

Bücher

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **44 (1964-1965)**

Heft 5

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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.

BÜCHER

STILWANDEL IN DER GOETHE-ZEIT

«Dem Kunstverstand des Dichters nachzuspüren, die Gründe ausfindig zu machen, warum er diese Sätze geschrieben und jene Züge eingefügt hat, bereitet uns eine hohe, alle Lebensgeister erfrischende Lust.»

Der Satz gilt Lessings «*Emilia Galotti*» und steht in *Emil Staigers* Aufsatz «*Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des achtzehnten Jahrhunderts*». Man merkt dem Verfasser die Lust an, mit der er seinem stilkritischen Geschäft nachgeht. Daß sich das Vergnügen des Autors auf den Leser seiner Schriften überträgt, daß dieser sich sogleich in Bann gezogen fühlt, als wäre das mühelos und elegant Vorgetragene leicht zu erkennen und zu formulieren gewesen — dies macht den größten Reiz von Staigers literarischen Aufsätzen aus. Es unterscheidet sie wohlthuend von jenen freudlosen Traktaten, denen der Ungeist der Schwere mitgegeben ist, weil sie den erhobenen Finger für ein Zeichen der Autorität und Langeweile für eine Tugend halten. Staiger kann gelehrten Ballast weitgehend entbehren — wer sich mit seinen Thesen auseinandersetzen möchte, wüßte ohnehin, wo er den Hebel anzusetzen hätte; um so lieber zitiert er die Quellen — wohl auch mehrfach, wenn ihn ein Vers oder eine Rede besonders ansprechen. Auch verzichtet er auf die Fiktion der zusammenhängenden Darstellung einer geschichtlichen Epoche und versucht, «wenige, besonders geeignete Themen herauszuarbeiten, selbst um den Preis, daß ein Vorgang manchmal künstlich isoliert werden muß».

«*Stilwandel — Studien zur Vorgeschichte der Goethe-Zeit*» heißt Staigers jüngstes Buch¹. Der Titel umfaßt zwei Komponenten: Das Phänomen Stil, so schwer zu definieren wie zu beschreiben, sucht Staiger durch die hochentwickelte Kunst seiner Interpretation zu fassen; Wandel deutet auf die Komponente, der viele Interpreten aus Staigers Schule, gelegentlich auch er selbst,

kühler gegenüberstehen. Sie fürchten, die «Autonomie der Literaturwissenschaft» und deren Gegenstand, «das reine ästhetische Phänomen», zu verfehlen. In einem einleitenden Discours de la méthode will Staiger das Wechselverhältnis klären. Er wendet sich gegen die Deutung ästhetischer Phänomene aus dem Kausalitätsprinzip, gegen Soziologismus, Psychologismus, Biologismus, Biographismus und wiederholt und nachdrücklich gegen Scherers Formel vom «Erlebten, Erlernten, Ererbten». Und er beantwortet die Frage, wie wir einen Wandel erfassen können, «ohne nach Belieben Eigenschaften und Ursachen anzusetzen und ohne uns an der Eigenart der Literatur zu versündigen», durch die metaphorische Ausdeutung des Goethe-Wortes, um Epoche in der Welt zu machen, brauche es zwei Dinge, «erstens, daß man ein guter Kopf sei, und zweitens, daß man eine große Erbschaft tue»: «Die Interpretation befaßt sich mit dem ‚Kopf‘, die Untersuchung des Wandels der Stile mit der ‚Erbschaft‘ und dem Prozeß, in dem sich jeweils die Aneignung der Erbschaft vollzieht. Die beiden Methoden stören sich nicht. Sie ringen vereint um das Verständnis des Seins und des Werdens der Literatur.»

Damit wäre das «*Ererbte*» also doch eine legitime literarische Kategorie, wenngleich mit anderem Akzent als bei Scherer, während der «*Erlernte*» ohne «*Kopf*» wohl kaum erlernt worden wäre. Vom «*Erlebten*» aber brauchen wir nicht zu reden, weil die Interpretationskunst ohne Diltheys Erlebnisbegriff undenkbar ist.

Die Anwendung der Methode erfolgt in vier umfangreichen Aufsätzen; außer dem genannten über die «*Rasenden Weiber*» sind es die Studien «*Zu Bürgers ‚Lenore‘ — Vom literarischen Spiel zum Bekenntnis*», «*Der neue Geist in Herders Frühwerk*», «*Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik*». Der letzte Aufsatz

scheint mir derjenige zu sein, in dem sich die Vereinigung der beiden Wege am besten bewährt. Es ist ein meist übersehenes, ebenso bedeutendes wie bedenkliches Phänomen, «daß die deutsche Romantik nicht zu Bacharach am Rhein, nicht auf Schloß Lubowitz und nicht in mondbeglänzten Nächten begründet wurde, sondern auf dem Berliner Pflaster, in einer Stadt, die damals — etwa 1795 — schon nahezu zweihunderttausend Einwohner zählte». Überdies nicht etwa von einem großen Dichter oder Seher, sondern von einem Literaten, der in vielen Sätteln reiten konnte und dessen fesselndste Seiten der Langeweile gelten. Greift man freilich von Tiecks «William Lovell» auf die literarische Tradition zurück, welcher der Roman seinen Charakter ebenfalls verdankt, so kommt man neben Richardson, *Rétif de la Bretonne* und Choderlos de Laclos sehr bald auf jene gemeineuropäische Konstante, die Mario Praz faszinierend und überzeugend dargestellt hat und in deren Rahmen sich die deutsche Romantik recht tugendhaft annimmt. Denn das erotische Thema (und die damit verbundene Perversion) hat Tieck gewiß nicht übermäßig interessiert; aber auch der Ennui hat Teil an der Konstante — wie der Sadismus und der Satanismus. Daß er

einem Manne wie Tieck unter die schreibseligen Finger kam, der imstande war, «alle Töne, auch schlichteste, kindlichste, vorzutragen» — dies ist allerdings für die Entstehung der deutschen Romantik das entscheidende Moment gewesen, zumal die Späteren und noch die Spätesten die Muster von ihm gern bezogen, weil sie hier exemplarisch angetönt hörten, was sie zu eigenen Liedern und Sinfonien erweiterten.

Der Leser freut sich, Staigers vier Aufsätze, die ihm aus Zeitschriften und Jahrbüchern bereits bekannt waren, nun in einem Bande vereinigt und unter ein einheitliches Gesamthema gestellt zu sehen. Er folgt mit Interesse der neuen methodischen Besinnung, die dem Phänomen des geschichtlich Wandelbaren duldsamer gegenübersteht und es der eigenen Kunst anzupassen sucht. Und er nimmt vor allem an denjenigen Stellen der Aufsätze innerlich Anteil, an denen der Verfasser als nachempfindender Interpret der Dichter in bewährter Weise spricht: Hier ist das Zentrum seiner Kraft, die über die treffende Formulierung hinausreicht und Einsichten in das Wesen der Dichtung eröffnet.

Horst Rüdiger

¹ Atlantis Verlag, Zürich 1963.

NEUE GOETHE-LITERATUR

Essaybände

In einem ebenso verblüffenden wie lehrreichen Aufsatz, der in jedem Sinn die Mitte des gewichtigen Bandes seiner «Goethestudien» bildet, zeigt *Wolfgang Schadewaldt*, wie sich in der Achilleis und in den Szenen von Fausts Ende der gleiche Bildkeim in Goethes Phantasie nach zwei verschiedenen Richtungen entwickelt hat¹. «Sprossen», «sich auswachsen», «entfalten»: fährt er fort, «wir bedienen uns nicht zufällig dieser biologischen Begriffe. Denn die Art, wie Goethe unbeußt-bewußt erfindet und gestaltet, ent-

spricht dem Bildegesetz organischer Naturen, wie er es selber in den Bereichen der Natur entdeckt und statuiert hat.» Und weiter: «An Kunst und Dichtung der Griechen hat Goethe diese Einheit der Bildegesetze in Natur und Kunst in Italien selber erkannt und ausgesprochen, daß die Griechen, nach eben den Gesetzen verfahren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin.» So sind Natur und Altertum für Goethe kommunizierende Größen. Wenn Schadewaldt die beiden Begriffe als Untertitel für seine gesammelten Goethestudien wählt, so deutet er damit deren innere Ein-

heit an. Zu verschiedenen Zeiten entstanden, suchen sie alle unter dem Aspekt der Natur und des Altertums der «in all ihrer scheinbaren Offenheit und Klarheit doch überaus rätselhaften Erscheinung Goethes» nahe zu kommen. Die Abhandlung über «Goethes Begriff der Realität» und die Einführung in Grumachs Sammelwerk «Goethe und die Antike» stecken den stofflichen Umkreis ab, Faust II und die Achilleis stehen im Mittelpunkt der Betrachtung. «Es ist der Beitrag, den der klassische Philologe auf Grund seiner Vertrautheit mit den griechischen Dingen — die man ad hoc sich nicht leicht aneignet — der Goethe-Forschung leisten kann und soll.»

Höchste Bewunderung verdient hier vor allem die ausführliche Rekonstruktion von «Goethes Achilleis». Mit den subtilen Methoden archäologischer Forschung werden auf Grund des ausgeführten ersten Gesangs und der verschiedenen Werkpläne erstaunlich präzise und weitreichende Angaben über Gestalt und Bedeutung des epischen Gedichts gewonnen, das Goethe leider nicht vollendet, sondern in den Hauptteilen nur nach seiner Art schematisiert hat. Die zuverlässige Erfassung des Skizzierten wird möglich aus einer genauen Kenntnis der Grundmotive und -situationen, die unendlich abgewandelt in seiner Dichtung immer wieder erscheinen, und der politischen und künstlerischen Erlebnisse, die den Dichter in der Zeit bewegten, da er das Werk im Sinn trug. Die «exakte sinnliche Phantasie» (um ein Goethisches Wort zu brauchen), die hier tätig ist, kann sich auf eine sichere Goethekenntnis stützen. Der Tübinger Gräzist bekennt im Nachwort, daß der Wunsch, Goethe zu verstehen, ihn einst auf das Studium der alten Sprachen gewiesen und daß er dann, auf dem Umweg über die Griechen wieder zu ihm zurückkehrend, in steter Wechselwirkung zwischen ihm und den Griechen sein Griechisch betrieben habe.

Trotz ihrer fachwissenschaftlichen Strenge werden alle diese Untersuchungen niemals fachwissenschaftlich eng. Von der Leuchtkraft und Geprägtheit ihrer Sprache haben vielleicht die wenigen Zitate eine Ahnung vermittelt. Vor allem geht es immer

um «das Ewig-Gegenwärtige an Goethe, das den wechselnden Tag bestehen wird, solange der Mensch noch Anteil an sich selber nimmt». Die Sorge, die hier anklingt, tritt in der abschließenden Studie deutlicher hervor, in der von der Lebensnotwendigkeit des dichterischen Worts die Rede ist und auch von seiner Bedrohtheit im heutigen Tag. So gehen diese Aufsätze eigentlich jeden an, dem das wahre Menschsein des Menschen, wie das Wort des Dichters es verbürgt, noch ein Wert oder eine Frage ist.

Schadewaldt spricht wiederholt von den Grundelementen, Grundvisionen, Grund- und Wesenswörtern, welche die Einheit der so wandlungsreichen Erscheinung Goethes begründen und die der Goetheforschung im Kleinen und im Großen eine feste Grundlage geben können. Verwandte Überzeugungen leiten die beiden Londoner Germanisten *Elizabeth M. Wilkinson* und *L. A. Willoughby* in dem zwölf Essays vereinigenden Band «Goethe, Poet and Thinker²». Da wird etwa festgestellt, die Untersuchung seiner Bildersprache bestätige «the underlying unity of Goethe's poetic and scientific thought». Die «Idee» des Faust wird anvisiert, indem Wortsymbole wie «Welt», «Brust», «Riegel» durch die Dichtung verfolgt werden. Denn «to explore the relations between words in the outer, covering' must lead us to the most inward systems of the whole organism». Das «close reading», die Betrachtung dicht am einzelnen Wort, läßt scheinbar längst Vertrautes plötzlich in neuer Bedeutung aufleuchten wie beispielsweise in den hervorragenden Egmont- und Tasso-Interpretationen. Auch in den Versuchen, die auf das Verständnis der Gesamterscheinung Goethes und ihrer Wesenszüge gerichtet sind, bleibt die Darstellung gegenständlich. Indem nur die Wortfolge, die Bilderwahl, der Satzbau seiner Verse genau betrachtet werden, treten zugleich Eigentümlichkeiten seines Denkens hervor. So wird am einzelnen und Besonderen deutlich gemacht, wie Goethe beides in einem ist, Dichter und Denker. Bei solcher steten Fühlung mit dem sprachlichen Gefüge der Dichtung ist jede verblasene Allgemeinheit ausgeschlossen. In enger Beziehung zu dieser Sachnähe steht auch das englische

«understatement», die wohlthätige Scheu vor den großen Worten.

In ihrer Gesamtheit bilden diese Essays ein ausgewogenes, organisch gegliedertes Ganzes, in welchem Hauptzüge von Goethes Art zu dichten und zu denken beschrieben sind. Solche abschließende Vollendung ist den «Goethe-Studien» von *Hans Pyritz* versagt geblieben³. Neben drei schon früher gedruckten Vorträgen bringt der Nachlaßband alles das, was von dem lange angekündigten Buch über «Goethes gegenklassische Wandlung 1814/1815» vorgelegen hat, als der Verfasser allzufrüh seinem Werk entrissen wurde. Zwei Vorträge über «Goethe und Marianne» und «Selbstschau des alten Goethe» dürften ebenfalls als Vorarbeiten dazu gelten. Wie nach der Darstellung von *Barker Fairley* Charlotte von Stein es wäre, die Goethe für eine Zeit von der ihm gemäßen Art ab und in eine ihm eigentlich fremde Daseinsform gezogen hätte, so nach *Pyritz* Schiller. Die ganze Klassik unter dessen Einfluß wäre etwas wie eine «falsche Tendenz». Nach *Schillers* Tod begänne für Goethe eine «Umbildung, die gleichzeitig Rückbildung zum eigenen Gesetz und Vortasten nach neuen Entwicklungsformen» bedeutete. Das sind sehr interessante Ansätze, leider nicht mehr. *Pyritz* selber sprach von ungünstigen Umständen, die sein Buch verzögert hätten. Es ist für den Uneingeweihten schwer verständlich, warum er sich dann zu allem andern noch die Last der Goethe-Bibliographie aufgeladen hat. Mußte er sich damit nicht die Vollendung seines Buchs von vornherein unmöglich machen?

Diese «Goethe-Bibliographie», von *Heinz Nicolai* und *Gerhard Burkhardt* fortgeführt, ist seit unserem letzten Bericht um vier Lieferungen angewachsen⁴. Es ist uns heute leider nicht mehr als der kurze Hinweis möglich, daß sie sich bereits als Werkzeug der Forschung vielfach bewährt.

Interpretation

Nach einer Pause von zweiundzwanzig Jahren ist, herausgegeben von *Detlev Lüders*, das *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* wieder

erschienen⁵. Der stattliche Band schließt mit einem Bericht über die Geschicke des Instituts in den wechselvollen Jahren seit 1940. Im weiteren enthält er hauptsächlich Beiträge und Erstveröffentlichungen von Werk- und Brieftexten zur Romantik, darunter eine schöne Eichendorffstudie von *Walther Rehm*. Die Arbeit von *Hermann Bräuning-Oktavio* über das Schicksal *Mercks* bleibt ergreifend, auch wenn man den Folgerungen nicht ohne weiteres beipflichten kann. Eine Kostbarkeit ist die Würdigung *Ernst Beutlers* durch *Emil Staiger*. Uns können hier nur die Sätze beschäftigen, mit denen sich der führende Vertreter literarischer Interpretation gegen Auswüchse der Methode wendet. «Nach dem zweiten Weltkrieg schoß die Interpretation ins Kraut», stellt er fest, und dann: «Man interpretierte sozusagen munter aus der blauen Luft. Und das hieß denn doch: man beschrieb im Grunde nur seinen eigenen Eindruck. Gerade indem man selbstlos zu sein beehrte, geriet man in die arroganteste Subjektivität.» Gleich entschieden verwahrt er sich übrigens auch gegen die umgekehrte Einseitigkeit, die das Kind mit dem Bade ausschütten will.

Den Wert einer besonnenen und mit den nötigen Mitteln unternommenen Interpretation erweist *Arthur Henckels* Versuch über «Wandlers Sturmlied», der im einzelnen aufdeckt, was an Bildungshintergrund und bewußter Kunst hinter dem scheinbar nur in Ekstase hingegangenen «Halbunsinn» tatsächlich steht⁶.

H. A. Korff, der im letzten Sommer 81-jährig gestorben ist, war ein Hauptvertreter der geistesgeschichtlichen Richtung und hat seit den zwanziger Jahren mit seinem Werk «Geist der Goethezeit» die Literaturwissenschaft nachhaltig beeinflußt. Die beiden Bände «Goethe im Bildwandel seiner Lyrik», aus Vorlesungen hervorgegangen, wollen das lyrische Gesamtwerk überblicken, indem sie eine zeitlich geordnete Auswahl von Gedichten einzeln kommentieren⁷. Eine gewisse lehrhafte Breite, vor allem das Übermaß von Wertungen wie «großartig, ungeheuer, unerhört, unvergleichlich, fabelhaft, Spitzenleistungen» können verdrießen. Es sind das ja keine Nebensachen, sondern

Symptome einer wenig differenzierten, national gefärbten Goethebegeisterung von einst, die man heute schwer erträgt. Indessen wäre es ungerecht, bei diesem Einwand stehen zu bleiben. Auf Grund seines großen Wissens und einer echten Beziehung zum Gegenstand hat der Verfasser mancherlei zu sagen, im Zusammenhang vermitteln seine Auslegungen wirklich etwas wie einen «Goethe von innen». Und man mag zum Thema «Erlebnis» dichtung einwenden, was man will: Goethes Lyrik hat doch oft mit dem Tagebuchblatt mehr zu tun als mit kunstgewerblicher Sprachbosselei. «Zeiterlebnis und Zeitdeutung in Goethes Lyrik» vor der Italienreise untersucht *Wolfgang Pehnt*⁸.

Man kann gute Gründe für die Meinung beibringen, daß Goethes Genie in erster Linie lyrisch sei. «Auch im Roman war Goethe original und ungewöhnlich», betont demgegenüber *Hans Reiß*. Das Urteil ist nicht obenhin gesprochen, sondern das Ergebnis einer soliden, oft etwas umständlichen Arbeit über «Goethes Romane»⁹. Deren Vorzüge dürften damit zusammenhängen, daß der Verfasser, an der McGill University in Montreal wirkend, namentlich auch mit der angelsächsischen Goetheliteratur vertraut ist. Die Unbefangenheit in Betrachtungsweise und Urteil, die diese auszeichnet, ist auch seiner Untersuchung nachzurühmen. Wie Willoughby und Wilkinson geht er jeweils vom Sprachlichen aus und sucht von der Analyse der stilistischen Elemente her in die Thematik einzudringen. Der Werther, die Lehrjahre, die Wahlverwandtschaften und die Wanderjahre, die sich, unter sich so grundlegend verschieden, aus Goethes erzählender Prosa als Romane herausheben lassen, werden als Zeitromane begriffen, die jeweils «nicht die Epoche, sondern die Versuche eines Einzelnen schildern, mit ihr fertig zu werden». Ferner ist hier wohl der Platz, auf die ausgezeichnete Schrift hinzuweisen, in welcher der im Januar dieses Jahres abgegrufene *Heinz Helmerking* Entstehung, Ruhm und Wesen von «Hermann und Dorothea» feinsinnig gewürdigt hat¹⁰.

Zum Abschluß noch drei Dissertationen über das Drama. Die bedeutendste scheint mir die Arbeit von *Verena Bänninger*: «Goe-

thes Natürliche Tochter»¹¹.» Sie macht den «hohen Stil» des schwer zugänglichen, in allen Gestaltungselementen ganz auf «Theater» im eigentlichen Sinn, die unmittelbare Schaulbarkeit ausgerichteten Trauerspiels deutlich. *Johannes Mantey* legt in seiner minutiösen Untersuchung «Der Sprachstil in Goethes Torquato Tasso» dar, wie Wortschatz und Sprachform dieses Werks «Aussagen von entschiedenem Eigenwert enthalten, die ergänzend neben die inhaltlichen Aussagen des Textes treten und mit ihnen zusammen den geistigen Gehalt der Dichtung ausmachen»¹². Der tragischen Grundstruktur in Goethes Dichtung geht *Rudolf Eppelsheimer* unter dem Titel «Tragik und Metamorphose» nach¹³.

Morgenländisches

Es ist eine wirkliche Entdeckung, die Wesentliches zu einem modernen Goethebild beiträgt, wenn *Katbarina Mommsen* in ihrem Buch «Goethe und 1001 Nacht» zeigt, daß das berühmte Märchenwerk (dem 18. Jahrhundert dank der Gallandschen Übersetzung besonders vertraut) wie das Alte Testament, Homer oder Shakespeare zu den Lieblings- und Lebensbüchern des Dichters gehörte, zu denen er bis ins hohe Alter stets von neuem zurückkehrte, und daß sie dessen tiefe Einwirkung auf seine Dichtung nachweist¹⁴. Die Einflüsse sind überall zu spüren, nicht bloß in Haupt- und Nebenmotiven verschiedenster Art, sondern besonders auch in der Erzählweise. Die Verfasserin unterscheidet zwei Hauptformen der Erzählung bei Goethe. Vom planmäßig gebauten Roman fühlt er sich in Abständen immer wieder einmal zu einer lässigeren Form der gleichsam ins Unendliche auslaufenden Reihung, dem «Geschlinge» oder «Aggregat», hingezogen, wie eben das orientalische Geschichtenbuch sie aufweist und wie sie seiner «Scheherazadenatur» entspricht, der von der Mutter ererbten Lust zu fabulieren. Anregungen aus Tausendundeiner Nacht wirken namentlich dort bestimmend ein, wo die Dichtung sich in der «Traum- und Zaubersphäre» bewegt, also beispielsweise weithin in Faust II. Dieser

trägt mit seiner epischen Struktur der in sich abgeschlossenen Einzelpartien übrigens auch die Merkmale des Aggregats. Erstaunlicherweise ist es nicht etwa bloß die Mummenschanz, für deren Entstehung «Anmutungen» aus dem orientalischen Märchen festzustellen sind, sondern nichts Geringeres als Fausts Weg zu Helena und die Helenaszene selbst. Wie in den meisten Fällen ist hier freilich das Orientalische verborgen hinter «legitimen okzidentalene Chiffren», so daß es nur der kundige Blick gewahrt. Wer sich von Katharina Mommsen leiten läßt, dem fällt es wie Schuppen von den Augen, und er versteht nicht mehr, daß man einer derart bedeutungsvollen Erscheinung, wie es das Schalten und Walten mit Elementen aus Tausendundeiner Nacht in manchen Werken Goethes ist, so lange hat blind gegenüberstehen können.

Zusammen mit ihrem Gatten bearbeitet sie das monumentale Sammelwerk «Die Entstehung von Goethes Werken», von dem 1958 die beiden ersten, bis Dichtung und Wahrheit reichenden Bände erschienen sind. Aus den Vorarbeiten zum Divanband sind weitere Quellenuntersuchungen veröffentlicht worden, von Katharina Mommsen: «Goethe und die Moallakat» und «Goethe und Diez¹⁵». Im ersten Fall handelt es sich um die älteste Anthologie arabischer Gedichte, von denen Goethe auch in den «Noten und Abhandlungen» spricht, im zweiten um den neben dem Hafis-Übersetzer v. Hammer für die Entstehung des Divans wichtigsten Orientalisten, aus dessen Schriften Goethe namentlich sehr viel Spruchgut im Divan und anderswo verwertet hat. *Momme Mommsen* hat in diesem Zusammenhang «Studien zum West-östlichen Divan» vorgelegt, die mit unwahrscheinlichem Wissen, Spürsinn und auch Glück eine Reihe von Quellenfragen klären und damit schwierige Auslegungsrätsel lösen¹⁶. Auch in seinem lyrischen Schaffen hat sich der alte Goethe ja gerne durch Lektüre anregen lassen. Katharina Mommsen weist etwa nach, daß bekenntnis-hafteste Zeilen aus den Zahmen Xenien (Er gehörte zu keiner Innung, / Blieb Liebhaber bis ans Ende) eine wörtliche Entlehnung aus Diez sind. Sie betont freilich auch immer

wieder den «magischen» Charakter von Goethes Quellenbenutzung und macht sichtbar, wie am bloß Stofflichen das «Wunder des Geistes» aufleuchtet. So führen diese Forschungen nicht nur zu einem genaueren Verstehen einzelner Sprüche und Gedichte der Spätzeit, sondern es werden am konkreten Fall Einblicke geöffnet in die Art, wie Goethe im Alter dichtet, und in die Besonderheit dieser hochkomplizierten Alterskunst und damit letzten Endes in das Zusammenwirken von Bewußtem und Unbewußtem im künstlerischen Prozeß überhaupt.

Leben und Umwelt

Richard Friedenthal will in seiner umfangreichen Biographie «Goethe, sein Leben und seine Zeit» zu den Werken hinführen, «nicht durch einzelne Hinweise, sondern durch ein Bild der Gesamtpersönlichkeit Goethes, seines Umkreises und der Epochen, durch die sein langes und reiches Leben gegangen ist¹⁷». Dabei will er «nicht im tremolierenden Ton der unausstehlichen Goetheschwärmerei» reden, sondern «eine gewisse Ironie walten lassen». Das sind verheißungsvolle Vorsätze; die Ausführung vermag weniger zu überzeugen. Daran sind nicht in erster Linie die zahllosen Ungenauigkeiten im Kleinen und im Großen schuld, als vielmehr der unangemessene Ton, in welchem der Verfasser von Goethe selbst wie von seiner Umwelt und der Epoche zu sprechen beliebt. Er gefällt sich in einer ironischen Munterkeit, die zunächst amüsant, bald aber bemühend, ja ärgerlich wirkt, schon weil sie jedes Gefühl für den Rang von Goethes Person und Leistung vermissen läßt. Ein Wälzer im Feuilletonstil! Es ist nicht gut, sich vorzustellen, daß dieses Buch inskünftig vielen jungen Menschen die Begegnung mit Goethe vermitteln soll.

Die Firma Merck hat einen sympathischen Weg gefunden, um an ihren Namen und zugleich an Goethes Darmstädter Beziehungen zu erinnern. In einem reizenden Bändchen im Zeitgeschmack gibt *Fritz Ebner* den eindrucklichen Bericht über «Die letzte Krankheit Goethes» von Dr. *Carl Vogel* neu

heraus und, als Nachbildung der Originalausgabe von 1861, den Vortrag von *Rudolf Virchow* über «Goethe als Naturforscher», ein interessantes Dokument zur Wirkungsgeschichte¹⁸.

Biographische Einzelheiten, Zeitgeschichtliches, dazu ungedruckte Briefe und Goethe- sowie Zelter-Bildnisse vereinigt der inhaltreiche, schön ausgestattete, durch dreißig Tafeln geschmückte erste Band der Neuen Folge des *Jahrbuchs der Sammlung Kippenberg*¹⁹. Ebenso unterhaltend wie belehrend ist es hier etwa, Lothar Frede bei «Münzbelegungen im Düsseldorfer Goethe-Museum» zu begleiten. Im neuen *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, das deren hochverdienter Präsident *Andreas B. Wachsmuth* betreut, sind erfreulicherweise keine politischen Nebengeräusche mehr zu hören²⁰. Der Band bringt neben Biographischem, Interpretationen, Einzeluntersuchungen zur Goetheschen Gedankenwelt und neuen Quellen namentlich auch Berichte über die Weimarer Gedenkstätten und schwierige Restaurierungsarbeiten dort. Die «Vorbemerkungen zur Neuausgabe des ‚Biedermann‘» von Wolfgang Herwig lassen aufhorchen.

Ausgaben

In der großen Akademie-Ausgabe ist nach längerer Pause ein neuer Textband herausgekommen: «Die Wahlverwandtschaften», bearbeitet von *Helmut Praschek*²¹. Er macht den gleichen vortrefflichen Eindruck wie seine Vorgänger. Auffallend ist, daß Ernst Grumach nicht mehr als Gesamtherausgeber zeichnet. Der kritische Apparat, ebenfalls eine Neuerung, ist dem Band in Heftform beigegeben, da er bei der einfachen Überlieferung des Romans von geringem Umfang ist.

Für die «Epen» bildet der Apparat — Überlieferung, Varianten und Paralipomena — einen dicken Band von 450 Seiten. Bearbeiter ist *Siegfried Scheibe*²². Ein zuständiges Urteil über das hier Geleistete dürfte nur dem Fachmann möglich sein, der selbst in textphilologischer Arbeit steht. Die Hingabe und der Einsatz höchstentwickelter kritischer

Fähigkeiten, die für eine solche Akribie nötig sind, wecken Bewunderung. Immerhin mag man auch an einen Satz von Staiger denken, der in dem oben angezogenen Aufsatz von den «übertriebenen Subtilitäten der Textkritik» spricht, in die man sich aus den Nöten der Interpretation flüchte.

Nach dieser fast mönchisch-entsagungsreichen Gelehrsamkeit ist es eine Erquickung, sich der reinen Augenweide einer bibliophilen Ausgabe zuzuwenden. *Kurt Steinell* begleitet den auf erlesenem Papier in einer sehr schönen Type großformatig dargebotenen Text von «Reineke Fuchs» mit zwanzig Lithographien, die sich in ihrer knappen, durchaus modernen Charakteristik aufs beste mit dem Gehalt des bitteren Weltspiegels vertragen²³. Und damit wären wir wieder in der Nähe unseres Ausgangspunkts angelangt, in der Gegend der Achilleis.

Fritz Rittmeyer

¹Artemis, Zürich und Stuttgart 1963.

²Edward Arnold Ltd., London 1962.

³Böhlau, Köln und Graz 1962, ed. Ilse Pyritz.

⁴Lieferung 5—8, Winter, Heidelberg 1961

bis 1963. ⁵Niemeyer, Tübingen 1962. ⁶Insel-

Verlag 1962. ⁷Werner Dausien, Hanau/M.

1958. ⁸Niemeyer, Tübingen 1957. ⁹Francke,

Bern 1963. ¹⁰Artemis, Zürich 1948. ¹¹Zür-

cher Beiträge 12, Atlantis, Zürich 1957.

¹²Akademie-Verlag, Berlin 1959. ¹³München

1958. ¹⁴Akademie-Verlag, Berlin 1960.

¹⁵Ebd. 1960 und 1961. Sitzungsberichte der

Akademie der Wissenschaften zu Berlin

1960/2 und 1961/4. ¹⁶Ebd. 1962. Sitzungs-

berichte usw., Berlin 1962/1. ¹⁷Piper, Mün-

chen 1963. ¹⁸E. Merck AG, Darmstadt 1961

und 1962. ¹⁹Insel-Verlag 1963. ²⁰Böhlau,

Weimar 1963, Bd. 25. ²¹Akademie-Verlag,

Berlin 1963. ²²Ebd. 1963. ²³Kumm-Verlag,

Offenbach a. M. 1962.

DIE ANDERE ACHSE

«Das Buch ist weiter nichts als eine Anregung, wie es eine Geschichte von Anregungen ist. Es entstand aus einer Radiosendung. Aber es hat für uns in Deutschland einen unschätzbaren Wert: es zeigt uns von außen. Wir blicken einmal nicht in einen Spiegel, in dem wir ja doch nur unser Bild sehen, wie wir es kennen, sondern wir hören hier die Leute im Nebenzimmer über uns reden. Und wir hören überraschenderweise nicht, was der Lauscher an der Wand sonst hört — das was das Sprichwort meint. Sondern wir hören unser Lob. Wir hören, was wir noch wert waren, als scheinbar niemand mehr von uns noch ein Stück Brot nehmen wollte. Das kühle Gespräch im Nebenzimmer bekommt immer wieder einen enthusiastischen Ton. Unversehens wurde uns ein Buch der Freundschaft gewidmet.» Mit dieser Feststellung schließt Alfred Andersch, der die nun im Druck vorliegende Sendereihe für den Süddeutschen Rundfunk anregte, sein ausgewogenes und bestens informiertes Nachwort zu dem schmalen Band *Die andere Achse*, den die unermüdliche Lavinia Mazzucchetti betreut, und der Verlag in dankbarer Erinnerung an Eugen Claassen, der die neue italienische Literatur für Deutschland als erster suchte und fand, dem Andenken des Verstorbenen gewidmet hat¹.

Wenn es heute überhaupt noch die Möglichkeit zu einem Gespräch zwischen deutschen und italienischen Intellektuellen gibt, dann ist dies Verdienst einiger verlegerischer Initiativen und einiger Persönlichkeiten südlich und nördlich der Alpen, die sich in den Jahren des nationalsozialistisch-faschistischen Bündnisses nicht vor den Karren der offiziellen Kulturpropaganda spannen ließen. Ihnen verdankt man es, wenn der Dialog trotz allem auch dann nicht abriß, als die militärisch-politische Achse Rom-Berlin in die Brüche gegangen war. Die Italiener hatten auch in den Jahren der faschistischen Herrschaft vor allem dank der kompetenten Übersetzer- und Herausgebere Tätigkeit einer so versierten Germanistin wie Lavinia Mazzucchetti und ihrem Verleger Arnaldo Mondadori noch Zugang zu Thomas Mann, Her-

mann Hesse, Stefan Zweig, Joseph Roth, kurzum zu einer Reihe von Schriftstellern, die in Deutschland längst geächtet und verfemt waren. Leicht war dies sicher nicht, aber der Klugheit, Zielstrebigkeit und last not least der Courage Frau Lavinias war die bürokratische Gesetzgebung des Ventennio nicht gewachsen. Man wußte bis jetzt, daß das Zentrum der italienischen Widerstandsbewegung Turin war, auf dem Gebiet der Germanistik und der kulturellen Kontakte zwischen Deutschland und Italien war es zweifellos Mailand. Frau Lavinia, die in ihrem einleitenden Essay über ihre «Geschmuggelten Freundschaften» berichtet — der Weg dieser Grenzgängerin führte natürlich über die Schweizer Pässe, über die sie Dokumente und Nachrichten brachte —, ist eine Art *genius loci* der lombardischen Hauptstadt: wo fände man sonst eine derart gelungene Synthese von gesundem Menschenverstand, kritischer Akribie und entschlossenem Zugriff, von unsentimentaler Menschlichkeit, unerbittlicher Polemik und aufklärerischer Konsequenz? Es gibt wohl keinen unter den «Jungen», den «giovani» — Lavinia meint damit alles, was noch in unserem Jahrhundert geboren ist —, der vor ihr nicht Angst und Respekt wie vor einer strengen Lehrerin hätte. Wo immer sie sich auf einem Stuhl niederläßt entsteht allerdings nicht ein Klassenzimmer, sondern ein *salotto*, ganz einfach, weil jeder, der in ihre Nähe gerät, merkt, daß diese wendige, geistreiche alte Dame mit ihrem phänomenalen Gedächtnis und ihrer diabolischen Freude am Paradox, ihrer beißenden Satire gegenüber Kulturbetrieb und Universität (ihre Karriere als Dozentin mußte sie abbrechen, weil sie sich weigerte, der Partei beizutreten) jedem etwas zu sagen hat. Einer so vielseitigen Lehrerin und Maestra, einer so charmannten Fürsprecherin der deutschen Kultur (jener, um die sich die Diplomaten der Achse nicht kümmerten, oder die gar ein Ärgernis für sie war, das sie mit Stumpf und Stil auszurotten versuchten) konnten die tüchtigen Schüler nicht fehlen: so kann sie ihren kurzen Überblick über das Getane mit der me-

lancholisch-koketten Bemerkung beenden: «Es ist mir eine Freude, daß diese Jugend unsere Bemühungen nicht vergessen hat und auf ihnen weiter baut. Aber sie braucht uns nicht mehr.»

Ein Teil dieser «Jugend» kommt in dem Sammelband zu Wort: es handelt sich dabei um wohlbestallte Universitätsprofessoren, um den Musikwissenschaftler Luigi Rognoni, den Kunsthistoriker Carlo Argan und den Philosophen Remo Cantoni und um den Chefdramaturgen am Mailänder Fernsehen Emilio Castellani. Die Lektüre dieser für einen deutschsprachigen und mit italienischen Verhältnissen nicht bereits einigermaßen vertrauten Leser manchmal allzu gedrängten Beiträge ergibt ein buntes Spektrum der italienischen Bemühungen um das «geistige Deutschland». Immer wieder ist man erstaunt darüber, wie gut informiert die Artikel sind und wie übersichtlich und klar Beziehungen und Zusammenhänge aus der Distanz werden. Das Unbedeutende verstellt nicht länger den Blick, die Ressentiments und das polemische Geplänkel der Gruppen und Cliques werden jenseits der Sprachgrenzen gegenstandslos. Daher ist mitunter bereits Arbeit geleistet, die in Deutschland noch zu tun ist, weil das Haften an einer journalistischen Aktualität den Blick auf die großen Linien noch nicht ermöglicht. Man möchte sich wünschen, daß sich endlich ein Verleger dazu entschließt, eine deutsche Ausgabe des nun auch in englischer Sprache verliegenden Standardwerks *Espressionismo e dodecafonia* von Luigi Rognoni vorzubereiten. Wo findet man sonst eine ähnliche Zusammenschau der künstlerischen, musikalischen und literarischen Leistung der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts? Rognoni, der als Gründer der Cineteca italiana eine Reihe von Filmen vor dem Zugriff politischer Zensur rettete, mitten in den Jahren des Faschismus in Mailand Ausstellungen von Kandinsky und Klee ermöglichte und ermunterte und heute ständiger Konsulent der Mailänder Scala ist, gibt alle Informationen aus erster Hand. Bei ihm wird Biographie bereits zu einem Stück Kulturgeschichte, so wenig der überschwengliche und rabiāt-polemische Maestro auch den

Habitus eines wandelnden Monuments haben mag. Rognoni erinnert sich in seinen Ausführungen daran, wie im September 1937 bei den Festspielen in Venedig Schönbergs Suite op. 29 für sieben Instrumente von Wiener Künstlern unter Peter Stadlen aufgeführt wurde. Die Gegner der Zwölftonmusik verwandelten den Konzertsaal in ein Schlachtfeld, und ein für Mailand auf den 7. April festgesetztes Konzert konnte nicht mehr stattfinden, weil der «Anschluß» Stadlen und einen großen Teil der anderen Künstler zur Flucht gezwungen hatte. Besser als dieses Beispiel könnte nichts zeigen, unter welchen Risiken damals künstlerische Ereignisse angebahnt wurden. Daß man sie dennoch versuchte, ist Verdienst jener anderen Achse, jenes Koordinatensystems europäischen Widerstands, das auch in den schlimmsten Jahren nicht ganz verschwand.

Vielleicht wird das vorliegende Bändchen auch den Wunsch nach genauerer Information über die italienische Philosophie wecken. In Mailand hat die Lehrtätigkeit des Marxisten Antonio Banfi Schule gemacht. Während in Italien der Existentialismus, wenigstens in seiner pessimistischen Variante, nie richtig Fuß fassen konnte, beherrscht der Marxismus nach der Krisis der Philosophie Benedetto Croce und des Idealismus von Giovanni Gentile heute in den verschiedensten Formen das intellektuelle Leben des Landes und ganz besonders an der Mailänder Universität, wo die hervorragendsten Köpfe dieser Richtung dozieren: Enzo Paci, Herausgeber der Zeitschrift *Aut Aut*, ist der Wortführer eines Marxismus, der sich an die Phänomenologie Husserls anlehnt, Ludovico Geymonat, den ein glücklicher Zufall in den frühen dreißiger Jahren nach Wien führte, verarbeitet in seiner marxistischen Variante den Neopositivismus des «Wiener Kreises» und die Ergebnisse der Naturwissenschaft und Mathematik, wenn auch Remo Cantoni, dem man den vorzüglichen «Dialog mit dem deutschen Denken» verdankt, den italienischen Jüngern Moritz Schlicks und Rudolf Carnaps mangelndes historisches Verständnis vorwirft, da sie sich seiner Meinung nach allzu ausschließlich wissenschaftlicher Methodologie verschreiben.

Die Versuchung ist groß, diese ausgezeichneten Artikel zu einem Ausgangspunkt für eine Geschichte des kulturellen Beitrags Italiens in unserem Jahrhundert zu nehmen. So viel ist klar: die Achse Rom-Berlin lastete zwar einige Jahre wie ein wüster Traum und dumpfer Alp über den beiden Ländern, aber jedes Gespräch zwischen Norden und Süden wird auf dem Podium der anderen Achse geführt werden, denn während der Krieg noch Städte und Dörfer in beiden Ländern verwüstete, hatten die Männer und Frauen der Re-

sistenz bereits den Boden für nachher bestellt: ihn gilt es zu bebauen.

Johannes Höfle

¹Die andere Achse — Italienische Resistenza und geistiges Deutschland. Berichte von Lavinia Jollos-Mazzucchetti, Emilio Castellani, Luigi Rognoni, Giulio Carlo Argan und Remo Cantoni, vorgelegt von Lavinia Jollos-Mazzucchetti. Mit einem Nachwort von Alfred Andersch, Claassen-Verlag, Hamburg 1964.

ERWIN STEIN: MUSIK — FORM UND DARSTELLUNG

Erwin Stein (1885—1958) ist in den zwanziger Jahren aus dem Wiener Kreis um Schönberg hervorgegangen. Er betätigte sich als Dirigent an verschiedenen deutschen Theatern, war Kritiker und Verlagslektor. 1938 emigrierte er nach England; dort gab er unter anderem Schönbergs Briefe heraus und übersetzte dessen theoretische Werke. Die letzten Jahre sollen dem vorliegenden Buch gewidmet gewesen sein¹.

Es geht Stein in dieser Schrift um die richtige, das heißt werkgetreue Wiedergabe einer musikalischen Komposition¹. Mittels Beispielen erarbeitet er die einzelnen Kategorien des Musikalischen; dabei betrachtet er stets den besonderen Einzelfall. Er zeigt, daß, was die Notation an Nuancen nicht enthalten kann, durch den Interpreten eine Ergänzung finden muß aus der eindeutigen und zwingenden Gesamtstruktur der Komposition. Wenn er im Vorwort die Aufführungsunterschiede bei Dirigenten wie Toscanini, Weingartner und Furtwängler beklagt, so sieht er darin nicht die künstlerische Freiheit der individuellen Interpretation, sondern divergierende — und damit falsche — Vorstellungen vom Werkganzen; Stein glaubt also an *die* Interpretation. Für ihn ist die Aufführung die Funktion der kompositorischen Form; darum will er im vorliegenden Buch versuchen, «Ratschläge» zu geben — ermutigt durch eine lebenslange Erfahrung, aber gestützt allein auf die Notentexte.

Form scheint ihm mehr zu sein als eine Eigenschaft oder ein Rahmen der Kunst; sie

ist bereits das Kunstwerk selbst. Er weist dabei auf die besondere Stellung der Musik hin: Eine musikalische Komposition ist noch nichts Selbständiges; sie bedarf der Umsetzung ins Sinnlich-Erfaßbare durch Interpretation. Deshalb ist es also nicht richtig, wenn eine Partitur schon dem Bauplan des Architekten verglichen worden ist. Zwar umreißen beide graphisch, was sich später im Raum, beziehungsweise in der Zeit ausdehnen soll; darum ist über Architektur auch schon als von «eingefrorener Musik» gesprochen worden. Ist der Bauplan aber einmal ausgeführt, so steht Architektur unverrückbar da; Musik aber muß immer wieder von neuem — auf Gelingen oder Verderben — umgesetzt werden.

Der Charakter der Musik ergibt sich ihm aus der jeweiligen Struktur; diese ist bestimmt durch die Elemente der musikalischen Erscheinungen: Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Tonfarbe. Es ist auffällig, daß Stein das letzte Element unterschieden haben will in die Tonfarbe im engeren Sinn, als Ergebnis der individuellen Instrument- oder Stimmbehandlung, und das Timbre, welches einem bestimmten Instrument oder einer bestimmten Stimmlage eigen ist.

Nach diesen fünf Elementen ist der erste Hauptabschnitt des Buches unterteilt. Aber wie klar gegliedert der Text nun auch vorliegt und mit wie instruktiven Notenbeispielen gerade die entscheidenden Details teilweise aufs minutiöseste analysiert und ge- deutet werden, dürfen trotzdem einzelne Ein-

wände nicht verdrängt werden: So sind hier allzu viele Elementarkenntnisse aus der Musiktheorie erwähnt, die den Fachmann langweilen, den Laien aber — und auch an ihn will sich der Verfasser, wie er es im Vorwort ausdrücklich bemerkt, wenden — bei dieser bloßen Aufzählung nicht zu instruieren vermögen; ein Ausdruck wie «Modalmusik» kann dem Musikliebhaber einerseits wohl wenig sagen und ist dem Musikwissenschaftler andererseits viel zu verschwommen. Bei der Tondauer möchte Stein nur die Begriffe Rhythmus und Takt gelten lassen und will denjenigen des Metrums auf den Bereich der Dichtkunst eingeschränkt wissen; damit erweist er sich als echter Schönbergianer, denn das Metrum — als akzentloser Pulsschlag im Sinne des entqualifizierten Taktes — ist wohl als das eigentümlichste Gestaltungsmittel Stravinskys und der Neoklassizisten im weitesten Sinne zu verstehen.

Im zweiten Hauptabschnitt über die Struktur offenbart sich der Autor als der erfahrene Praktiker und vermag an Einzelnem besondere Stileigentümlichkeiten aufzuzeigen. So beleuchtet er anhand des Anfangs von Beethovens Neunter Symphonie, wie sich die Stimmung erst nach und nach zu einer Struktur verdichtet und damit ein Thema nicht von Anfang an als ein Gesetztes vorliegt; oder bei einem Mozartschen Streichquartett ergibt sich, wie die Phrasenenden und -anfänge verschliffen sind durch die Tonstrukturen und zudem Mozarts autographe Phrasierungszeichen die mögliche Gliederung noch weiter verunklaren. Stein kommt zu der scheinbar paradoxen — aber doch unbedingt zu bedenkenden — Behauptung, daß Musik ihre Gestalt nur durch Antithese gewinne, wobei Mannigfaltigkeit zu Kompaktheit, Gleichförmigkeit dagegen zu Lockerheit im Strukturellen führe, und folgert schließlich daraus, daß das Ideal jeden Komponierens — auch darin zeigt er sich als Schönbergschüler — nur die Variation sein könne, denn sie allein enthalte sowohl das Moment der Wiederholung wie das des Kontrastes.

Der Abschnitt über die Bewegung zeigt, wie die Fortbewegung das Urelement ist, woran Musik sich überhaupt zu manifestie-

ren vermag. Stein weist anhand von Beispielen aus «Tristan» und «Rosenkavalier» nach, wie gerade unmittelbare Wiederholungen zu starken Bewegungsimpulsen führen können und wie seltsamerweise eben ein Orgelpunkt als Bewegungsspannung zu wirken vermag. Aber ein musikalisch ebenso wichtiges Mittel ist die Bewegungsstauung; sie wird erreicht durch die Fermate. Stein vergleicht sie dem Doppelpunkt in der Sprache — sie bringt das Moment der Überraschung und der Erwartung; Haydn hat sie auf eigenste Weise in seinen Partituren eingesetzt. Seltsamerweise spricht Stein aber nur von der Binnenfermate; die Schlußfermate hätte ihre eigenen Gesetze, denn sie will die Musik gewissermaßen über sie selbst hinaustragen.

Dieses Buch bleibt eine Schrift für Praktiker; denn trotz mancher Ansätze zu umfassenderen Fragen vermag es dem spekulativen Musiker doch eher wenig zu geben. Bei der Überfülle, wie die einzelnen Details vorgelegt werden, vermißt man zusammenfassende Überblicke; dieser Mangel wird vor allem am Schluß des Buches spürbar, wo der Leser mit einem reichlich belanglosen Beispiel aus Webers «Freischütz» plötzlich entlassen wird. Es ist möglich, daß die Gestalt dieser Publikation — wie es Steins Tochter in einem Vorwort bemerkt — gewonnen hätte als Ganzes, wenn zwei Kapitel nicht unvollendet hätten veröffentlicht werden müssen. Überdies ist zu bedauern, daß die moderne Musik — gerade bei der Versiertheit des Autors — viel zu wenig mit in die Betrachtung einbezogen ist und die Fragestellung sich fast ausschließlich mit Proben aus dem klassisch-romantischen Bereich begnügt. — Das eher farblose Geleitwort von Benjamin Britten spricht dort am meisten aus, wo es auf persönliche Begegnungen mit Erwin Stein anspielt und damit diese eigenwillige Persönlichkeit nochmals aufleben läßt. Das mit gegen hundert Notenbeispielen versehene Buch ist aus dem Englischen von Horst Leuchtmann in ein flüssiges Deutsch übertragen worden.

Rolf Urs Ringger

¹Erwin Stein: Musik — Form und Darstellung. Piper Verlag, München 1964.