

Wege und Irrwege des Surrealismus

Autor(en): **Simmler-Schelling, Gertrud**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **29 (1949-1950)**

Heft 8

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-159771>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

WEGE UND IRRWEGE DES SURREALISMUS

VON GERTRUD SIMMLER-SHELLING

Aufgabe jeder Epoche ist es, sich mit dem Kunstschaffen ihrer Zeit auseinanderzusetzen. Dabei sind Fehlurteile unvermeidlich. In jedem Fall aber zeigt die Geschichte eine gewisse Trägheit, revolutionierende Ideen in den festen Bestand der öffentlichen Meinung aufzunehmen. Baudelaire sagt, daß das Publikum in bezug auf das Genie eine Uhr ist, die nachgeht. Enttäuschte und verkannte Genies haben darum von jeher sich dem Urteil der Nachwelt empfohlen. Nicht alle taten es mit der Gelassenheit eines Stendhal, der darauf zählte, im Jahre 1935 noch einige verständnisvolle Leser zu besitzen. Wohl eher mit der Verbissenheit Shelleys, der da wußte, «daß er einer von denen war, die die Menschen nicht lieben, aber deren sie sich erinnern».

Die Schwierigkeit, die den schaffenden Künstler oft ein Leben lang erfolglos mit dem Verständnis seiner Umwelt ringen läßt, ergibt sich auch für den, der am Kunstschaffen rezeptiven Anteil hat, dessen Anliegen es ist, in dem Chaos des Entstehenden die Spreu vom Weizen zu sondern. Wem von uns ist diese Schwierigkeit nicht zum Bewußtsein gekommen, der ratlos durch eine Galerie zeitgenössischer Malerei ging, oder den Sprühregen Cocteauschen Theaters über sich ergehen ließ? Es ist dies ein Symptom der weitgehenden Heimatlosigkeit des modernen Menschen in seiner Kultur. Wohl selten hat eine Menschheit dem Kunstschaffen ihrer Zeit ratloser gegenübergestanden als die unsrige. Sie hat den Surrealismus, unter dessen Namen unsere Epoche in die Geschichte der Kunst eingehen wird und zu dem alles, was sie an wirklich Neuem hervorbringt, in Beziehung steht, nie wirklich zu assimilieren vermocht. Diese Ratlosigkeit macht sich zuweilen in Explosionen des Unmuts Luft: jedenfalls besteht dieser Zustand gegenseitigen und unverhüllten Mißtrauens zwischen Künstlern und Publikum für den Surrealismus von Anfang an. Ein befremdendes Ergebnis für eine Kunstrichtung, die mit dem Anspruch auftrat, Kunst für alle durch alle zu sein und mit der Verheißung, die Schranken zwischen Genie und Laien endgültig zu überwinden.

Ein Versagen also? Diese Behauptung dürfte zu mindest nicht unbestritten bleiben. In einer vor Jahren erschienenen Geschichte des Surrealismus¹⁾ wird behauptet, daß das Zivilisationsende, an dem wir stehen, überhaupt surrealistisch sei, daß der Surrealismus als «ein

1) M. Nadeau: Histoire du Surréalisme. Paris 1938.

lebendiges Ganzes» in unserem Leben Platz genommen habe, als eine nicht zu leugnende Tatsache.

Um diese widersprechenden Anschauungen zu verstehen, ist es notwendig, vorerst der Geschichte des Surrealismus nachzugehen. Sein Geburtsjahr ist 1916, damals, als Tristan Tzara, Jacques Vaché und andere in Zürich und Paris die ersten dadaistischen Manifestationen veranstalteten. Unter der Form des Dadaismus tritt der eben aus der Taufe gehobene Surrealismus seine ärgerniserregende Laufbahn an. Es ist dies das Lutsch- und Strampelalter der Bewegung, ein Mummenschanz, dazu angetan, den Bürger aus der Ruhe zu schrecken; eine Manifestation, in welcher der Widersinn alles vernünftigen Tuns: «l'éternelle inutilité de tout», also auch der Kunst, offenbar werden sollte, weiter nichts. Wäre der Surrealismus beim dadaistischen Experiment stehen geblieben, so hätten wir uns wohl heute nicht mehr mit ihm zu befassen und er bedeutete uns weiter nichts als die Erinnerung an den Nihilismus einer aus den Schützengräben zurückgekehrten, trostlosen Generation. Statt dessen stellte er alsbald seine positiv schöpferischen Kräfte unter Beweis. André Breton, das Haupt der neuen Richtung, vollzog den Bruch mit dem Dadaismus und legte das Programm der neuen Bewegung in seinen «Surrealistischen Manifesten» vor. Diese enthalten — wenn sie auch in der Hauptsache ziemlich aggressiv vorgetragene Grabreden auf verabschiedete, lebensunwürdige Kunstformen sind — schon wesentliche, konstruktive Züge, auf die wir später noch eingehen werden. Doch Breton tut mehr. Er schenkt uns seinen Roman «Nadja» (1926), «Une mince histoire avec un immense poids» — hat man Nadja genannt. Nadja, das Mädchen der Pariser Vorstadt, lebt ihr eigentliches Leben an der Grenze zwischen Wahnsinn und Offenbarung — ein Phantom, das uns Lebenden in natürlicher Weise die Hand reicht. Breton gelingt in diesem Buche ein Mystizismus ganz neuer Art. Zu selber Zeit publiziert Paul Eluard seine frühen Gedichte, jene Poesie «Des miroirs ternis et des flammes mortes», Poesie der Einsamkeit, der Stille, der gelösten Bindungen. Zu den Namen Breton, Eluard, den treuesten Kämpfern der Bewegung, gesellen sich diejenigen von Aragon, Cocteau, René Char, Julien Cracq. Es ist nicht zu leugnen, daß alles was Frankreich an wirklich neuen, eigenartigen Schöpfungen der Zwischen- und Nachkriegszeit hervorgebracht hat, vom Surrealismus irgendwie gezeichnet ist.

Zum Wesen des Surrealismus läßt sich feststellen, daß er, wie jede geistige Bewegung von Kraft und Ausmaß, sozusagen in der Luft liegt, daß sein plötzliches Auftreten im Grunde erst das Offenbarwerden einer mit ihren Wurzeln weit in die Vorzeit reichenden Entwicklung darstellt. Im Falle des Surrealismus heißt diese Wurzel *Romantik*. — Bekannt sind die drei ästhetischen Grundformen Hegels:

die Kunstformen entwickeln sich nach dem Rhythmus der Idee. Auf der ersten, der *symbolischen Stufe*, sucht sich die Idee in der Welt der Erscheinung eine feste Form, die ihr entspricht: das Symbol. Allein in ihr vermag die Form den Stoff nicht zu bewältigen, die Idee wird nur geahnt. Auf der zweiten Stufe aber, der *klassischen*, durchdringen sich Idee und Erscheinung vollständig, die Idee findet hier den ihr adäquaten Ausdruck, in dem sie vollständig aufgehen und sich erschöpfen kann. Im klassischen Kunstwerk weicht also der ewige Konflikt zwischen Form und Gehalt für einen Augenblick der Ruhe des harmonischen Gleichgewichts. Ist dieser Ruhepunkt überschritten, zerfällt das Gleichgewicht. Die Idee löst die Verbindung mit der Erscheinung, bricht mit der Welt und flüchtet sich in sich selbst zurück: es ist dies das Stadium, das Hegel das romantische nennt und das wir mit Recht als das *surrealistische* bezeichnen dürfen. Denn Hegelsche Romantik sowie Surrealismus wenden sich gemeinsam von der Realität ab, versuchen, sich über die Sphäre der sichtbaren Welt zu erheben, tendieren auf das Absolute hin. Der Surrealismus tut seinen Abscheu kund gegen jede Kunst, die die Natur nicht um Haaresbreite zu überwinden wagt. Eluard will die «physische Welt aus ihr ausschließen» und verlangt, daß der «Geist sich in jene kalten Sphären des Absoluten erhebe», in welchen allein er sich seiner Freiheit erfreuen kann. Breton aber verkündet in seinem «Discours sur le peu de réalité», daß es mit der Realität, die wir so wichtig nehmen, nicht weit her ist, denn «la réalité est aux bouts des doigts de cette femme qui souffle à la première page des dictionnaires». Ähnlich meinte schon Hegel, daß die wahren Gegenstände der Poesie nicht die Dinge seien, sondern die Interessen des Geistes. Für denjenigen, der die heutige surrealistische Literatur durchgeht, ist es ein seltsames Erlebnis, Spuren dieser Verwandtschaft zwischen deutscher Romantik und surrealistischem zwanzigstem Jahrhundert auf Schritt und Tritt zu begegnen. Immer wieder überrascht die Entdeckung, wie durch drei Kriege hindurch gerade die ureigenste Flora des germanischen Bodens jenseits des Rheins heute ihre späten Blüten trägt: im *Existentialismus* und in der *surrealistischen Kunst*. Es müßte dazu ja nicht so mytisch-mystisch durch den Blätterwald surrealistischer Manifestationen rauschen, wie dies bisweilen der Fall ist. Wer ein Buch wie den unlängst erschienenen Roman «Le Château d'Argol» von Julien Cracq zur Hand nimmt, mag diese geistige Verwandtschaft mit Händen greifen. Der Schauplatz des Romans ist eines jener verwunschenen Traumschlösser beinahe Hoffmannscher Inspiration, in dem an unheimlichen Attributen nichts fehlt, weder geräuschlos sich öffnende Tapetentüren noch knarrende Fensterläden oder unterirdische Gänge. Hier vollendet sich das Doppelschicksal zweier Freunde, die eine unerbittlich geheimnisvolle Fügung anein-

ander kettet, bis sie sich gegenseitig zerstören, und die nebenbei wahre Inkarnationen Hegelscher Dialektik sind, die des Meisters Theorien seitenlang im Munde führen. Da fehlt auch nicht die Gestalt der Frau, ewige Versucherin und Erlöserin zugleich, zwischen Engel und Dämon schwankend, ein Gretchen an Liebreiz, eine Brünhilde an Übermenschlichkeit. Es ist kein Zweifel, daß die ganze deutsche Romantik, von E. T. H. Hoffmann zu Jean Paul, Pate gestanden hat zu diesem faszinierenden Buch.

Doch gilt es, über dieser Gleichheit trennende Züge nicht zu übersehen. Denn nicht das ist ja die entscheidende Wendung des Surrealismus, daß er sich der Hörigkeit der Realität entziehen will, vielmehr finden wir ihn von Anfang an mit einem tiefen Mißtrauen erfüllt, nicht gegenüber dem Objekt, der Realität, sondern in erster Linie gegenüber der Zuverlässigkeit des Subjekts, das heißt unseres Verstandes. Er ist nicht so sehr Supranaturalismus, Anti-Realismus, als eigentlicher *Anti-Rationalismus*. Lag nicht auch diese Entwicklung in der Luft? —: Bergson hatte die Vernunft diskreditiert zum Vorteil jener dunklen Kräfte des «*élan vital*», und selbst Valéry, der «*letzte der Klassiker*», hatte seinen Gegnern Waffen in die Hand gegeben, — es geht in der Tat ein antirationalistischer Zug durch unser Zeitalter. Vor allem aber ist es der Einfluß Freuds, der das Vertrauen der Weltkriegsgeneration in die Zuverlässigkeit der Vernunft endgültig untergräbt. Unter der Ägide der Freudschen Psychoanalyse holen die Surrealisten zum Ansturm auf das morsche Gebäude unserer Verstandeskultur aus. Daß der Surrealismus durch die Kinderkrankheit des Dada hindurch mußte, erscheint uns jetzt verständlich. Auch der Automatismus, dem sich zu Anfang der Zwanzigerjahre die ganze surrealistische Avantgarde mit Leib und Seele hingibt, dient der Hervorziehung des verstoßenen Unbewußten ans Licht. Wenn auch die Praxis der «*écriture automatique*» bei den Surrealisten seither an Popularität verloren hat, so reiten nichtsdestoweniger die surrealistischen Autoren bis heute unermüdlich auf dem alten Sündenbock, der Verstandeskultur, herum. Dies mag ein Blick auf eine jüngst erschienene Studie desselben Julien Cracq beweisen, in denen dieser zu einem Generalangriff auf die üblichen Methoden der Literaturkritik ausholt, und zwar gerade von der antirationalistischen Position aus²⁾. Nach der Ansicht Cracqs ist das französische Kunstideal, dessen höchste Forderungen in Klarheit und Logik gipfeln, ein typisches Produkt des cartesianischen 17. Jahrhunderts. Die vielgerühmte «*clarté française*» bedeutet einen kärglichen Ersatz für die Fülle reichen Lebens, derer uns die tonangebende Literaturkritik durch ihre Vernunftthörigkeit bis auf heute verlustig gehen

²⁾ J. Cracq: *Lautréamont toujours*. «Maldodor», Paris 1947.

ließ. Sie hat uns mit Absicht verheimlicht, an welchen Möglichkeiten die Dichtung durch ihre einseitig rationalistische Orientierung vorbeigegangen ist. Andere Strömungen, wie die in hohem Grade irrationale Kunst des Mittelalters, werden bewußt totgeschwiegen. (Man denke nur an die langjährige Verkümmernng der medievalen Studien in Frankreich.) Während dreier Jahrhunderte, schließt Cracq, hat die französische Literatur gelebt um den Preis einer stetigen Selbstverleugnung, seit 300 Jahren ist ihre Tragödie die des verdrängten, beschämten, unglücklichen Irrationalen. — Hinter der Tarnung aber lebt das verdrängte Unbewußte weiter und macht sich bisweilen in dumpfen Explosionen Luft. In der Tat scheint diese «lichtvolle Epoche», deren Ende wir beiwohnen, bedeutend brüchiger, als man uns wahrhaben möchte. So wie die kraftstrotzende, selbstsichere Renaissance schließlich ihre Zügel dem dunkeln Gottesmann Luther überläßt, so steht gegenüber Descartes Pascal und der Mystizismus von Port-Royal, ebenso wie später dem Geistesfürsten Voltaire der Träumer aus der Genfer Republik. Bruchstellen, in denen das Irrationale durchsickert, wären überall in der Geschichte aufzuzeigen, sie sind zum mindesten Alarmsymptome, welche beweisen, daß das Vertrauen des Menschen in das Licht der Vernunft nicht unbedingt ist, und daß in ihm der Glaube an das Irrationale fortlebt. Cracq versichert uns, daß das vielgerühmte Zeitalter der Vernunft von unsern Enkeln dereinst mit dem Gefühl des Abscheus betrachtet werde, weil es den Menschen zum zerebralen Monstrum mit Hypertrophie der Verstandesfähigkeiten gemacht habe. An seine Stelle sei nun die surrealistische Ära getreten, die den Menschen von der Sklaverei des Verstandes erlösen wird und die ihm endlich erlaubt, ganzer Mensch «homme complet» zu sein.

Soweit Julien Cracq. Uns aber ist wohl die Frage erlaubt, was der Surrealismus sich unter diesem «ganzen Menschen» vorstellt und was er an Stelle der von ihm so schwer diskreditierten Vernunft setzt. Was soll also an Stelle der verarmenden Verstandeskultur treten, und welches sind die Faktoren, die dann der von der Zwangsjacke der cartesianischen Bevormundung befreiten Menschheit die versprochene Glückseligkeit bringen soll? — Wir haben von der geistigen Verwandtschaft zwischen Surrealismus und deutscher Romantik gesprochen. Romantik und Surrealismus stimmen überein in ihrer Geringschätzung des Realen und dem Drang nach dem Absoluten. Aber sie widersprechen sich vollkommen, sobald die Frage nach dem Wesen dieses Über-Realen gestellt wird. Denn das, was die Surrealisten im Innern des Menschen entdecken, ist nicht, wie bei Hegel, der Geist, sondern es sind die blinden Kräfte des Körpers³⁾, wie schon Georges

³⁾ Georges Blin: Procès du Surréalisme. «Revue hebdomadaire», Paris 1938.

Blin in seinem 1938 erschienenen «Procès du Surréalisme» mit Recht betont. Somit stellt er uns das Ideale als ein transponiertes Materiales dar. Sein ganzer stolzer Fortschritt besteht darin, von einem Realismus zum andern zu schreiten. Er hat die Tyrannei des Objekts zuerst zurückgewiesen, um dann unter die Herrschaft der Schatten zu fallen. Der Vorteil dieses Platzwechsels will uns nicht recht einleuchten. Für den, der die Realität überwinden will, gibt es eine Rettung nur im Idealen. Breton aber, und mit ihm der ganze Surrealismus, verfällt, indem er die Lösung des Idealismus verwirft, einem unechten Realismus. In diese paradoxe Haltung hat ihn nur sein Wille stürzen können, die Vernunft um jeden Preis herauszufordern und zu schmälern. Er tut dies, indem er an ihrer Stelle dem Unbewußten das Privileg der Erkenntnis zugesteht. Unter der Führung Freuds versucht er sich in Traumanalysen, er schenkt dem Okkultismus respektvolle Aufmerksamkeit; Träume, Halluzinationen, perverse Sexualität, selbst der Wahnsinn, alles erscheint ihm sakral, was nur das Licht der Vernunft nicht durchdringt.

Durch einen solchen Irrtum, scheint uns, verurteilt sich das surrealistische Experiment — was seine philosophische Fundierung angeht — von selbst.

Wir haben aber noch von einem zweiten Postulat des Surrealismus zu reden, nämlich vom sozialen. Denn der Weg des Surrealismus führt nicht nur von Hegel über Freud, sondern auch über *Marx*. Nicht der Mensch als Individuum soll erlöst werden, sondern als Teil des Kollektivums. Sein raisonnierender Individualismus war sein jahrhundertealtes Vergehen, von ihm soll er gereinigt und dem Kollektivum zugeführt werden. Die Erlösung des Menschen vom Zwange der ihn verarmenden Verstandeskultur und seine Erziehung zum uns versprochenen «totalen» Menschen soll nicht anders als in enger Verbindung mit der sozialen Befreiung der Massen geschehen.

Was uns hier interessiert, ist jedoch in erster Linie das Verhältnis dieses neuen Menschen zur Kunst. Es gibt kein Primat des Genies für den konsequenten Surrealisten, er propagiert eine Art allgemeines Künstlertum der Laien. Es versteht sich, daß weder Dadaismus noch Automatismus sich um Unterschiede der Begabung ernstlich zu kümmern hatten. Schon Lautréamont verkündet: «La poésie doit être faite par tous, non par un». Seither ist innerhalb der Bewegung dieser Aufruf zur Bezwingung des Irrationalen mit Sack und Pack, Kind und Kegel nie verstummt. Zwischen dem Herkommen des Bürgertums im 16./17. Jahrhundert und den vernunftshörigen Literaturtendenzen besteht ein direkter Zusammenhang. Nicht zufällig bezeichnete in klassischer Zeit das Wort «livre de raison» sowohl eine Sprichwörterammlung als auch ein Kassabuch. Das aufstrebende säkularisierte Bürgertum hat systematisch

die Verdrängung der irrationalen Werte befördert. In der Verherrlichung der Vernunft sah es seine wirksamste Waffe gegen die reaktionäre Gewalt der Kirche als der Hüterin des Irrationalen. Die französische Revolution und nach ihr alle sozialen Umwälzungen bis auf den heutigen Tag, haben in diesem Punkte ihre eigentliche Aufgabe nicht erkannt, indem sie kritiklos diese Verstandesverherrlichung mitmachten. Keine von ihnen war im Stande, ein System zu schaffen, in welchem der ganze Mensch Raum hat. Diese falsche Orientierung rächt sich heute. So scheint es denkbar, daß das Experiment des Hitlertums, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, nichts anderes ist als ein plötzliches, explosionsartiges Hervorbrechen der verdrängten Kollektivseele. Das mögliche Ausmaß einer solchen Explosion haben wir am eigenen Leibe erfahren. Es ist wohl Warnung genug, dergleichen Unterlassungssünden in Zukunft nicht wieder zu begehen.

Über das eigentliche Gesicht aber dieses «Totalmenschen» spricht sich die surrealistische Literatur nicht deutlich aus. Das ist, vom künstlerischen Standpunkt aus, ihr gutes Recht. Uns aber genügt es, hier die Verbindungslinien aufzuzeigen, die die zeitgenössische Literatur mit dem philosophischen und politischen Denken unserer Tage verknüpfen. Es ist eine unumstößliche Tatsache, daß die Kunst Amalgamierungen mit Ideologien irgendwelcher Art nicht erträgt. Entweder sie überwindet sie, oder sie geht unter. So stehen auch die bleibenden Schöpfungen des Surrealismus über diesen etwas enttäuschenden Spekulationen ihrer Schuloberhäupter.

Was bleibt übrig, wenn einst Polemik, Manifeste und Resolutionen verklungen sind? — Im *Einzelnen* die Schönheit des Werkes und im *Allgemeinen* wohl das Verdienst, das den surrealistischen Bestrebungen nicht abzusprechen ist: die Türe zu jener Welt der Phantasie wieder geöffnet zu haben, die der Positivismus wissentlich mied, uns ein Ohr wieder gegeben zu haben für die Stimme aus dieser Welt, so wie es Aragon ausspricht: «Qui est là? — ah, très bien, — faites entrer l'infini!»

*Nicht die Dinge selbst beunruhigen die Menschen, sondern
die Meinungen, die sie von den Dingen haben.*

Epiktet

VOLK UND RAUM

VON CONSTANTIN v. REGEL

Ein Zeitbild der Gegenwart sind die zahllosen Flüchtlinge, die für viele Länder, wie z. B. Österreich und Deutschland, zu einem geradezu unlösbaren Problem geworden sind. Doch liegen die Grundlagen hierzu vielfach viel tiefer als allgemein angenommen wird und der letzte Weltkrieg hat auf brutale Weise die Lösung einer Frage eingeleitet, die bei einigermaßen mehr Vernunft hätte anders gelöst werden können. Denn der Raum, in dem ein Volk wohnt, sein Lebensraum, ist auch seine Heimat und aus dieser Heimat sind zahllose Flüchtlinge vertrieben worden.

Am Anfang der menschlichen Entwicklung war der Raum da, und zwar der Lebensraum einer menschlichen Familie, einer Sippe, einer Gemeinschaft, eines Stammes und schließlich eines Volkes. Es ist der Raum, der ihm Nahrung und Rohstoffe für Kleidung und die Bedürfnisse des täglichen Lebens liefert, es ist dessen Lebensraum, so unangenehm auch dieses Wort in den Ohren vieler klingt. Doch hat es Lebensräume immer gegeben und wird auch noch solche geben, allerdings in einer von der ursprünglichen Art verschiedenen Form und das, was dieses Wort so mißbeliebt gemacht hat, ist nicht der «Lebensraum» an und für sich, sondern dessen gewaltsame Verwirklichung in der Praxis. Schon das Tal im Gebirge ist der Lebensraum der Bewohner des Gebirgsdorfes, in dem noch bis vor kurzem Selbstversorgung herrschte. Die kleinen Lebensräume schließen sich zu größeren Lebensräumen zusammen, aus dem Zusammenschluß der Täler bilden sich u. a. die Kantone in der Schweiz und dann entstehen die Staaten Europas durch freiwilligen Zusammenschluß oder durch Krieg und Eroberung, die Lebensräume werden größer, sie werden zu den Lebensräumen der Völker, die diese Staaten bewohnen. Oft ist es nur eine bestimmte Landschaft, die diesen Lebensraum charakterisiert, wie die Ebenen des Osten es für die Völker der USSR sind, oder die Ostalpen für den Österreicher. Oft sind es aber auch viele sehr stark voneinander verschiedene kleinere Landschaften, die sich im Laufe der Zeiten auf die eine oder andere Weise zusammengeschlossen haben. Tradition und Geschichte, gemeinsames Erleben, Kultur und wirtschaftliche Verhältnisse binden die Einwohner natürlich gewordener oder künstlich oft durch Dynastien geschaffener Gebilde oft mehr als Sprache und Blut. Ist doch die Schweiz ein Beispiel dafür, wie verschiedene Landschaften, das Hochgebirge und das Hügelland, der Jura und die Täler der italienischen Schweiz zu einer Einheit verschmolzen. Auch die frühere österreichisch-ungarische