreien an, sondern aufs Sein, aufs Tun. In Deutschland zumal waren die mit dem Deutschtum Unzufriedensten noch immer die Deutschesten.» Auch der großartige Aufsatz «Die Erotik Michelangelos», der die «Lebenstraurigkeit» dieses «vom Himmel mit überwältigender Bildkraft begnadeten Schöpfers» aus einer «ungeheueren und drückenden, dabei ständig nach dem Reinen, Geistigen, Göttlichen ringenden, sich selbst immer als transzendente Sehnsucht deutenden Sinnlichkeit» erklärt — auch dieser liebevolle Essay läßt das andere, daß Haß-Motiv erklingen: «Er wettete gegen Florenz, das Dante und ihn geboren und das den von ihm grenzenlos bewunderten Dichter schnöde, undankbar, schändlich ins Exil geschickt hat» — es ist klar, daß hier auch das nationalsozialistische Deutschland gebrandmarkt wird, in dem noch ganz andere Verbrechen begangen worden sind als im Florenz Dantes und Michelangelos.

Haß — es war der Nationalsozialismus, der Thomas Mann hassen gelehrt hat. Und viele der hier gesammelt vorliegenden Aufsätze sprechen von jener «Seele- und Gedankennot, von der», wie er in dem weltberühmt gewordenen Brief an jenen Dekan in Bonn bekannt hat, «nicht eine Stunde seines Lebens frei gewesen ist» seit jenem verhängnisvollen 31. Januar 1933. Seine Beunruhigung wegen der deutschen Entwicklung nach 1918 hatte schon früh, um die Zeit der Ermordung Walther Rathenaus durch die ersten jungen Nationalsozialisten begonnen und ihn bestimmt, sich von seinen «Betrachtungen eines Unpolitischen» loszusagen und für die schwanke demokratische Republik einzutreten. Nachdem er in jenem geistig auch heute nicht zeitüberholten Buch sich gegen Politik und Demokratie erklärt hatte (aus Gründen, sehr verschieden von denen der durchschnittlichen deutschen Konservativen oder Reaktionäre), rang er sich allmählich zu der Erkenntnis durch, der er wiederholt Ausdruck gegeben hat, «daß es ein Irrtum der deutschen Bürgerlichkeit gewesen war, zu glauben, man könne ein unpolitischer Kulturmensch sein... In der Gestalt des Politischen ist uns heute die Frage des Menschen selbst mit einem letzten und lebensgefährlichen Ernste gestellt.» Und im Jahre 1941 sagte er: «Es war der verhängnisvolle Fehler der gebildeten deutschen Oberklasse, zwischen Geist und Leben, zwischen Philosophie und politischer Wirklichkeit einen scharfen Trennungsstrich zu ziehen und von der Höhe einer absoluten Kultur verachtungsvoll auf die Sphäre des Sozialen und Politischen herabzublicken. Dies ist es, was dem bürgerlichen Geist in Deutschland seine heutige Erniedrigung eingetragen hat.» Er bekannte auch: «Wo wäre ich heute, wenn mein Konservativismus bei einem Deutschtum verharret wäre, das all sein Geist und all seine Musik nicht davor bewahren konnten, in die niedrigste Gewaltanbetung und eine die Grundlagen der abendländischen Gesittung bedrohende Barbarei einzumünden.» Wieder und wieder hat er seine Landsleute in den Jahren 1922—1933 vor der drohenden

Gefahr gewarnt, am eindringlichsten in dem hier nicht aufgenommenen «Appell an die Vernunft» und am weitest ausgreifend in der mythischen Gleichnisrede von den beiden «Bäumen im Garten», in der er ausführte, daß das deutsche Volk «das Pathos heiliger Gebundenheit mehr liebe als das der Freiheit, die Hingebung an das Vergangene mehr als den zukünftig gerichteten Willen» — was zur Folge hatte, «daß die Welt gegen den Leugner von Vernunft und Freiheit wie gegen einen Feind der Menschheit zusammenstand».

Wenn viele Deutsche 1922 seinem Beispiel gefolgt wären, statt ihn als einen Verräter am Deutschtum zu verfemen, so wäre Deutschland und Europa der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg erspart geblieben. Statt dessen aber haben viele deutsche Schriftsteller damals für eine «konservative Revolution» und einen «geistigen Edel-Obskurantismus» geschwärmt und so, wie Thomas Mann in der Einleitung zu den jetzt gesammelten Essays erklärt, «dem Unheil den Weg bereitet. Sie waren keine ‚reinen Toren‘, diese chthonischen Veruntreuer des Geistes, sie wußten, was sie taten und wem sie halfen.» Und wenn manche von ihnen auch nicht den Nationalsozialismus, dem sie Vorschub leisteten, gemeint haben sollten, sie tragen die Verantwortung dennoch, wie in dem Aufsatz «Denken und Leben» ausgeführt wird: «Der tiefste Grund für die Schwäche der Demokratie in Deutschland liegt in dem vielleicht fundamentalen und wesentlichen Mangel an jenem Pragmatismus, der nichts weiter als Verantwortungsgefühl des Geistes ist für das Leben und für die Ergebnisse des Denkens im Wirklichen, im gesellschaftlichen und politischen Leben der Menschen.» Thomas Mann erhebt dort denselben Vorwurf gegen Nietzsche: daß er sich nie gefragt hat, «wie seine Gedanken sich in politischer Verwirklichung ausnehmen würden», und daß auch «sein tragisch-großes Werk unheilvoll beigetragen zu dem Untergang der deutschen Freiheit».

Auch noch andere Gruppen von Verantwortlichen, die dem Nationalsozialismus einen ideologischen Ueberbau schaffen geholfen, wurden in verschiedenen Aufsätzen nachdrücklichst, aber leider vergeblich denunziert: Da war der Geschichtsphilosoph, der verkündete, daß «die Zeit der kämpfenden Staaten» angebrochen sei, und daß «die parlamentarische Demokratie in die Diktatur einzelner Macht- und Rassenmenschen» notwendig übergehen werde (Oswald Spengler). Da waren jene, die «das Irrationale boshaft vergöttern, den Geist als Henker des Lebens verschreien» (Ludwig Klages), und jene, die «die Idee heiliger Vergangenheit und Todesfruchtbarkeit einem als seicht und überaltert empfundenen Idealismus und Optimismus des Zukunftskultes und apollinischer Tageshelle als das neue Wort, das Wort des Lebens» revolutionär entgegengestellt und so getan haben, «als stünde wiederum das romantische Zubehör des Nationalismus, die völkische Idee, mit vollkommen revolutionärem Recht gegen die ‚zurückbleibende Humanität‘ als das Neue, Jugendvolle und Zukunftsgewollte». (Alfred Baeumler, der dann am 10. Mai 1933 zu seinen Berliner Studenten sagte: «Hinter uns liegt die Epoche der Neuzeit, die Epoche der Gewissensfreiheit, des Individualismus. Sie ziehen jetzt hinaus, um die Bücher zu verbrennen, in denen ein uns fremder Geist sich des deutschen Wortes bedient hat, um uns zu bekämpfen.» Und bei anderer Gelegenheit: «Die Entdeckung der Rasse ist die kopernikanische Tat der neueren Zeit. Mit Hitlers biologischer Gesetzgebung beginnt ein neues Jahrhundert — vielleicht ein neues Jahrtausend.»)

Und da waren die deutschen Universitäten, die «sich zum Nährboden der verworfenen Mächte gemacht haben, die Deutschland moralisch, kulturell und

wirtschaftlich verwüsten.» Bei zwei Gelegenheiten wird auch Wagner, obwohl er eines «der faszinierendsten und künstlerisch sieghaftesten Persönlichkeitsphänomene aller Zeiten» genannt und sein Werk als ein wahrer Kosmos von Lebenswerk, ein minuziöses Großgebilde magischer Intellektualität» gerühmt wird, als ein Vorläufer des Nationalsozialismus bezeichnet: es war in ihm «zuviel Hitler, wirklich zuviel latentes und alsbald auch manifestes Nazitum» — die Entwicklungslinie Wagner — H. S. Chamberlain — Hitler — Rosenberg beweist es nur zu gut. Wenn Thomas Mann vom «Dritten Reich» sprach, so tat er es auf eine Art, daß niemand dieses Wort auch nur augenblicksweise auf die Ideen der «arischen» und «arteigenen» Pseudophilosophien beziehen konnte. 1912 nannte er «die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfertum, Intellektualismus und Einfalt, Vernunft und Dämonie, Askese und Schönheit — das Dritte Reich.» Und 1921 sprach er vom Dritten Reich als der Aussöhnung des Gegensatzes von «Gott» und «Welt», von «Aufklärung und Glauben», von «Freiheit und Gebundenheit», als einer «Verleiblichung des Geistes und Vergeistigung des Fleisches», und sagte, daß die Kunst «in der Tat von jeher die Verkünderin des Dritten Reiches» ist.

Thomas Mann mißt aber auch den Westmächten eine große Schuld an dem Unglück bei, das Europa überkommen hat. «England wünschte und betrieb die Erhaltung und Stärkung der nationalsozialistischen Herrschaft. Stärker als jeder dégoût vor dem Pöbel und Gangsterstaat des Nationalsozialismus war den kapitalistischen Demokratien des Westens der bolschewistische cauchemar, die Angst vor dem Sozialismus und vor Rußland... Für all dies Grauen trägt England die volle Verantwortung... Wie leicht wäre das alles im Keime zu ersticken gewesen: zuerst in Deutschland und dann in der Welt... Es wurde nicht ausgetreten, es wurde begünstigt und großgezogen... Wenn wir warnten vor dem, was der Welt durch Hitler drohte, so wurde das als Kriegshetze aufgefaßt.» Der Nationalsozialismus eine Versicherung gegen den Bolschewismus? «Gewalt, Anarchie, Blut, Brand und Pöbelherrschaft, Verfolgung des Glaubens, schmutzigste Grausamkeit, die Verkehrung aller Begriffe, die Schändung des Rechtes und der Vernunft, die unverschämte, lachhaft infernalische Verdrehung der Wahrheit, die Aufwiegelung des Untersten, Zersetzung, Auflösung der Staatenordnung», bis «der Erdkreis zum einfürmigen Grab der Freiheit wird, über welchem das Fahnenzeichen stumpfsinniger Knechtschaft weht — der Nationalsozialismus, nur er, ist dieser Bolschewismus.»

In einer kurzen Gedenkrede stellt Thomas Mann den Typ des demokratischen Führers, des «zu Tat und Macht berufenen Geistesmenschen», «eine Gestalt von erfolgekrönter Feinheit und Noblesse», Thomas Masaryk, der «die patriotische Fanfaronade und Selbstanpreisung aufs äußerste verabscheute», dem «Tierbändigertyp mit Peitsche und Revolver, dem Typ des Massenhypnotiseurs» gegenüber, «der heute als Staats- und Volksführer die Zukunft für sich zu haben scheint». In einem anderen Aufsatz, einem der eigenartigsten des Bandes, «Bruder Hitler», wird vom «Führer» ausgesagt, «daß das unergründliche Ressentiment, die tiefschwärende Rachsucht des Untauglichen, Unmöglichen, sich mit den Minderwertigkeitsgefühlen eines geschlagenen Volkes verband, welches mit seiner Niederlage das Rechte nicht anzufangen wußte», und daß Hitler «aus dem nationalen Gemütsleiden das Vehikel seiner Größe, seines Aufstiegs zu traumhaften Höhen, zu unumschränkter Macht, zu ungeheuren Genugtuungen und Ueber-Genugtuungen machte.» Im übrigen aber kann Thomas Mann nicht umhin, in Hitler einen Künstler-Bruder, «eine Erscheinungsform des Künstlertums» zu erkennen,

und wenn er dessen einzelne charakteristische Kennzeichen aufzählt, so braucht man etwa nur den frühen autobiographischen Aufsatz «Im Spiegel» noch einmal zu lesen, um zu begreifen, worin diese Brüderlichkeit allenfalls bestand. «Ein etwas unangenehmer und beschämender Bruder...» Auch die — in Hitlers Fall «verhunzten» — Märchenzüge, die Thomas Mann in ihm wiederfindet, gemahnen uns an verschiedene Dichtungen Thomas Manns: «Das Thema vom Träumerhans..., vom häßlichen jungen Entlein..., vom Dornröschen, das unter dem weckenden Kusse des Siegfried-Helden lächelt. ‚Deutschland erwache!‘ Wagnerisch, auf der Stufe der Verhunzung ist das Ganze...» In einem dritten Aufsatz wiederum sehen wir Franklin Roosevelt, «den bewußten Gegenspieler des abgründig bösen Diabolismus, dem das arme Deutschland verfallen und durch den es der Welt so gefährlich geworden war.» Er war «ein Freund des Volkes, der Hort des kleinen Mannes, erleuchtet von intuitivem Wissen um die Notwendigkeiten der Zeit, den Willen des Weltgeistes.»

Aber noch einen anderen, den geistig größten Gegenspieler hitlerischen Diabolismus lernen wir in diesem Band kennen: Goethe, «die sublimste, humanisierteste, gebändigtste Abwandlung deutscher Gewaltigkeit». Ein aus Gründen sprachlicher Wiederholung hier nicht wieder abgedruckter Aufsatz stellte ihn Luther und Bismarck gegenüber, und dort kann man lesen, warum Thomas Mann nicht diese beiden Großen, sondern Goethe «ein Wunder» nennt; denn auch in Goethe war «viel dämonisch Dunkles, Uebermenschlich-Unmenschliches», aber seine selbsterzieherische Leistung gipfelte in einer vorbildlichen «Vereinigung des Urbanen und des Dämonischen», des «Deutsch-Volkhaften und des Mediterran-Europäischen». Wenn man liest, was «völkische» Literarhistoriker vor 1933 und während des Hitler-Millenniums über die «völkische» Romantik und gegen Goethe geschrieben haben, so versteht man Thomas Manns Feststellung: «Goethes Streitbarkeit gegen die Romantik, gegen Vaterländerei, Kult des Mittelalters und raffinierten Obskurantismus aller Art — was war sie anderes als Politik, schon weil der Gegenstand seiner Abneigung, der Romantizismus, selbst Politik war, nämlich Gegenrevolution?» Und man versteht auch, warum Thomas Mann gerade in seinem Hitler-Aufsatz (und in deutlichem Anklang an Ideen in seinem gegen-hitlerischen Joseph-Roman) noch einmal betont: «Kunst ist freilich nicht nur Licht und Geist, aber sie ist auch nicht nur Dunkelgebräu und blinde Ausgeburt der tellurischen Unterwelt... Deutlicher und glücklicher als bisher wird Künstlertum sich in Zukunft als einen helleren Zauber erkennen und manifestieren: als ein beflügelt-hermetisch-mondverwandtes Mittlertum zwischen Geist und Leben.»

Es ist die Art Kunst, als deren größte deutsche Meister wir heute Thomas Mann und Hermann Hesse lieben und bewundern. Thomas Mann charakterisierte sie aufs schönste, indem er in einem Vortrag vor Studenten der Universität Princeton sagte: «Die Kunst der Epik ist ‚apollinische‘ Kunst... Denn Apollo, der Fernhinterreffende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie. Objektivität ist Ironie, und der epische Kunstgeist ist der Geist der Ironie.» Eine Charakterisierung und Selbstcharakterisierung, die dem Symbol des Bogens und der Leier auf dem Buchdeckel dieses Essay-Bandes (und aller Bücher Thomas Manns) entspricht.

*J. Lesser*

Lebte Max Picard im 18. Jahrhundert, man hätte ihm längstens den Ehrentitel eines Menschenfreundes verliehen. Ach, er liebt die Menschen, diese welträtsellösenden Wirrköpfe und übereiligen Feuergeister, diese zeitbesessenen Sucher des Paradieses auf Erden und diese raumabgewandten Konstrukteure eines goldenen Zeitalters, die alle vor lauter Intellekt und Willen vergessen haben, daß sie einen Geist und eine Seele besitzen könnten. Ihm ist zutiefst bewußt: sie müßten ja nur einmal aufrecht stehen bleiben, geruhsam eine Weile sich besinnen, was sie tun, und dann schauen, was sich rund um sie ereignet, um wieder Menschen zu werden. Wenn ein Schriftsteller unserer Tage der Wurzel des Wortes ereignen, dem Auge, gerecht wird, so der Seher Max Picard, dessen Augen das ewige Wunder noch schauen. Den Ehrentitel des Menschenfreundes aber verdiente er, weil er gütig und liebevoll allen zum Ereignis verhelfen möchte, daß sie erlöst in der Anschauung Gottes ruhen, aufs neue zum Sehen geboren und zum Erstaunen da.

Nicht Zufall ist es, sondern Gnade und Schickung, daß seine Augen mit besonderer Liebe und Hingabe auf den Stätten römisch-italienischer Kultur weilen und verweilen. Ihm eignet noch jene wesentlich römische, hohe Eigenschaft der Pietas; er spürt und erfährt beim Schauen, daß die echten Dinge und Wesenheiten die Zeichen ihres göttlichen Ursprunges tragen; sichtbar wird an ihnen Gottes Schöpferhand: das Ewige leuchtet durch sie hindurch; sie erscheinen transparent und werden also Bild. So existiert denn für diesen Seher eine objektiv daseiende «Welt der Bilder, in der alle Dinge der Erde noch einmal vorhanden sind: als Bilder».

Deshalb könnte er modern scheinen; denn Bilder und Bilderfetzen hetzen uns Heutige; wir haben eine Bildregistratur und Kino-Optik erworben. Picards Bilder unterscheiden sich indessen grundsätzlich von solch mit dem «Sucher» gefundener Wiedergabe des Krustenhaften, Aeüßerlich-Mechanischen, wie sie neuerlich auch in den Sprachbereich eingedrungen ist, und wie sie — um nur einen von vielen Schriftstellern zu nennen — mit verblüffender Exaktheit durch Ernst Jünger in Worte gefaßt wird. Seine Abbilder sind präzise und halten alles äußerliche Funktionieren fest; aber sie sind seelenlos und sprachlich so tiefgekühlt und kunstvoll berechnet, als würden dauerhaft lackierte Demonstrationspräparate oder technisch einwandfrei funktionierende Maschinenteile beschrieben. Was diesen sprachlichen Abbildungen der Wirklichkeit fehlt — ist das lebendige Wirken. Picard umschreibt das in einer Begebenheit also: Sowjetkommissare stellten fest, daß in den Reliquienschreinen nur Knöchelchen, Staub und Fetzen von Stoffen zu erkennen waren, worauf ihnen die gläubigen russischen Bauern entgegeneten: «Unsere Heiligen sind gescheit, sie haben gewußt, daß ihr kommt, und sie haben euch diese Reste dagelassen, *euch*, aber nicht uns.»

Der Gegensatz läßt sich durch ein weiteres Beispiel noch verdeutlichen: Im «Waldgang» Ernst Jüngers steht der Satz: «Das Wort ruht unter den Worten wie der Goldgrund unter einem frühen Bild.» Für einen registrierenden Beobachter der Oberflächenschichten *ruht* das Gold *unter* den Farben. Picard aber schaut das *Vorgegebene* im Goldgrund: dieser war zuerst da, aus ihm ist alles geworden; er ist rundum da wie in den Ravenna-Mosaiken, Zeugnis und Zeichen, und aus ihm heraus treten die Gestalten der Heiligen, aufrecht, die Füße der Erde zugewandt, das Haupt aber zum Himmel erhoben. Und dieser

<sup>1</sup> Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich.

Goldgrund trägt auch alle Dinge und Wesenheiten der Erde sonst, was immer der Maler davon in sein Bild aufgenommen. Der Goldgrund ist sichtbares Zeugnis des Himmels oben und schaubares Zeichen des Ewigen rundum: in ihm ereignet sich das Wesen alles Göttlichen.

Oberflächlichen Gewohnheitslesern könnte es scheinen — und das wird durch mancherlei Besprechungen des Buches klar erwiesen —, als habe Picard da ein neues Italienbuch geschrieben, eine seltsame Sammlung von Eindrücken, Assoziationen, Begebenheiten und Erlebnissen. Aber diese Leser haben in der Hast des Registrierens den Stil übersehen und den Klang der Sphären darin überhört, diesen aus inniger Liebe und Hingabe an Johann Peter Hebel an seinem «Schatzkästlein» geschulten, in der Aussage so nüchtern erscheinenden Erzählungsstil, der doch so ungemein differenziert ist und noch das falterhaft Schwebende und wie Vogelschatten Vorüberhuschende in ein Bild zu bannen vermag. Den Dickblütigen und von Erdschwere Gehemmten mag dieser Stil schwierig erscheinen, ja sie niederdrücken, wie die Heilige Musa im «Tanzlegendchen» die überirdische Tanzweise der Engel-musik König Davids.

Picard gestaltet ausnahmslos Bilder; er spricht durch Bilder zum Leser, und diese sind von derselben schmetterlingshaften Zartheit und Farben-köstlichkeit wie die Bilder der frühen Sienesen, denen er ein schwereloses Schweben zwischen Himmel und Erde nachrühmt. Auch Picards Bilder treten aus dem Goldgrund des Wesenhaften und können jederzeit wieder in ihm verschweben: «nur für eine Weile gemeint», wie Rilke sang. Das erscheint sprachlich in den häufig wiederkehrenden Wendungen: «Es ist, als ob...» oder «Es ist, wie...» und vielen ähnlichen mehr. Picard selbst ist «wie einer, dem die Dinge sich selber anbieten und ihm das sagen, von dem sie wollen, daß es ein Mensch höre»; denn «die Sachen waren da... sie waren ihm gegeben, *vorgegeben*, er brauchte gleichsam nur ihren Linien nachzufahren.» Und weil dieses Nachfahren demütig und ehrfurchtsvoll geschah, ereignete sich das Wunder: «Das Sein floß über in die Kunst.» So sind denn seine Bilder dem gleichen Urgrund entsprungen wie die der alten Sienesen: «Es ist, als sei der Goldgrund aller Bilder miteinander verbunden... von Bild zu Bild... als bestünde eine geheime Verbindung zwischen allen, aller Goldgrund gehört zueinander.» — «Heißt das nicht, daß der Mensch sich an das halten soll, was er unmittelbar sieht, an das Bild? Und ist nicht in diesem Bild der Natur noch etwas von der Unversehrtheit des Paradieses? Und ist nicht das Tröstliche der Natur dies, daß alles Morden in ihr sich ducken muß unter das Bild der paradiesischen Spur?»

Das ist es, was uns Picard durch seine Bilder und seine Lehre vom Goldgrund offenbaren möchte: es ist Himmel über uns und Ewiges rundum. «Das ist der Sinn des aufrechten Ganges des Menschen: auf der Erde vorwärts gehend, den Himmel weiter zu tragen.» Und wenn Novalis von der Gottesmutter singt: «Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria, lieblich ausgedrückt...», so schaut der Weise von Caslano das Ewige und die Gottesspur in tausend Bildern, uns zur Warnung und zum Troste: es gibt neben aller Zerstörung am Menschen und in unsern Tagen eine unzerstörbare Welt!

Die Zerstörung, das Grauen des Maßlosen und Falschgerichteten erscheinen in diesem Buche scharf und hart umrissen im fahlen Lichte des Höllensturzes und der Flucht vor Gott. Er ist quälend und kreischend da, der «Dynamismus» der «Vernichtungsmaschinerie», welche den Menschen «nur wie nebenbei» vernichtet. Sie ist da, eiskalt und knöchern grinsend, die Leere unserer Zeit mit ihren Stahl- und Betonbauten, die sinnlos-zufällig wie Spiel-



zeuge von Dämonen, ohne Gehalt an echtem Raum und organischer Zeit konstruiert, eines Tages einfach wieder weggeräumt werden: sie haben kein Bild geprägt. — Sie sind da, die verlorenen Menschen der «Registrier- und Katalogisiermaschinerie» mit aller Gespenstigkeit eines mechanischen Leerlaufes «in der leeren Zeit, in der Zeit, in der vieles geschieht, in der es aber keine Geschichte mehr gibt». — Das Menschenantlitz ist leer geworden; seine Züge registrieren nur noch Abkürzungen flüchtigster Eindrücke: es fehlt dem Menschen die Einbildungskraft. Da ist es, das «Reise-, Eisenbahn-, Fluchtgesicht» neben dem «Grammophonplattengesicht», dessen Rillen und Furchen nur noch die «Durchschnittserlebnisse» der «Erledigungsmaschinerie» festhalten: «Im Auto fährt man im wahren Sinne des Wortes an der Landschaft vorbei.»

Diese Leere des Menschen aber wirkt auf die Dinge rund um ihn zurück; eine krepierende Bombe macht nur laut, was sonst leise, aber unaufhaltsam sich vollzieht: den Zerfall, das Abbröckeln, das Abgleiten, das Versinken und das Niederrieseln. Ja, aufbauendes Maß und bewahrende Ordnung sind schon so ferne vom heutigen Menschen, daß «die Lüge imstande ist, sich so zu kostümieren, daß sie wie die Wahrheit aussieht.»

Wo ist da Trost, wo liegt Hoffnung und wo Heil?

Noch stehen gleich mahnenden Malen die Zeugen des ewigen Bestandes da, für alle, die Augen haben, zu sehen. Wie aber sollen sie sehen, wie können sie überhaupt sehen, da sie doch blind geworden im Taumel und Dämmer des Abgrundsturzes? Einzig durch Verweilen in demütiger Hingabe: «Erst durch die Hingabe ist ein Ereignis da.» Hier ist der Wurzelgrund sichtbar: durch die Hingabe werden die Augen sehend, sie schauen wieder Bilder, und nun wird «die Welt [nicht] immer bildloser, weil sie immer liebevoller wird», nein: der Augenblick wird Ewigkeitsoffenbarung.

Nun werden auch Raum und Zeit wieder wesentlich für den Menschen. Da steht in Bergamo ein Palast. «Der Raum des Palastes ist nicht allein, er hat die Zeit mitgebracht, in der er entstand.» — «Wenn der Mensch in den Raum hineintritt, so *geschieht* etwas, ein Akt vollzieht sich, es ist nicht, wie bei einem auf den puren Zweck hin rationierten Bau, daß der Raum dem Menschen schon zugeworfen ist, bevor er in ihm sich befindet, hier findet eine Begegnung statt zwischen Mensch und Raum. Die Grenze zwischen zwei Welten muß durchbrochen werden, damit der Mensch den Raum besitzt.» — Und gleich ist es mit der echten Zeit: «Dies scheint mir der Sinn der wirklichen Begegnung zwischen den Menschen und dem Objekt zu sein: dadurch, daß der Mensch dem Objekt Liebe, das heißt, Zeit gönnt, wird die Uhrenzeit über das Mechanische herausgehoben, es entsteht organische, menschliche Zeit.»

Solcher Raum und solche Zeit werden für unser Empfinden spürbar in der Erzählung von einer alten Frau, die gelassen Brot, Wein und Käse aufträgt, so gelassen, daß das Reifen dieser Dinge und der Ort ihres Wachstums in der Handlung des Auftragens mit da sind. Dadurch bekommen die Dinge den Charakter von Wesenheiten: sie haben echte Substanz. So spürt Picard in den romanischen Kirchen — immer die, vor der er gerade steht, scheint ihm die schönste zu sein — «objektive, religiöse Substanz». Man geht an ihren Mauern auf «der Großen Straße der Dome».

Und diese Dinge, die noch da sind und die so da sind, bilden das Gegengewicht zum krankhaft übersteigerten Dynamismus. «Solche ganz und gar statischen, da-seienden Orte wie Volterra haben dadurch, daß sie mit den dynamischen Dingen im gleichen Raum und in der gleichen Zeit sind, einen

hemmenden Einfluß auf den Dynamismus der Verwüstung und den Dynamismus überhaupt.» Jene Italiener, die an einem Markttage auf einem Platz anscheinend den ganzen Tag «nichts tun», erhalten das Gleichgewicht der Welt für alle Ueberhastigen und nervös Gehetzten.

Es geht in diesem Buche also — wie wir zu Beginn durch den Ausdruck «Menschenfreund» andeuteten — um den Menschen und seine gottgeprägte Form. Der Weg, welchen Picard gegen Ende seines Buches schildert, der über manche Hindernisse und durch mannigfache Gefahren an Zeugen der Vergangenheit vorübergeht, er führt zuletzt zu den Menschen, zum Du. Auch im Menschen ist nämlich, wie mannigfache Begebenheiten und Ereignisse künden, noch echte menschliche Substanz da: «Noch ist es nicht so weit, daß für das unmenschliche Tun und Reden auch eine neue unmenschliche Form geschaffen ist. Noch kann das unmenschliche Tun mit dem menschlichen die gleiche Form haben. Das ist ein Zeichen, daß der Ausdruck, die Form, stehen bleibt und wartet, daß in die Form wieder der wirkliche menschliche Inhalt zurückkehre. Und das ist tröstlich.» — «Wir sind mehr gerettet, als wir wissen», schließt das Buch, das sich an uns alle wendet. *Heinz Helmerking*

#### IN ITALIENISCHEN ZEITSCHRIFTEN BLÄTTERND

**Bernardino Luini** Der italienische Blätterwald und Zeitschriftenschwall hat sich wenig um eine wunderhübsche Ausstellung gekümmert, die in einer herrlichen Palastvilla am schönsten See dargeboten worden ist. Da außerdem Bernardino Luini, der seine lombardische Heimat auf eine sehr liebenswürdige und harmonische Weise in seinen stillen Bildern verherrlicht hat, ein Meister vornehmer und diskreter Schönheit gewesen, so ist es ja klar, daß der moderne Kunstsnobismus seine gehorsamen Herden nicht nach Como zu jenem nobeln Renaissancemaler, sondern ins nüchterne und geschäftige Mailand mit seinen Großstadtwonnen und seiner Superausstellung von Picasso dirigiert, von dem die Italiener immer weniger wissen wollen, je gewaltiger seine Clique in Radio, Rede und Rotationsdruck sein alle Glorie früherer Kunst in Schatten stellendes Verdienst herumtrompetet. Es gibt aber noch mutige Leute in Italien, und so erlaubt sich G. Rovella («La Civiltà Cattolica», Heft 2477) am Schlusse seiner Erörterung dessen, was Pablo Ruiz Picasso treibt, zu sagen: «... Pablo Ruiz ist nicht Maler, sondern Zerstörer, der einreißt, umstürzt, zu Boden schleudert und freie Bahn macht den Schöpfern der neuen schönen Welt der Zuchthäuser, der Zwangsarbeit und der Hekatomben menschlicher Leben...» Wir nun, denen diese neue schöne Welt weniger verlockend erscheint als die alte und schöne, ewig jung bleibende Welt harmoniefindender Meisterschaft, machten uns auf, um Bernardino Luini in der Villa dell'Olmo zu besuchen, die so still und strahlend hinter ihrer königlichen Terrasse auf den See und hinüber nach Como blickt, wenige Minuten Wegs von der schweizerischen Grenze.

Es sind beruhigende und inwendig heitere Bilder, die man da auf geschickte Weise und gut beleuchtet ausgestellt sieht: einfach und überzeugend aufgebaute und farbig klug ausgewogene Tafeln und Fresken, die kein Chaos und keine Problematik kennen. Man kann in ihrer Betrachtung seine Seele gesund baden. Dank einer hochentwickelten Stilkritik wissen wir über sämtliche zwischen 1510 und 1530 liegenden Arbeiten des Meisters ganz gut Bescheid, über sein Leben so gut wie gar nichts, außer daß er drei oder vier Söhne hatte,

übrigens auch Maler. Deswegen können wir um so mehr die edle Menschlichkeit, die unbekümmerte Ruhe und Reinheit, das Naive und Seelenhafte auf uns einwirken lassen, unbefangen durch biographische Vorbehalte. Trotz Einwirkungen von Foppa, Bergognone und dem sonderbaren Suardi, der Bramantino genannt wird, ist Luini selbständig geblieben, selbständig sogar gegenüber Leonardo und dessen Schülern, deren Helldunkel und mystischen Neigungen er nicht folgt. Auch hat seine Komposition nicht entfernt die erhabene Ordnung des toskanischen Meisters, und alles Bewegte will ihm wenig gelingen. Luinis Malerei ist vielmehr erdnah und sinnenfroh, gleichzeitig von echter, nicht bloß artistisch vorgespiegelter Frömmigkeit und Zeitlosigkeit durchstrahlt. Seine naive, aber gediegene Kunst mutet pastoral und bukolisch, ja geradezu panisch an; jedoch hat diese ländliche Note mit Romantik oder formlosem Naturburschentum nichts zu schaffen. Gerade diese echt lombardische Erdverbundenheit macht ihn zur Freskomalerei besonders fähig, der Leonardo und die Seinen eher auswichen. Die auf der Ausstellung gezeigten Freskenstücke sind ungemein eindrucksvoll, gerade die mythologischen und genreartigen Gebilde, «deren Naivität noch ganz den Vorabend der goldenen Welt bezeichnet», um hier mit den Worten Jakob Burckhardts zu sprechen. Sein größtes Freskowerk, die gestaltenreiche Kreuzigung in Santa Maria degli Angeli in Lugano, eine der edelsten künstlerischen Kostbarkeiten der Schweiz, konnte nur in guten Photographien angedeutet werden. Es sind aber schließlich doch die stillen Andachtsbilder, wie die unbegreiflich schön und vollendet auf Pappelholz gemalte Madonna del Roseto, von der Mailänder Brera hergeliehen (einst in der Pavese Certosa), die uns unverlöschliche Seelenwerte mitgeben und uns spüren lassen, daß es sich lohnt, zu leben.

### **Der Meister der**

### **Madonna von Manchester**

Als jemand über die armen Kunsthistoriker loszog, soll ihm Max Liebermann gesagt haben: «Aber, Menschenkind, wat hamse bloß jejen det ulkje Völkchen? Die beweisen doch den Leuten, daß unsre schlechten Bilder nich von uns jemalt sind.» Heute ist die Kunstgeschichte raffinierter geworden. Sie beweist, daß ein unerquickliches Bild, wie die farbig so garstige «Madonna Doni», wirklich von Michelangelo ist und daß die herrliche, wenn auch unfertige «Madonna Manchester» nicht von ihm ist, sondern vom «Maestro della Madonna di Manchester». Was soll man da machen, wenn die alten Zeugnisse für die Authentizität der Madonna Doni erdrückend sind? Aber hat der Meister der «Madonna di Manchester» wirklich existiert, es sei denn in Gestalt Buonarottis? Oder ist er etwa ein rein kunsthistorisches Gespenst, wie der berühmte Leutnant Komma ein berühmtes Gespenst des zaristischen Bürokratismus gewesen ist? Sehen wir zu. Ein Artikel von Federico Zeri, ein echtes Stück jener italienischen, von Thomas Mann gelegentlich seines römischen Aufenthaltes so respektvoll ironisch gerühmter Kritik (vgl. «Paragone» 43) über besagten Maestro Komma, ich wollte sagen: della Madonna di Manchester, veranlaßte mich, in die jetzt in dem Palazzo Barberini pompös, aber schlecht gehängte, früher behaglich im Palazzo Corsini schlummernde Galleria Nazionale zu eilen, um eine braun in braun gemalte «Pietà» des Manchester-Meisters zu betrachten. Sie ist ein zweifellos schlechtes Bild nach einer zweifellos guten Idee, die ebenso zweifellos von Michelangelo stammen muß. Dieses Bild nun soll gleich fünf anderen mehr oder minder nach dem gewaltigen Meister schmeckenden Sachen von derselben Hand stammen, die ein in der Londoner National Gallery als Nummer 809 geführtes Bild der Madonna mit den Kindern Jesus und Johannes sowie vier engelartigen

Gestalten gemalt, aber dessen linke Partie unvollendet gelassen hat. Als wir alten Knaben noch die Hochschulbank drückten, gehörte das Bild Michelangelo. Aber Signor Zeri hält es für eine verquälte Miniaturistenarbeit und entdeckt eine Legion Schwächen in der herrlichen, freilich nicht fertig gewordenen Arbeit, die offenbar sehr stark auf die englischen Präraffaeliten eingewirkt hat. Ich entdeckte diese Schwächen nicht, wofür ich nicht entschlossen bin, in allem und jedem, auch Größtem, Schwächen zu entdecken, was nicht schwierig ist. Ich schlage nur vor, die Hände auf dem römischen und auf dem Londoner Bild zu betrachten, eingedenk des Hinweises von Herman Grimm, der die Meisterschaft eines Künstlers zuerst an den Händen erkennen zu können glaubte. Seitdem aber Werke, auf denen die menschlichen Hände wie aufgeblasene Gummihandschuhe oder Schwämme aussehen, als Gipfel der Kunst angepriesen werden, verfangen derartige Winke nicht mehr. Es mag ja sein, daß ein Gehilfe Michelangelos, und sogar einer von denen, die er aus der Sixtinischen Kapelle hinausgeworfen hat, das Londoner Bild unter dem Beistand des Meisters (was auch Zeri für möglich hält) malte, aber die Pietà in der Galerie Barberini — man sehe sich die Hände an! — kommt trotz oberflächlicher Ähnlichkeiten in der Lichtbehandlung nicht einmal in die Nähe der Londoner Arbeit. Daß diese unvollendet ist, bringt sie erst recht in den Bereich Michelangelos, dem wenigstens gut genug war, um es ganz zu vollenden. Es gibt echte Zeichnungen des Meisters, die minder gut sind als die Manchester-Komposition, die ja primär Zeichnung ist, wie alle Malereien Michelangelos, seien sie farbig so unerquicklich wie die Madonna Doni und das Jüngste Gericht, oder farbig so überzeugend und tief sinnig wie die Bilder der Sixtinischen Decke. Ich schlage vor, die Madonna von Manchester in London, wie auch die dortige, ihm ebenfalls aberkannte «Grablegung», dem herrlichen Mann zurückzuerstatten. Sie ist seiner nicht unwert. Die Pietà Barberini aber decke frommes Schweigen. Sie ist ein ungedeckter Blankoscheck, den Michelangelo nicht unterschrieben hat.

Rolf Schott

## DISKUSSION MIT ZEITSCHRIFTEN

**Der Markt des Buches** Die *Frankfurter Buchmesse* zog 900 Verleger aus 13 Staaten in das neue Leipzig der Bundesrepublik. Alle Länder, die den deutschen Büchermarkt als Import- oder Exportgebiet bearbeiten, zeigten ihre Produktion oder ließen sich die deutsche vorführen. Daß der schweizerische Buchhandel zur Stelle war, beweist die Exportnummer des *Schweizer Buchhandels* (17). Die imponierenden Produktionsziffern des deutschen Verlags können aber die Problematik nicht verbergen, die, aus der Krise unserer Zivilisation stammend, das Verlagswesen der ganzen Welt undurchsichtig gemacht hat. Das gilt auch für die bolschewistisch beherrschten Länder; denn wenn auch der Staat als einziger Unternehmer in der Lage ist, ökonomische Schwierigkeiten zu vertuschen und Abschreibungen auf die unterdrückten Klassen abzuwälzen, so bestehen Verluste nicht minder. Im Augenblick zum Beispiel darin, daß der Bolschewismus ohne Stalin sich in einen Bolschewismus gegen Stalin mausert, und man müßte taub sein, um nicht zu verstehen, daß der grundlegende Artikel der «Prawda» über *Fünfzig Jahre Kommunismus*, unverkürzt abgedruckt in den *Ost-Problemen* (32), durch das völlige Totschweigen sämtlicher Schriften von Stalin, die an vielen Stellen hätten zitiert werden können, die Einstampfung eines Lagers von Dutzenden

Millionen Restposten verrät. Das Problem des unverkäuflich gewordenen Buches nimmt denn auch in den Betrachtungen über Kalkulationsfragen in einem fast 20 Seiten langen Beitrag der *Frankfurter Hefte* (10), *Kritisches und Interessantes vom Buchmarkt der Bundesrepublik*, die Aufmerksamkeit voll in Anspruch. Der Artikel ist eine Gemeinschaftsarbeit von Rolf Schroers und der Redaktion, gibt Auszüge aus einer Funkreportage von Erich Kuby wieder und schließt mit einem Nachwort über die besonderen Verhältnisse der den «Frankfurter Heften» angeschlossenen Frankfurter Verlagsanstalt, die einige große Bucherfolge erzielt hat.

Aus dieser Darstellung ergibt sich folgendes: Die Bundesrepublik produziert jährlich ungefähr 100 Millionen Druckschriften, inklusive der Groschenhefte, zu einem Geldwert von einer halben Milliarde DM. Diese Auflage verteilt sich auf 14 000 bis 17 000 Titel. Im gleichen Jahr produzierten Amerika 11 000 Neuerscheinungen, Großbritannien 18 000, Frankreich 12 000, die russische Zone 2000, diese aber in 60 Millionen Exemplaren. Die Vermassung der Leser ist hier also allen anderen Ländern weit voraus.

Der Bücherumsatz in Deutschland steigt, und zwar seit 1948 um 26 Prozent. (Alle Ziffern sind abgerundet.) Unnormal hohe Auflagen von 10 000 bis 30 000 Exemplaren waren in den Jahren ohne Butter auch bei schöngestigen Büchern üblich. Heute ist die normale Auflage viel kleiner, und sie allein kann die Basis eines gesunden Verlagswesens bilden.

Daß die Höhe der produzierten Auflage über den Preis; die verkaufte Auflage über das Geschäft des Verlegers und des Buchhändlers entscheiden, ist selbstverständlich, aber in Deutschland besonders eindrücklich. Viele Buchhandlungen sind so verstopft, daß sie weder Geld noch Raum zur Aufnahme der neuen Produktion besitzen.

Bei einem Buch von 14 Bogen kostet die Herstellung DM 3.20 bei einer Auflage von 1000 Exemplaren, DM 2.— bei 3000, DM 1.60 bei 10 000 Exemplaren. Die Ladenpreise betragen dann DM 15.—, DM 9.50 und DM 7.50, das heißt, der Herstellungspreis wird stets mit etwa viereinhalb multipliziert. Der Verlagsgewinn soll dann pro Exemplar 85, 54 bzw. 42 Dpf. betragen.

Wie in der Schweiz, sind auch in Deutschland Papier und Einband die Krux der Produktion. In beiden Ländern lassen sich die Leser das Bedürfnis, ein schön ausgestattetes Buch zu besitzen, viel Geld kosten. Die gleichbleibenden Papier- und Einbandkosten verhindern eine stärkere Verbilligung des Buches durch Massenaufgaben. Da das Binden bei einer Auflage von 1000 soviel kostet wie der Satz, und das Papier die Hälfte des Satzes kostet, kann der Verlag nur bei Satz und Druck sparen. Daher hat S. Fischer einige Bände von Thomas Mann in Spanien gedruckt, und viele wissenschaftliche Verlage von Westdeutschland drucken ganz offen in der russischen Zone.

Die für ein differenziertes Publikum bestimmten Bücher müssen in 3000 Exemplaren gedruckt und verkauft werden, um erschwinglich zu bleiben. Aber dieses Publikum ist zu klein geworden, um das Gebotene aufzunehmen. Es gibt erstaunliche Fehlschläge und Erfolge. So hat ein nach Proben zu schließen bemerkenswerter Gedichtband (*Verse ins Antlitz der Macht* von *George Forestier*, bei Diederichs) einen Absatz von 6000 Exemplaren erreicht, während der «Erwählte» von Thomas Mann — ein großer französischer Bucherfolg — keine 20 000 Käufer fand.

Dennoch ist der Preis des Buches nicht entscheidend. «Vom Winde verweht» erscheint alljährlich in Neuauflagen, täglich werden seit 1949 50 Exemplare für DM 19.80 verkauft, obwohl eine Buchgemeinde das Buch ihren Mitgliedern für DM 11.40 in Halbleder liefert. Auch die teuren Ausgaben der

«Buddenbrocks», von «Narziß und Goldmund», der «Brücke von San Louis Rey» halten sich neben den billigen Ausgaben. Der Preis hindert also die Verbreitung eines Buches nicht, das weniger vom Buchhandel als von der Fama getragen wird.

Diese Fama — macht sie den Bestseller, oder macht er sie? Der wirkliche Bestseller beginnt erst jenseits der ersten Hunderttausend. Dennoch gehört zu ihm ein noch irgendwie faßbares Publikum. Den Verleger Speemann fragte einmal jemand, wer die Leute seien, die Jahr um Jahr je 40 000 Exemplare der «Zwei Menschen» von Richard Voß kaufen. Er sagte: «Ich kenne keinen.» Das Buch versank in Riesenschlücken in den Wohnstätten der Anonymität. Daher kann ein Autor mit weit geringeren Bucherfolgen unendlich mehr Gestalt für die geistige Welt haben als dieser sagenhafte Voß und Konsorten.

Autor, Verlag, Buchhändler ersehnen den Bestseller, aber das Sortiment fürchtet ihn; denn ein zu großer Erfolg eines Buches verwandelt die anderen Bücher in totes Kapital. Ist einmal der Bestseller zum Pocketbook geworden, dann gehört er fast schon ins Ansichtskartengeschäft. Das ist gewiß etwas anderes als der Bücherfreund, der etwa alle Dünndruck-Klassiker der Insel oder der Pléiade kauft oder die Bände der Manesse-Bibliothek der Weltliteratur, hinter der eine Geschmacksautorität sichtbar wirkt.

Die verschiedenen Roro-Serien sind dagegen nur die kommerzielle Popularisierung von Büchern, die einst, von Ausnahmen abgesehen, nicht als Bestseller zur Welt gekommen sind. Fast alle diese Bücher mußten sich erst durchsetzen, bevor sie Drugstore-Artikel wurden. An sich ist das billige Buch keine Erfindung Rowohlt's. Dieser famose Bursche ergriff aber die Gelegenheit beim Schopf, die Deutschen zum Kauf von Büchern auf Schmutzpapier und mit schäbigsten Umschlägen in den Zeiten der Misere zu zwingen, und dieser Erfolg setzt sich nun unter ganz anderen Verhältnissen, bei ungebrochener Herrschaft des Buches auf weißem Papier und in Linonleinen, im Pocketbook-System fort. Denn dieses System beruht auf der internationalen Erfahrung, daß verkäuflich ist, was verkäuflich war. Rowohlt hat bisher 88 Titel in einer Gesamtauflage von 6 597 500 Exemplaren herausgebracht, und darunter nur einen einzigen und nicht erfolgreichen Erstdruck. Alles andere sind Zweit- oder Drittdrucke ohne Hinzufügung irgendeines Sonderwertes. Die Taschenbuchserien von Fischer, List, Bürger haben keine gleichstarke Durchstoßkraft, die kleine Preisdifferenz ist belanglos, aber die Autoren sind nicht bloß bestsellerisch gewählt, auch beschränken sich diese Serien nicht auf Belletristik. Die Einzelauflagen der Fischer-Serie sind daher etwas kleiner, aber 38 Titel sind immerhin in 2 Millionen Exemplaren verbreitet. Deshalb ist die Zukunft so vieler Pocketbook-Serien auf einem verhältnismäßig kleinen Markt keineswegs gesichert. Der große Nachholbedarf des deutschen Lesers wird bald gedeckt und die Produktion auf Bestseller jüngeren Datums, also auch weit geringerer Bewährung, angewiesen sein. Die englischen Sprachen haben nicht bloß den größeren Markt englisch lesender, sondern überhaupt lesender Menschen. Ob ihre Zahl in Deutschland zurückgegangen ist, wird man erst beurteilen können, wenn die neuen Wohnungen wieder volle Bücherregale haben werden. Die Bindung des Verlags an einen eruierbaren Geschmack wird früher oder später geringere Bedeutung haben als das echte Interesse des Publikums, sagen wir sogar: des Volkes, für die geistige Produktion.

Die Zerreißung der Tradition macht sich weniger in den unteren Schichten des unzerstörbar schlechten Geschmacks bemerkbar — denn man liest nach wie vor Ganghofer und Karl May —, als in jenen Schichten, für die einst

S. Fischer große Auflagen druckte. Das *Sortiment* hat sein Qualitätspublikum teilweise verloren. Es ist weggestorben. Den Sortimentern fehlen geistige Hilfskräfte, Kapital, der Umsatz, der ihnen eine Ladenmiete in den Hauptstraßen gestattet, das Interesse des Publikums für ältere Bücher, wogegen die Gefahr immer größer wird, daß das Lager des Sortimentes seinen Verkaufswert verliert.

Daß auch das *französische Buch* Zukunftssorgen hat, beweist ein unter diesem Titel vom *Mercure de France* (1073) veröffentlichter Beitrag von J. Rodolphe-Rousseau, dem Vorsitzenden des Syndikats französischer Verleger. Obwohl Frankreich in Osteuropa einen großen Büchermarkt verloren hat, ist der französische Buchexport von 29 000 Meterzentnern 1946 auf 65 000 1951 gestiegen. Er könnte größer sein, wenn der Verteilungsapparat im Ausland besser wäre. Die Gliederung der 10 000 Titel des Jahres 1951 ergibt 60 Prozent für streng wissenschaftliche Literatur. Die Normalauflagen sind in Frankreich offenbar höher als in Deutschland, die Kalkulation für ein wissenschaftliches Buch setzt 4000 Exemplare voraus, ebenso die des Romans. Das französische Buch ist noch immer weit mehr als das deutsche Buch vor allem fürs — man rate, wofür? — fürs Lesen bestimmt. Daher ziehen die Leser schlechteres Papier und broschierte billige Ausgaben dem deutschen und schweizerischen Ideal des Buches mit allem Komfort vor. Die Ausgaben auf gutem Papier, die kleineren und üppigeren Ausgaben *de luxe* sind aber den Verbrauchsausgaben deutscher Sprache bibliophil weit überlegen. Das Buch für alle und gar die Volksausgaben sind noch immer die billigsten Bücher der Welt — außerhalb der Pocketbook-Serien. Der Buchpreis ist seit 1938 um das 18—25fache gestiegen, dagegen alles, was zum Haushalt gehört, um das 50—70fache. Das anhaltende Weltinteresse am französischen Buch führt M. Rodolphe-Rousseau auf die unumstrittene Gedankenfreiheit des französischen Autors zurück. Die Leser des französischen Buches haben die Gewißheit, nonkonformistische Texte zu erwerben. Die Erfahrung beweise, daß jede intellektuelle Produktion, die nicht mehr spontan ist, weder im Inland noch im Ausland den Leser fesselt. Frankreich danke dieses Prestige seinen Autoren, aber auch den Verlegern, die vor keiner abwegigen Meinung oder Darstellung zurückschrecken. Die französischen Autoren werden von der Steuer begünstigt, 40 Prozent ihrer urheberrechtlichen Einnahmen sind steuerfrei.

Was die Krönung durch einen literarischen Preis für französische Autoren bedeutet, ist bekannt. Der Prix Goncourt verschafft in jedem Fall dem Geehrten eine Einnahme von mindestens 2 Millionen Francs durch den Buchverkauf. Welche Folgen für den Autor und den Verlag haben Preise in der Schweiz? «Ihre Wirkung», schreibt Hans Zbinden im *Schweizer Buchhandel* (17), «steht im umgekehrten Verhältnis zu dem oft respektablen Geldwert.» In Frankreich ist es umgekehrt; der Betrag ist belanglos, die Auswirkung groß. Zbinden nennt die Schweizer Literaturpreise «subalterne Angelegenheiten... die Beachtung im Buchhandel ist bescheiden oder gleich null... manchmal weiß selbst der Verleger des bedachten Autors nichts damit anzufangen... die moralische Wirkung verpufft auch da, wo es sich um repräsentative, in strenger Sichtung zuerkannte Preise handelt.» Hängt das nicht mit der Anonymität der Preisrichter zusammen? Goncourt-Richter zu sein ist ein Ehrentitel, und daher ist es auch der Empfang des Preises. Innerhalb des Textes von Zbinden ist das Ergebnis der diesjährigen Preisverteilung des Kantons Bern eingeschaltet. 4000 Franken erhielt Hans Albrecht Moser, 2000 Franken Friedrich Dürrenmatt. Aber wer ist das, die «Kommission zur För-

derung des bernischen Schrifttums», die die Ausgezeichneten vorschlug? Halten zu Gnaden, ich ahn' es nicht; und wer kennt die Namen außer einigen Leuten vom Fach? Welche Folge könnte ein solcher Preis haben, außer Glückwunschbriefen an die Geldempfänger? Im 10. Heft der gleichen Zeitschrift stellt *Dorette Berthoud* die Lage der welschen Autoren in bewegenden Worten dar. Das welsche Buch wird vom französischen erdrückt, der welsche Autor hat geringe Chancen, in Frankreich publiziert zu werden, und die welsche Presse bespricht nur noch notdürftig die Produktion der einheimischen Autoren, da sie ihre Spalten fast ganz französischen einräumt.

Daß aber der Autor, daß sogar das Genie eine Verlagsidee begründen kann, und nicht bloß der vorgebliche oder wirkliche «Bedarf» des Publikums, dessen Tendenz Verleger zu erforschen suchen, in Anfällen von «gallupierender Schwindsucht», beweisen die in England, Frankreich, Amerika immer wieder unternommenen Versuche, die hundert besten oder wichtigsten Bücher oder auch nur Romane zu bestimmen, um sie in geschlossener Reihe herauszugeben. *William F. H. Lamont*, der schon 1947 die hundert besten Romane in *Books Abroad* zusammengestellt hat, untersucht im letzten Heft dieser Zeitschrift (3) die Gründe, warum ausländische Meisterwerke das amerikanische Publikum nicht erreichten, sei es, daß sie nicht übersetzt wurden, oder daß die amerikanische Ausgabe nicht ging. Lamont macht die Apathie der Verleger und den Traditionalismus der Universitäten verantwortlich; so waren «Die Verlobten» *Manzonis* unverkäuflich, während die neue Uebersetzung 13 Auflagen erreicht. Aeltere Ausgaben litten an winzigem Druck, schlechter Uebersetzung, altmodischer Wiedergabe der Dialoge ohne Absätze. Schließlich klammern sich die literarischen Ratgeber viel zu sehr an das Bekannte. Lamont untersucht zwei, die unter den Titeln «Tausend Bücher» oder «Kennen Sie die hundert bedeutendsten Bücher» erschienen sind. Sie halten sich provinziell an angelsächsische Autoren, denen in beiden Büchern 78 Prozent der Titel gehören. In zwanzig verschiedenen literarischen Ratgebern gleichen Charakters fehlen: «Simplizissimus», «Prinzessin von Clèves», «Manon Lescaut», «Werthers Leiden», «Die Karthause von Parma», «Tyl Ulenspiegel», «Education sentimentale», «Germinal», «Gösta Berling». Zusammen mit der Redaktion von *Books Abroad* versandte Lamont eine Liste von hundert Romanen an ausländische Mitarbeiter zur Kritik und Ergänzung. Die Entgegnungen sind instruktiv. Keinen Erfolg hatten von übersetzten Meisterwerken unter andern Constant («Adolphe»), Gontscharow («Oblomow»), Fromentin («Dominique»), Jacobsen («Niels Lyhne»). Unübersetzt sind heute noch: «Der Grüne Heinrich», der «Nachsommer», «Der Stechlin», «Jürg Jenatsch», «Derborence» und viele andere. Der Vorschlag Lamonts, die Unesco möge solche Uebersetzungswerke finanzieren, bezieht sich hoffentlich nicht bloß auf Uebersetzungen ins Englische.

Nach dem *Index Translationum* der Unesco hat die Bundesrepublik 1952 die meisten Uebersetzungen publiziert: 1477. Es folgen Frankreich mit 1003, Japan mit 926, Italien mit 891.

Einen Ueberblick über den *südamerikanischen* Büchermarkt findet man in der katholischen Monatsschrift *Begegnung* (7–8). Alle Länder haben eine eigene Literatur; in Argentinien, Chile, Uruguay, Mexiko besteht ein gut organisiertes Verlagswesen. Während in einigen Staaten den Guareschi, Gheorghiu, Malaparte, Lagerquist, Heyerdahl, Robinson, Green der Welt Erfolg treu bleibt, liest man in Uruguay viel Sartre und Camus. Den erstaunlichsten Bucherfolg verzeichnet Chile. Die 23bändige Geschichte Chiles von



Antonio Encina ist in mehr als 20 000 Exemplaren komplett verkauft worden. Bevölkerung: 5,8 Millionen. Die Wilden sind doch bessere Bücherkäufer.

Buch- und Autorenkuriositäten wollte ich öfters aus dem Wiener *Antiquariat* wiedergeben, nämlich die von *Walter Krieg* mit Bienenfleiß in jahrelanger Arbeit zusammengetragenen Angaben über Hunderte von Autorenhonoraren, die heute und einst, von Erasmus bis Churchill, bezahlt worden sind. Unzählige Pikanterien der Literaturgeschichte, erzählt von einem quasi geheimen Treuhänder der europäischen Verlage des 15. bis 20. Jahrhunderts, standen leider unter dem strengsten Nachdrucks- und Zitierungsverbot. Nun sind diese Studien in einem bibliophilen Band in beschränkter Auflage im Verlag Herbert Stubenrauch, Wien, erschienen, und man kann jetzt die Literaturgeschichte als eine Geschichte der Auflagen, Preise und Honorare einmal vom kommerziellen Gesichtspunkt aus lesen. Daß vor Jahrhunderten Bücher teurer waren als ein fetter Ochse oder zwei ganze geschlachtete Kälber ergibt sich aus den Preisvergleichen. Der Realwert der scheinbar so winzigen Autorenhonorare der Vergangenheit wächst erstaunlich beim Vergleich mit den «Honoraren», die heute für wissenschaftliche oder poetische Tätigkeit bezahlt werden. Verleger, Historiker und Publizisten werden das Buch mit dem gleichen Vergnügen lesen, wie es *Walter Krieg* geschrieben hat.

*Felix Stössinger*

---

**Charles-Veillon-Preis für den deutschsprachigen Roman.** Der durch den Prix Veillon (für den französischen Roman) und den Premio Veillon (für den italienischen Roman) bekannte Förderer der Literatur, Charles Veillon in Lausanne, hat unlängst einen weiteren Preis für den deutschsprachigen Roman in der Höhe von 5000 Schweizer Franken gestiftet, der in der ersten Hälfte 1954 zum ersten Male zugesprochen werden wird.

Die Jury setzt sich zusammen aus den Herren Minister Carl J. Burckhardt (Präsident), Werner Bergengruen, Albrecht Goes, Dr. Wilhelm Hausenstein, Dr. h. c. Meinrad Inglin, Prof. Dr. Karl Schmid (Sekretär), Karl Heinrich Waggerl, Dr. Werner Weber.

Es können gedruckte Romane und Manuskripte eingereicht werden; die Frist hierfür läuft bis zum 31. Dezember 1953. Interessenten wenden sich wegen der Zusendung des Reglements mit den näheren Bedingungen an die Adresse: Charles-Veillon-Preis, 29 c, Avenue d'Ouchy, Lausanne (Schweiz).

**Diese Seite stand nicht für die  
Digitalisierung zur Verfügung**

**Cette page n'a pas été disponible  
pour la numérisation**

**Questa pagina non era a  
disposizione di digitalizzazione**

**This page was not available for  
digitisation**