Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 34 (1954-1955)
Heft: 9

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

«Penelope» am Stadttheater Zürich

Der Wert einer Aufführung bemißt sich jenseits aller Einzelheiten danach, ob sie jenes Fluidum zu erzeugen vermag, welches jedem echten Theaterereignis, und geschehe es in der siebenten Vorstellung, nun einmal eigen ist, und es so sehr vom nur routinierten, der schöpferischen Spannung von Werk und Publikum entbehrenden Theater abhebt. Nach der Zürcher Première von *Liebermann-Strobels Oper «Penelope»* herrschte, ungeachtet verschiedener Werturteile, darüber Einigkeit, daß der Abend ein Theaterereignis war (das Werk als solches ist hier anläßlich der Salzburger Uraufführung kurz gewürdigt worden [1])). Es stellt sich die Frage, was an der interessierten, engagierten Stimmung auf das Stück und was auf die Aufführung zurückgeht. Um das sicher zu wissen, müßte man mehr als nur zwei Einstudierungen gesehen haben. Nicht nur durch die neuen künstlerischen Leiter und Interpreten, auch durch die andere Tradition und Herkunft des Publikums, ja durch die verschiedenen Räume des Theaters ergeben sich immer wieder neue Aspekte. Der kleinere Raum und die gelöstere Stimmung der Zürcher Aufführung kamen z. B. einigen Buffoszenen dieser vielseitigen Oper zweifellos zugute. Wo in der inneren und äußeren Distanz der Salzburger Festspieloper die drei Freier ihrem komischen Treiben ohne wirkliche komische Wirkung oblagen, da sprang an der Zürcher Aufführung doch ein Fünkchen echter Komik ins Parkett. Warum aber diese Buffoszenen, trotz schlagkräftiger Parodistik, nicht volle Heiterkeit hervorrufen, ist eine Frage, die jeden beschäftigt, der sich an dieser Oper interessiert. Wird der Sinn der Parodien (inklusive der Begrüßungsszene mit den drei verwandelten Freiern) nicht allgemein verstanden oder liegt es an den etwas unvermittelten Übergängen zwischen den seria- und den buffa-Elementen? Im zweiten Fall wäre das ganze kompositionelle Prinzip dieser Oper im Spiel, die ja aus der Überblendung der beiden «Spielebenen» ihre formale und inhaltliche Disposition zieht. Das Vergnügen, das die geistvolle Handlungsanlage und ihre pointierte Durchführung schafft, ist wohl vor allem intellektuell-ästhetischer Art (dafür bietet die Finalszene mit ihrer spekulativen Apotheose der Kunst ein adäquates Bild). Darum kann man nicht glauben, daß diese Oper ein Stück für das große Publikum ist. Es scheint — und diese Ansicht vertreten die beiden erzgescheiten Autoren in- und außerhalb ihres Stücks —, daß der moderne Mensch im Theater nicht mehr die Identifikation mit dem Geschehen und seinen Handlungsträgern sucht und daß die Oper, will sie zeitgemäß bleiben, eine stilisierte Reportage pflegen muß, wobei der «Stilisierung» die eigentliche künstlerische Aufgabe zufällt. Weder für ungebrochene Komik noch für ungebrochene Tragik ist dann Platz (damit eng im Zusammenhang steht ja diese historisierend moderne Form der «opera semiseria»,

---

[1]) Vgl. «Schweizer Monatshefte», Sept. 1954, S. 398.

welche Liebermann und Strobel so gerne pflegen). Wie aber, wenn die Identifikation, kraft der letztlich immer irgendwie magischen Wirkung der Musik, keine zeitgebundene Erscheinung der Opernbühne wäre, also ganz und gar nicht mit der Romantik und deren letztem Operngenre: dem Verismus abtreten müßte? Wie, wenn das Opernpublikum in seiner Gesamtheit legitimerweise doch immer vor allem auf den großen musikdramatischen Zug ansprechen würde?

Auf solche Gedanken kommt man besonders angesichts der durchschlagenden Wirkung der ungebrochen hochdramatischen Szenen auch in der Zürcher Aufführung. Die Partie der Penelope scheint je länger je mehr der eigentliche Rückgrat des Werks zu sein, und wohl niemand würde es bedauern, wenn sie noch breiter ausschwingen würde. Die Interpretin dieser anspruchsvollen, aber dankbaren Rolle in der Zürcher Aufführung, *Liane Synek* als Gast (Staatstheater Wiesbaden), vermag zwar die Erinnerung an Christel Goltz, die Salzburger Interpretin, bei weitem nicht auszulöschen, aber auch in dieser etwas gemäßigten Interpretation versammeln sich alle dramatischen Energien des Spiels in dieser Titelfigur. Liane Synek bietet namentlich gesanglich eine großartige Leistung: Die Szene nach dem Freitod Ercoles vermag sie indes nicht so kulminieren zu lassen, wie dies Christel Goltz gegeben ist.

Eine einzige Partie hält sich an Bedeutung neben Penelope: jene des Odysseus, und auch dies wieder einzig dank der Spannkraft der Musik, welche die Brüchigkeit der Textargumentation überdeckt. Hier steht in *Willy Heyer* vom Stadttheater ein vollgültiger Sänger und Darsteller zur Verfügung, der dem nicht und doch Zurückgekehrten volle Würde und Durchschlagskraft verleiht. In dieser Szene gewinnt ja auch die Musik eine Überzeugungskraft, welche alles Frühere der Oper weit hinter sich läßt. Mit den Gestalten der Penelope und des Odysseus steigt oder fällt diese so sehr auf die Gesangsrollen zugeschnittene Oper; es sind die ausgesprochen musikdramatischen Züge, welche den Wert des Stücks ausmachen. «Penelope» gewinnt das Spiel gewissermaßen gegen ihre eigene Ästhetik!

Die künstlerischen Leiter sind in hohem Maße zu rühmen. Dir. *Hans Zimmermann* gelang es, die burlesken und die tragischen Momente klar und einfach aufeinander zu beziehen. Er fand besonders glückliche Lösungen für die Rückkehrer- und die Schlußszene. Prof. *Hans Rosbaud* am Pult stellte seine ganze überragende Kenntnis in den Dienst dieser modernen Musik von glänzendem Métier; unter seiner Hand klingt alles leicht, die dramatisch sichern Akzente fehlen trotzdem nicht, und die farbige, aber nicht verspielte Instrumentation kommt zu voller Wirkung. *Max Röthlisberger* war als Bühnenbildner ebenfalls ausgesprochen glücklich; die Schlußszene zeigte in Salzburg mit Gewinn mehr Licht. — Die gut besetzten Nebenrollen liegen in den Händen von *Richard Miller* (Ercole), *Erna-Maria Duske* (Telemachos) und *Matthias Schmidt* (Achille). — Die Oper wird noch mehrere Aufführungen finden.

Andres Briner

Das Konzert auf neuen Wegen

Unser Konzertleben, so reich es sich heute auch entfaltet, ist alles andere als eine unproblematische Angelegenheit. Die Gefahr seiner Entartung ins Merkantile vermindert nicht nur eine kulturell verantwortungsbewußte Programmgestaltung, sondern verstärkt auch die Konzentration der Konzerte auf die größeren Städte. Hohe, sich steigernde Kosten, für die der Konzertbe-

sucher nicht aufkommen kann, bedingen fast überall eine staatliche oder städtische Unterstützung; diese wiederum führt, ohne es bewußt zu wollen, zu einer nicht immer förderlichen Verquickung von Kunst und Politik.

Zahlreichen Musikfreunden und vor allem vielen Musikern waren diese Übelstände schon lange klar, doch wollte sich keine Möglichkeit der Abhilfe zeigen. Bis *Edmond de Stoutz,* der Gründer und Leiter des im In- und Ausland geschätzten Zürcher Kammerorchesters, eine Initiative ergriff, die man kaum anders als genial bezeichnen kann: Das Kammerorchester gibt fortlaufend numerierte Subventionsscheine zu dreihundert Franken aus. Aus je zehn Scheinen wird einer ausgelost, und dessen Besitzer hat nun das Anrecht auf ein Konzert des Zürcher Kammerorchesters, das er — unter Übernahme der je nach Fall verschiedenen Organisationsspesen — irgendwo in der Schweiz und in selbstgewähltem Rahmen veranstalten kann. Alle im Laufe eines Jahres verkauften Subventionsscheine gelangen zu einer weiteren Verlosung, deren Gewinner über ein Sinfoniekonzert (mit Spesendeckung durch das Kammerorchester) verfügen darf.

Dieser Plan eröffnet verschiedene positive Aspekte. Er löst das Konzert aus der Anonymität einer Gesellschaft oder des Staates heraus und läßt es zum Interessengegenstand eines einzelnen oder einer Gruppe werden. Man kann diese Förderung der persönlichen kulturellen Tätigkeit nicht hoch genug einschätzen; sie wird auch dann, wenn beim Veranstalten eines Konzerts andere als künstlerische Motive überwiegen, ein wertvolles Moment darstellen. Die Musik, heute mehr denn je in Gefahr, ein technisches Sonderdasein zu erlangen, wird auf diese Weise wieder vermehrt an den Menschen und an sein Leben gebunden, erhält eine bestimmte soziale Funktion. Dazu kommt als weiterer entscheidender Vorteil die Dezentralisierung des Konzertlebens. Nur durch Konzerte auch in Kirchen und Sälen außerhalb der Stadt und der konventionellen Formen vermag sich das ethische Anliegen einer «Musik für alle» sichtbar zu verwirklichen.

Aus der ersten Verlosung ist die Hero-Konservenfabrik in Lenzburg als Gewinnerin hervorgegangen. Am 8. Juni dieses Jahres hat das Zürcher Kammerorchester unter de Stoutz in einer neuen Lagerhalle der Fabrik vor der gesamten Belegschaft und vor Lenzburger Schulkindern Musik von Bach und Tschaikowsky gespielt. Das Konzert wurde ein Erfolg. Wir gingen zwar zu weit, wenn wir von einer echten Eingliederung jener Werke in die Welt des heutigen Fabrikarbeiters sprächen. Bachs und Tschaikowskys Kunst sind aus einer anderen soziologischen Struktur als der unsrigen hervorgegangen; sodann ist ein romantisches, auf die Flucht aus der Wirklichkeit gerichtetes Musikerlebnis auch in einer Fabrikhalle möglich. Aber es bedeutet doch einen mutigen Schritt auf Neuland, daß solche Musik nun an Menschen herantritt, die sonst kaum in ihrem Leben je einen Konzertsaal betreten.

Der schönste Erfolg bestünde wohl darin, wenn aus solch lebendiger Begegnung mit dem Konzertieren (eine Begegnung, wie sie weder Radio noch Fernsehen ersetzen können) die Gewißheit käme, daß es Wege vom einfachen Hörer zur «klassischen» Musik gibt, und die Bereitschaft sich einstellte, es einmal selber mit dieser gemeinschaftsbildenden Kunst zu versuchen. Hier scheint gerade die Industrie die besten Möglichkeiten zu bieten. (Ich erinnere mich an die von einem Musiker geleitete Chorstunde in einer chemischen Fabrik bei Bielefeld. Wie da an einem Spätnachmittag Frauen und Männer in ihren weißen Mänteln Volkslieder in zeitgenössischen Sätzen sangen, bleibt mir unvergeßlich.) Man sage nicht, dies habe mit dem Konzert nichts zu tun. Denn das Konzert lebt überall dort am echtesten, wo sich der Hörer aktiv mit der Musik auseinandersetzt. Auch von dieser Sicht her knüpfen sich an den wertvollen Versuch des Zürcher Kammerorchesters große Hoffnungen.

Edwin Nievergelt

Westdeutsche Zeitschriften

Wo steht der *Schriftsteller heute?* Eine solche Frage, wie oft sie auch gestellt wird, birgt eine unzulängliche Verallgemeinerung. Ein jeder kommt von seiner eigenen Seite her zum Schreiben, und über das «Heute» redet man ohnehin zu viel. Es fehlt uns die Distanz zu uns selber; und also braucht man es nicht ganz ernst zu nehmen, was in der Flut des Gedruckten über unsere Zeit gesagt wird: wie umbrechend, dynamisch und schicksalsschwanger sie sei. Genau dasselbe wurde vor zehn, zwanzig, vierzig Jahren gedruckt! Der Ernst der Zeit bleibt unbestritten; sie darüber hinaus noch rhetorisch zu dramatisieren, ist sinnlos.

Dennoch sind die Wandlungen der letzten hundert Jahre riesig, nur schon auf dem Gebiete des Stils. In seinem Aufsatz «Sprache und Schöpfung» fragt *Curt Seckel (Zeitwende/Die neue Furche,* Okt. 53) nach jener lyrischen Innigkeit, die damals noch möglich war:

Wie still ist's nicht an jener grauen Mauer,
Wo drüber her ein Baum mit Früchten hängt;
Mit schwarzen thauigen, und Laub voll Trauer,
Die Früchte aber sind sehr schön gedrängt.

Das stammt aus einem Spätgedicht Hölderlins; es ist unnachahmlich. Aber gesetzt den Fall, es spräche heute einer auf seine eigene Weise innig: würde er überhaupt geglaubt? Verlangt man von dem «modernen» Menschen nicht immer noch — wie lange schon! —, daß er seine Modernität mit rissigen, zackigen Sachen bekunde, daß er von sich gebe

«Fragmente,
Seelenauswürfe,
Blutgerinnsel des zwanzigsten Jahrhunderts —»?

Dieser Gedichtanfang von Gottfried Benn ist ebenfalls zitiert in dem erwähnten Aufsatz, und zwar in zustimmendem Sinne. «Es gibt wohl in der deutschen Dichtung kaum einen Dichter, der so wie Benn weiß, was in der Entwicklung des Menschen unwiederbringlich dahin ist, der die Scherben sammelt und sie mit Kunst in die jüngsten Errungenschaften der Sprache montiert.» Das ist treffend gesagt in bezug auf Benn; aber es bleibt ein unbefriedigendes, ein trauriges Geschäft, nurmehr Scherben zu montieren. Sind wirklich, wie es bei Benn heißt, «die Brunnen dunkel,/die Stile erschöpft —»? Dann schweigen wir lieber, ohne jenen eisigen Hochmut, der sich aus allen menschlichen Bindungen zurückgezogen hat und nur noch zum eigenen Vergnügen mit Scherben spielt, die reichlich im Schutt der Jahrtausende liegen.

Wo steht der Schriftsteller heute? Die Frage hat ihre finanzielle Seite. In den *Bonner Heften* vom April dieses Jahres steht über «die Not des Schriftstellers» ein Aufruf an den westdeutschen Bundestag zu lesen. Sein Verfasser ist der erste Vorsitzende des westdeutschen Autoren-Verbandes, *Willi Schäferdiek.* Seine handfest-sachlichen Ausführungen zeigen, wie wenig im allgemeinen der Schriftsteller zu leben hat. Das Urheberrecht ist von der merkantilen Entwicklung überholt und «zu einem Urheber-Unrecht geworden». Die Forderungen der Schriftsteller zielen auf ein «Sozialwerk des deutschen Schrifttums», das den gröbern Mißständen abhelfen sollte. Warum erhält von den Einnahmen eines Rezitationsabends der Rezitator alles, der Dichter nichts? Warum verdient vom Buchhändler bis zum Papierlieferanten ein jeder an Schul- und Kirchenbüchern, der Autor nichts? Warum gewinnen die Mietbüchereien aus ihren zahllosen Ausleihen, und nur der Autor nichts?

Es ist einem zwar nicht wohl bei dem Gedanken, daß die Schriftsteller, als eine Gewerkschaft neben andern, sich nun auch noch an eine Art staatlicher Organisation anhängen und die

Paragraphenbücher mit ihren Lizenzen vermehren sollen. Wenn aber wirklich die privaten Mäzene aussterben und der soziale Steuer-Staat (leider Gottes!) die stärkste Finanzmacht wird — dann ist eine solche Entwicklung kaum zu vermeiden. *Hellmut Becker* zeigt in seiner Abhandlung «Wer finanziert die kulturelle Freiheit?» (*Merkur* 70), daß man jenen Staat, auf den wir hinarbeiten sollten, nicht mehr als seellose Bürokratenmaschine zu denken hat; daß er sehr wohl Schule, Theater und Forschung finanzieren könnte, ohne doch in ihre Belange hineinzureden. Man muß Mittel und Wege finden, dem Staate klarzumachen, wie sehr er an der Kultur als solcher interessiert ist.

Von hoher geistiger Warte betrachtet der amerikanische Dichter und Kritiker *Allen Tate* das Problem. Die *Perspektiven* 6 bringen seine Rede «Der Schriftsteller in der modernen Welt». Allen Tate geht aus von der edlen Überzeugung, daß sich der Mensch auf die Dauer nie versklaven läßt, weil er zum Bilde einer Freiheit geschaffen ist, das er als ständigen Stachel in sich trägt. Der moderne Schriftsteller hat eine große moralische Verantwortung. Nicht nur der moderne — man hat das schon immer gewußt, erst in jüngerer Zeit scheint dieses Bewußtsein verlorengegangen zu sein. Sagt doch sogar der gefitzte Euripides in den «Fröschen» des Aristophanes, dem Dichter gebühre Bewunderung, weil er «die Menschen in den Städten besser mache», und das wird dort als etwas durchaus Selbstverständliches hingenommen. Es gilt also heute endlich einmal jene Dichtung einzudämmen, die uns den modernen Menschen als einen mehr und mehr isolierten zeigt und seine existenziellen Nöte bis in die feinsten Verästelungen ausmalt. Es gilt, wieder eine wirkliche Gemeinschaft des Fühlens und Denkens anzustreben. Nicht «Kommunikation» ist das Amt des Schriftstellers, mögen ihn auch Mikrophon und Television verlocken — sondern «Kommunion», also Gemeinsamkeit, teilnehmendes Gespräch. Dieses Gespräch sollte Ausdruck der Liebe sein, denn alles Allzumenschliche jenseits der Liebe trägt den Verfall in sich. Allen Tate stellt sich auf den Boden des Christentums. Die Worte des Evangelisten sind unüberholbar. Wir müssen in jener Ganzheit leben, welche die christliche Liebe verbürgt.

So können wir wohl weniger sagen, wo der Schriftsteller heute steht, als wo er stehen sollte: auf dem Boden einer liebenden Gemeinschaft. Es scheint mir, dies sei für ihn das Leichteste und Schwerste: das Leichteste, weil er als schöpferischer Mensch ja ohnehin in der Liebe wohnt und ihm alles Schöne der Welt mit einer Anmut begegnet; das Schwerste, weil ihn das Böse, das eben auch da ist, ständig verstört und auf sich selber zurückwirft.

Genug davon! Der Schriftsteller ist sein eigener Herr. Wir rechnen ihm nicht vor, was er zu sagen *hätte*; wir sind glücklich, wenn er uns etwas zu sagen *hat*... Und hier stellt sich von selber die Frage nach dem *Wert* einer Dichtung. Woran mißt sich der Wert? An dem Gehalt eines Werkes? Aber es ist so schwer, etwas zu sagen, was nicht andere schon besser gesagt haben! Mißt er sich an der Schönheit der Sprache? Aber wer gibt uns objektive Maße für diese Schönheit? Oder mißt sich der Wert an der gegenseitigen Durchdringung von Gehalt und Sprache, also an der Einstimmigkeit einer Dichtung? Dies ist schon wesentlicher, aber auch noch nicht genügend. Denn zwei Kunstwerke können beide in sich geschlossen und einstimmig sein, und dennoch fühlen wir, das eine ist bedeutender als das andere. Wieso bedeutender?

Hier führt eine Frage weiter, die *Emil Staiger* in seinem wohlausgewogenen Aufsatz «Kleist oder Schiller?» stellt (*Die Gegenwart,* 10. April 1954). Sie lautet: «Wieviel Leben ist bewältigt?» Also die Frage nach der Intensität und Größe der Welt eines Dichters. Es ist recht eigentlich diese Blickrichtung, die uns z. B. veranlaßt, Goethe als den größten Dichter der deutschen Sprache zu betrachten. Hölderlin hat tiefere Gedichte geschrieben als er; Schiller hat eine hinreißendere Kraft in

seinen Dramen; Gottfried Kellers Prosa übertrifft diejenige Goethes an Erdendichte, Reichtum der Einfälle und einer herrlichen, wenngleich krausen Phantasie. Aber keiner hat eine so große Welt wie Goethe; das gibt den Ausschlag.

Staiger tritt übrigens ungern und eher didaktisch an die Frage des Wertes heran. Er widersteht der für ihn so großen Versuchung einer Hierarchie der Werte. Diese Werte bedürfen dessen ja gar nicht; es genügt, wenn wir ihre menschlichen Träger kennen und lieben; ohnehin sagen wir, die Dichter auslegend, mindestens so viel von uns selber aus wie von den Dichtern.

Eine letzte und feinste Art, Dichtungen in ihrem innersten Wesen zu erfühlen, ist die Würdigung des *Rhythmus*. Die hauchfeine Schwebung, die Prosa wie Vers durchzieht — das innere Kraftfeld eines Geistes, auf welchem das Wort leicht aufliegt, ganz ausgerichtet nach der strebenden Linie —, wer hätte nicht schon dem Rätsel des Rhythmus nachgeträumt?

In seiner Zeitschrift *Die Sammlung* (März 54) widmet *Herman Nohl* dem Rhythmus einen Aufsatz, der mit einer liebenswürdigen Jugenderinnerung beginnt. Der dreijährige Knabe ruft seiner Mutter zu: «Ich habe eine Erfindung gemacht!» und demonstriert ihr den Polkaschritt: lang-kurz-lang, langkurz-lang. Damit hat er, auf seine Weise, den Rhythmus entdeckt. Ursprünglich ist aller Rhythmus untrennbar an die Körper gebunden. Man vergegenwärtige sich die kultischen Tänze der Primitiven: aller «Ausdruck» zu Ehren einer Gottheit ist hier noch körperlicher Ausdruck. Der ganze Leib tanzt mit, was die Seele meint. Erst auf einer sehr viel spätern Stufe gelingt es der Menschheit, die Kunst zu abstrahieren, das heißt, von der körperlichen Bewegung zu lösen. Die Bewegung des Schreitens geht in eine solche des Singens oder Sprechens über; Musik und Dichtung werden absolut. Mit zunehmendem Alter der Menschheit tritt das Greifbare zurück zugunsten eines Ungreifbaren, welches im gleichen Maße «bedeutender» wird, wie es an sinnlicher Fülle verliert. Aber immer noch «tanzt es» in uns, auch in der entlegensten Spätkunst, einem hellern oder dunklern Gotte zulieb. Dies innerliche Tanzen nennen wir den Rhythmus. Er allein macht eine Sprache einzig und unverkennbar. Jeder bedeutende Dichter hat seinen Rhythmus. Weil dieser nun aber die prima causa, das eigentlich Bewegende ist, kann man ihn nicht erklären. Er müßte alles andere erklären: Wortfügung, Wahl der Bilder und Versmaß. Nicht erklären, wohl aber empfinden, beobachten, sacht umschreiben kann man ihn. Das ist denn zum Teil in thematisch verwandten Arbeiten geschehen, die wir in der *Sammlung* mit Interesse gelesen haben: «Bewegung in der Dichtung» von Adalbert Elschenbroich (März 54), «Rhythmischer Ausdruck im Vers» von Bernt von Heiseler (Dez. 53) und «Maß, Bild und Klang, eine Studie zur Sprache Ernst Jüngers» von Wolfgang Hilligen (Sept. 53). Aber das ist nur ein kleiner, einseitiger Ausschnitt aus der Mannigfaltigkeit der Themen, welche diese gepflegte Zeitschrift behandelt.

Arthur Häny