Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 19 (1939-1940)
Heft: 4-5

Rubrik: Kultur- und Zeitfragen

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: 02.07.2025

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

Kultur- und Zeitfragen

Die spanische Ausstellung in Genf und die französische Ausstellung in Bern.

Die Schweiz ist trotz der Sammlungen, die die Amerbach und in unserer Zeit Oskar Reinhart angelegt haben, immer noch arm an Gemälden von Meistern, deren Ansehen über die Grenzen unseres Landes und Erdteils hinaus gedrungen ist und die Jahrhunderte überdauert hat. So bildet die Ausstellung in Genf, wo die Werke aus spanischem Besitz von Greco, Velasquez, Goya, aber auch solche von Rubens, Tizian und Raffael in großer Zahl vereinigt sind, ein unerhörtes Ereignis.

In der Darstellung von Raum und belebter Form auf ebener Fläche bildet die Kunst von Velasquez eine der wichtigsten Etappen in der abendländischen Malerei, und der Ausdruck seiner Physiognomien ist in den letzten Zeiten seines Lebens ebenso differenziert (modern) wie beim späten Rembrandt. Dieser große Spanier ist nun in Genf vertreten durch Werke aller seiner Schaffensperioden, und zwar jeweilen durch Hauptwerke, eine Vertretung, die keine Galerie der Welt außer Madrid zu bieten vermag.

Der Künstler ist von Vater und Mutter her der Nachkomme alter Adelsfamilien; er ist 1599 in Sevilla geboren, schon mit vierundzwanzig Jahren an den Hof Philipps IV. in Madrid gekommen und dort in hoher Stellung im Jahre 1660 gestorben. Er ist ein Altersgenosse von Bernini, van Dyck und Claude Lorrain, fast eine Generation jünger als Rubens, aber nur wenig älter als Rembrandt (geb. 1606). Er ist als Künstler aus einer Generation von Dunkelmalern (Tenebrosi) hervorgegangen, die der Kenner italienischer Kunst von Caravaggio und dessen Nachahmern und Nachfolgern her kennt, die es aber auch in Spanien gegeben hat. Zwei kleinere Bildnisse, das eine vermutlich das seines Lehrers und Schwiegervaters Pacheco, das andere möglicherweise ein Selbstbildnis, und eine große Anbetung der Könige zeigen ihn auf dieser Stufe, dann aber auch noch die frühesten Bildnisse seines Königs Philipps IV. Noch sind die Schatten dunkel, oft schwärzlich, und die Konturen sehr scharf, aber ganz außerordentlich ist schon hier die Abstufung des Lichtes in den hellen Tönen. Die Stoffe wirken weicher und damit stofflicher als sonst, und was hell aus dem Dunkel heraustritt, wirkt auch plastischer. Die Fläche erhält ihren eigenartigen farbigen Reiz. Es meldet sich in alledem schon der Meister der Raumillusion und des lebendigen Ausdrucks.

Im Jahre 1629 geht Velasquez, dreißig Jahre alt, bereits seit Jahren Hofmaler, nach Italien und studiert die Venetianer, Michelangelo da Caravaggio und Ribera an den Orten ihrer Wirksamkeit, in Venedig, Rom und Neapel. Nicht als Nachahmer irgend einer Manier, aber reifer kehrt er nach Madrid zurück. In Rom ist die „Schmiede des Vulkan" entstanden, die bequem zum Vergleich in der Nähe der „Anbetung" eine Langwand des ersten Velasquezsaales beherrscht. Erstaunlich ist nun bereits die Lebendigkeit, mit der die halbnackten Körper der Schmiedegesellen ganz ohne das Zurschaustellen der Muskulatur, wie es die Manieristen in Italien übten, geschildert ist. Die Schatten haben sich aufgelichtet. Jeder Gegenstand, der dargestellt ist, von den Werkzeugen vorne am Boden bis zu dem Kruge, der im Hintergrund auf einem Brett steht, dient alles der räumlichen Wirkung und damit der Belebung der bemalten Bildfläche.

Es folgen in den dreißiger Jahren die Jägerbildnisse der königlichen Familie, die Reiterbildnisse und die Krone all dieser Schöpfungen, das große Historienbild der „Übergabe der Festung Breda" (das leider fehlt), viele dieser Bilder mit Fernsichten so herrlich, als ob sich Velasquez sein ganzes Leben nur der Landschaft

gewidmet hätte. Unter den ausgestellten Werken dieser Gruppe sind die erstaunlichsten das Reiterbildnis des allmächtigen Ministers Olivares und das des Infanten (Kronprinzen) Balthasar Carlos. Olivares war von einer Art Maître de plaisir am Hofe zum Beherrscher einer Großmacht aufgestiegen, sah sich aber gerne in militärischer Haltung dargestellt, obwohl das nicht seiner Art entsprach, und ist von seinem Günstling in dem vollendetsten Feldherrnbildnis verewigt worden, das wir kennen. Daß er das Verderben des Staates werden sollte, mochte freilich damals noch nicht für jeden klar gewesen sein. Vor weitem Luftraum erscheinen Reiter und Roß, erstaunlich plastisch und lebendig, halb von hinten gesehen. Der Minister schaut gegen den Beschauer zurück in befehlender Haltung, als ob er neue Truppen in ein Gefecht führen wollte, das sich vorn in der Tiefe entwickelt hat. Nicht minder packend, wenigstens im heutigen Zustand, noch feiner im Kolorit, und schon des Gegenstandes wegen sympathischer, wirkt der Infant, der auf seinem Pony in den Vordergrund sprengt.

Die herrlichste aller landschaftlichen Szenerien dieser Zeit bietet jedoch das Bild der hl. Einsiedler Antonius und Paulus. Es ist der Besuch dargestellt, den der erstere dem noch heiligeren und älteren Eremiten in der Wüste macht. Antonius, „Abbas" oder „der Große" ist eine historische Figur, der Begründer des Mönchstums, er lebte ein Jahrtausend vor seinem bekannteren Namensvetter Antonius von Padua und ist 356, also zu Konstantins Zeit, gestorben. Die Einsamkeit, die er aufsuchte, war die ägyptische Thebaïs. Grünewald, der die beiden Eremiten auch dargestellt hat, verlegte den Schauplatz in die Hochvogesen, Velasquez in ein Felsental Kastiliens mit steilen Felswänden, aber keineswegs wie die Thebaïs ohne Baumwuchs und Vegetation. Es ist etwas vom Intimsten, das der große Maler da geschaffen hat, und rührend die kindliche Frömmigkeit des älteren der beiden Eremiten, des hl. Paulus. Der vielgeplagte Hofmann mag sich des öftern nach solcher Einsamkeit gesehnt haben, und er verfügte jedenfalls über Kunstmittel, wie sie das Zeitalter eines Claude Lorrain und Ruisdael ausgebildet hatte, um darzustellen, was er fühlte.

Die vierziger Jahre bringen die prachtvollen Farbensymphonien in Rot, Violett, Blau und Blaugrau, vor allem in Rot. Diese Zeit ist durch zwei, vielleicht sogar drei sehr verschiedene Werke vertreten, einmal durch den Gott Mars, der allerdings so recht als Schlächter der Menschen dargestellt ist (ein fleischroter Körper mit blauem Schamtuch und kaltrotem Purpurmantel), und dann die herrliche Krönung der Maria. Hier wirken die kalten roten und blauen Töne der Gewänder, mit denen die himmlischen Herrscher bekleidet sind, ganz anders, ungemein fein; sie wirken geradezu feierlich. Die Töne sind auch viel stärker differenziert. Neben dem Rot und Blau der Madonna erscheinen bei Gott Vater und Sohn noch in vielfachen Abstufungen zwei kältere Rot und zwei Blauviolett, alles vor schimmernden weißen Wolken und gelben Strahlen. Die Madonna ist eine der schönsten, die die Kunst der katholischen Kirche hervorgebracht hat, und die Engelsköpfe gehören zu den entzückendsten Darstellungen aufgeweckter Aristokratenkinder, die man kennt.

Es folgen in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts und des Lebens von Velasquez die beiden Gemälde, die allgemein zu den größten Wunderwerken der abendländischen Malerei gezählt werden: die „Meninas" (die Hofdamen) und die „Hilanderas" (die Spinnerinnen in der Teppichmanufaktur). Das erste Bild stellt das Atelier des Malers in einem hohen Raume des königlichen Schlosses dar. Das Königspaar, das eben gemalt werden soll, erscheint im Spiegel an der dunklen Rückwand des Saales und ist also v o r dem Bilde, an der Stelle der Beschauer, zu denken. In der Mitte des Vordergrundes steht im hellen Lichte, als Hauptperson, die kleine Prinzeß Margarete, bedient von zwei Hofdamen, die dem Bilde den Namen gegeben haben, rechts zwei Hofzwerge, links, schon etwas im Halbdunkel, der Maler vor einer riesigen Leinwand, das Königspaar beobachtend, etwas zurückgelehnt. Das Ganze ist vorzüglich erhalten und von geradezu unheimlicher Raumwirkung.

Man weiß nicht, ob man die Leere des Zimmers oben, das Kind mit seinen Hofdamen unten, oder den hellen Ausblick in ein Nebengemach in der Tiefe des Saales mehr bewundern soll.

Die Spinnerinnen, wie man heute annimmt, das spätere und das letzte große, vielfigurige Werk, behandelt im Prinzip die selben künstlerischen Probleme, und wird von manchen noch höher als die Meninas eingeschätzt. Es wirkt, wenigstens in Genf, weniger zwingend und überraschend, hat auch etwas gelitten. Man muß schon bis an die gegenüberliegende Wand zurücktreten, wenn einmal der Saal, der das Werk beherbergt, für einen Augenblick ohne Besucher ist, um das Erstaunliche, das hier geleistet ist, ganz in sich aufzunehmen. Aber dann begreift man auch, wie ein geistvoller Beurteiler fragen konnte: „Wo ist nun das Bild?" Man sieht nur lebende Menschen und Räume. Im Vordergrunde die Fabrikarbeiterinnen, die einen links im Halbdunkel, zwei der hübschesten rechts hell und plastisch im einfallenden Licht modelliert. Hinten in der Mitte, etwas erhöht, ein kleinerer überwölbter Ausstellungsraum, wo kokett gekleidete Hofdamen mit ihren schillernden Gewändern in der Sonne stehen und sich von einem Teppich mit lebensgroßen Figuren abheben. Was damals im feindlichen Holland Vermeer van Delft und Pieter de Hoogh in kleinen Bildern angestrebt haben, hier in diesen beiden Spätwerken ist es in Schöpfungen von monumentalem Ausmaße hingezaubert. Auch einen Velasquez freute es, den Blick von hellerleuchtendem Vordergrunde in einen dunkleren, und dann wieder in einen helleren Raum zu führen, auch ihn freute es, den Glanz der Spiegel und Stoffe, das Zittern des Lichtes und die Lebendigkeit von Menschen darzustellen, die sich vor ihren Abbildern im Gemälde oder Teppich zu bewegen scheinen.

Was die Maler seit den Brüdern van Eyck und Masaccio in den Niederlanden und in Italien auf dem Gebiete der Linien- und der sogenannten Luftperspektive (besser Farbenperspektive) erfunden haben, um auf ebener Fläche Körper, Raum und Licht darzustellen, das ist hier zu neuen, vorher nie gesehenen Wirkungen vereinigt.

Neben all diesen Schöpfungen dann noch packende Bildnisse von Hofleuten, Hofzwergen und Hofnarren. Ein großartiges Portrait, das als spätestes Werk und als Abbild der Prinzessin Margarete bezeichnet ist, könnte vielleicht deren ältere Schwester Maria Theresa, spätere Gemahlin Ludwigs XIV., vorstellen, und also schon in den vierziger Jahren entstanden sein.

* * *

Velasquez hat von seinem heute gefeiertsten Vorgänger Greco kaum irgend etwas übernommen; aber andere Kunstwerke, die die Königsfamilie während der vorausgegangenen zwei Jahrhunderte gesammelt hatte, und die er selbst noch für den Hof erwarb, müssen ihre stille Wirkung auf ihn ausgeübt haben. Sie waren ihm jederzeit zugänglich in fürstlichen Gemächern wie in den Kirchen. Er, der im Bildnis objektiv war und die Menschen keineswegs „nach seinem Bilde" umschuf, wird auch ein objektiver Beurteiler älterer Kunst gewesen sein, ein Bewunderer, der von jedem zu lernen wußte, aber natürlich seinen eigenen Geschmack hatte, wie er denn keines Menschen Nachahmer gewesen ist.

Daß auch eine Elite dieser nichtspanischen Werke in der Ausstellung zu sehen sind, gibt ihr noch einen besondern Reiz.

Im 15. und noch im 16. Jahrhundert sammelte man in Spanien vor allem Werke der Niederländer. Von den Perlen dieser Kunst sind zwei kleinere Werke ausgestellt, die einen Maler des Raumes vor allem interessieren mußten. Zunächst die Flügel eines Altares, der dem sogen. Meister von Flémalle zugeschrieben wird. Es war die Stiftung einer wichtigen Persönlichkeit auf dem Basler Konzil, des Minoritengenerals Henricus Werl, und ist datiert 1438. Es ist nicht ausgeschlossen,

daß das Werk in Basel entstanden und von Konrad Witz gesehen worden ist. Werl gehörte freilich zu den Prälaten, die seit 1437 der Kirchenversammlung den Rücken kehrten. Wir wissen zwar nun gerade von diesem Werke nicht, wann und wie es nach Spanien gekommen ist. Aber es befinden sich heute noch andere Gemälde des Meisters und seines Kreises dort. Das weist darauf hin, daß er schon in alter Zeit geschätzt wurde.

Das zweite Werk besteht aus vier Tafeln von noch kleineren Dimensionen, aber ähnlich hoher Qualität und gilt jetzt, wohl mit Recht, als Jugendwerk des großen, aus den nördlichen Niederlanden stammenden Koloristen Dirk Bouts. In beiden Schöpfungen sind Gemächer durch sorgfältig und fein abgestufte Farbentöne unglaublich räumlich dargestellt, und das erste Werk ist zugleich eines der farbenprächtigsten Bilder der ganzen Ausstellung.

Außerdem ist freilich von den Niederländern noch einiges sehr Wichtiges zu erwähnen. So das berühmte, schon im 15. Jahrhundert oft kopierte Hauptwerk von Roger van der Weyden, die Kreuzabnahme aus dem Escorial, ferner eine kleine Beweinung, die demselben Meister zugeschrieben wird, im Grunde aber noch feiner im Kolorit ist, und dann vom Übergang zum 16. Jahrhundert die Gemälde von Hieronimus Bosch und Landschaften von Joachim Patenier. Diese müssen mit ihren weiten blauen Fernsichten einen Velasquez auch wohl besonders interessiert haben.

In ganz anderem Sinne konnten die Venetianer des 16. Jahrhunderts, namentlich Tizian, Tintoretto und dann wieder ein Niederländer, nämlich Rubens, ihn angeregt haben — nämlich als Maler der vornehmen Erscheinung und als Schöpfer großdekorativer Meisterwerke des Kolorits. Aus der großen Sammlung von Spätwerken Tizians, die die Habsburger in Madrid zusammengebracht haben, ist in der Ausstellung eine Auswahl von Bildnissen und mythologischen Darstellungen, wenn auch keineswegs so viel, als man wünschen möchte, versammelt. Gleich im ersten Saale, der mit den großen Teppichen geschmückt ist und dann auch die Reiterbildnisse des Velasquez enthält, erblickt man im Hintergrunde, an der Querwand, das Reiterbildnis „Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg". Prachtvoll wirken hier der scharfgeschnittene Kopf und die goldglänzende Rüstung vor dem stimmungsvollen Abendhimmel. Als Pferdemaler war Velasquez freilich Tizian überlegen. Zu beiden Seiten das Bildnis Karls V., stehend in ganzer Figur mit seinem Hund, und das seines Sohnes Philipp II., in voller Rüstung. In einem Saale, der den Venetianern gewidmet ist, finden wir dann noch eine Reihe von Spätwerken und eine frühere Schöpfung, das Bacchanal, das durch seine Farbenpracht und einen herrlichen Frauenakt überrascht, sowie bedeutende Bildnisse auch von Tintoretto.

Der Liebhaber der Venetianer findet aber im Raum daneben auch noch ein venetianisches Werk aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, die Madonna mit dem heiligen Antonius von Padua und dem hl. Rochus, ein kleines Altarbild, das Morelli dem Giorgione zugeschrieben hat. Diese so einleuchtende Attribution ist freilich heute wieder mehrfach bestritten worden. Es ist aber jedenfalls eine ganz entzückende Schöpfung, und auch Velasquez scheint dieser Ansicht gewesen zu sein. Das Gesicht seiner Madonna auf der Marienkrönung sieht aus wie eine barocke Umbildung dieses venetianischen Madonnenideals.

Die drei berühmteren heiligen Familien Raffaels, die im gleichen Saale hängen, können neben diesem bestrittenen Giorgione nicht aufkommen, obwohl die Kompositionen einen großen Meister verraten, der schon auf einer reiferen Stufe gestanden hat. Die Ausführung dieser Bilder wird auch heute allgemein der Werkstatt zugeschrieben. Aber der große Urbinate ist durch zwei eigenhändige Gemälde vertreten, die sich auch in einer Vereinigung großer Koloristen halten können, das große Altarbild der „Madonna mit dem Fisch" und das Bildnis eines Kardinals, dessen Name bisher nicht mit Sicherheit festgestellt werden konnte. Robert Durrer glaubt in ihm den Kardinal Schiner feststellen zu können, und als Bildnis dieses

Kirchenfürsten ist das herrliche Gemälde neulich in dem Sammelbande der „Großen Schweizer" abgebildet worden.

Auch Rubens, der zweite große Aristokraten- und Frauenmaler, der bei den Habsburgern in größter Gunst gestanden hat, ist durch glänzende Werke, Bildnisse und Mythologisches, vertreten, und daneben durch einige großartige Bildnisse, auch van Dyck. Rubens war bei einer zweiten Reise im Jahre 1628 in diplomatischer Mission in Madrid, hat aber daneben neun Monate lang im Schlosse des Königs dessen Schätze kopiert und Eigenes geschaffen. Aus dieser Zeit stammt eine große Kopie des Sündenfalls, die leider ohne das Vorbild, das von Tizian stammt, ausgestellt ist. Aus dem folgenden letzten Jahrzehnt seines Lebens, den dreißiger Jahren, sind zwei hervorragende Werke ausgestellt: das schönste seiner „Parisurteile" und die bedeutendste Version des „Liebesgartens". Diese lebensprühenden Verherrlichungen des menschlichen Körpers und des damaligen Gesellschaftslebens stehen nun freilich weit ab von der Auffassung des spanischen Hofmalers, obwohl auch er die schimmernde Pracht gekannt und geliebt hat. Berichte und Indizien lassen aber auf gegenseitige Hochachtung der beiden Großen schließen. Sie waren beide Bewunderer der Venetianer und des Caravaggio, aber keine Nachahmer, und nachgeahmt hat auch hier der jüngere den älteren so wenig wie dieser den jüngeren. Rubens stand bei der Begegnung auf der Höhe seines Ruhmes und auch seiner Kunst, denn die Spätwerke sind auch bei ihm die herrlichsten seines Lebens; auch er war der Vertraute seiner Fürsten. Velasquez befand sich in den schönen Jahren des Aufstiegs zu vollendeter Meisterschaft.

Von den Zeitgenossen unter den Spaniern enthält die Ausstellung einige schöne und interessante Bilder von Murillo, dann einige charakteristische von Ribera und von Zurbaran, aber wer die Galerien von Deutschland und Frankreich kennt, wird von diesen Meistern in Genf keine wesentlich neue Vorstellung erhalten.

Die zweite große Sensation der Ausstellung sind aber die Werke von Greco, der mit seinem „bürgerlichen Namen" Domenico Theotocopulos hieß, 1548 auf Kreta geboren, in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Italien studiert hatte, sich namentlich von Tintoretto, Bassano und Paul Veronese anregen ließ und seit etwa 1576 in Toledo ansässig war, aber heute als besonders charakteristischer Vertreter spanischen Wesens gilt. Seinerzeit wurde er freilich in Spanien selbst kurzweg als „der Grieche" bezeichnet. Die beiden Säle, die seinen Werken geweiht sind, folgen unmittelbar auf die des Velasquez. Auf die stillere, sachliche Art des Hofmannes und Kavaliers mit seinem auserlesenen Geschmack und seinem verhaltenen Pathos, folgen also damit nun das leidenschaftliche Kolorit, die weitausholenden Gebärden und die flammenden und zuckenden Lichter eines fanatischen Heiligenmalers. Aber man begreift, daß selbst in der Stadt Calvin's diese Orgien der Farbe und der so ganz anders gearteten religiösen Inbrunst auch neben Velasquez noch einen starken Widerhall hervorrufen, so gewaltig ist der Eindruck der Bilder, die namentlich im ersten der beiden Säle vereinigt sind. Gegensätze wie die zwischen Greco und Velasquez finden sich tatsächlich auch innerhalb eines Volkes. Greco verhält sich zu Velasquez etwa wie Grünewald zu Holbein d. J. Auch er ist der ältere. Als er 1614 in Toledo starb, hatte Velasquez in Sevilla fünfzehnjährig eben das Malerhandwerk zu lernen begonnen. Anderseits ging auch Grünewald im Streben nach Ausdruck sehr im Gegensatz zu seinem jüngeren Landsmann Holbein schon etwas über die Grenzen des Möglichen hinaus. Greco ist aber als der richtige Fanatiker noch viel einseitiger und outrierter und schrankenloser. Es fehlt ihm ganz das Stille, Beschauliche und Intime, das Grünewald nicht fernlag.

Die Art, wie Greco die letzten Konsequenzen zog, hängt möglicherweise doch mit seiner Abstammung zusammen und ist vielleicht im Grunde unspanisch. Nicht nur Velasquez, auch Ribera, Zurbaran und Murillo empfinden ganz anders.

Die 38 Gemälde von Goya (Francisco José de Goya y Lucientes 1746—1828) bilden das dritte große Ereignis dieser ungewöhnlichen Ausstellung, und zwar hauptsächlich durch die Bildnisse. Es fehlen zwar nicht die Szenen aus dem Volksleben heiterer Art und die anderen, die von den Greueln des alten Regimes und der napoleonischen Kriege angeregt worden sind, und an die man bei seinem Namen in erster Linie denkt, weil sie in seinen bekannten Radierungen eine große Rolle spielen. Vorhanden sind einige farbige Entwürfe zu Wanddekorationen, das berühmte kleine Bild eines Volksfestes vor den Toren von Madrid, die „Romeria di San Isidoro", und auch die vier Schreckenszenen, der Inquisition, des Irrenhauses, der Teufelaustreibung und der Flagellantenprozession. Aber die Bildnisse überwiegen an Zahl, Größe und Bedeutung. Sie stammen aus verschiedenen Zeiten seines Lebens und sind auch aus sehr verschiedenen Stimmungen hervorgegangen. Sie geben ein überraschend vielseitiges Bild vom Wesen des Schöpfers.

Das Interessanteste ist vielleicht das große Bildnis der königlichen Familie, das in der Ausstellung auch einen Ehrenplatz erhalten hat. Im Jahre 1800 entstanden, also gerade ungefähr in der Mitte seiner langen und äußerst fruchtbaren Tätigkeit, zeichnet es sich aus durch eine drastische Offenherzigkeit, die nicht nur bei Hofmalern selten ist. Es stellt hierin selbst das Bildnis im Palazzo Doria in Rom in den Schatten, das Velasquez von Papst Innozenz X. geschaffen hat. Vielleicht kann nur ein echter Spanier im Gemälde so offenherzig sein. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet die Königin Maria Luise, gleich abschreckend in Form und Ausdruck. Zu ihren Seiten zwei Kinder mit leuchtenden Augen und noch reizend in ihrer Unschuld, dann der König, zu arm an Verstand für seinen Beruf in schwierigen Zeiten, aber strotzend von körperlicher Kraft noch in höheren Jahren, und weiter in mancherlei Abstufungen menschlicher Würde und Würdelosigkeit, aber in prunkvollen „Empire"-Kostümen und von Orden übersät, die übrigen Mitglieder dieser königlichen, zum Teil auch unköniglichen Familie. Es ist nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein historisches Dokument, das viel von den leidvollen Schicksalen des spanischen Volkes zu Napoleon's Zeit erklärt.

Auch die Bildnisse einzelner Personen, von Freunden, Gönnern, Frauen, Damen und Dämchen, sind von Goya in einer Weise charakterisiert worden, die zeigt, daß er über viele Register verfügte und keineswegs nur zur karrikierenden Übertreibung befähigt war. Er ist auch ein Damenmaler gewesen, und die Maja, offenbar die Geliebte eines sehr reichen Gönners, wohl des allmächtigen Godoy, die einmal reich gekleidet, ein zweites mal in gleicher Stellung, nackt auf einem Divan liegend, dargestellt ist, wetteifert in der Feinheit der Wiedergabe eines schönen Körpers mit den Venusbildern von Tizian und Giorgione.

Von den drei Gemälden deutscher Künstler, die in der Ausstellung zu sehen sind, können die beiden Jagdbilder aus der Spätzeit des älteren Cranach eigentlich nur den interessieren, der Cranach und die deutsche Kunst seiner Zeit nicht kennt. Dagegen ist das Selbstbildnis Dürer's wohl das Schönste, das er von sich hinterlassen hat. Es ist auch aus der Zeit des Aufstiegs, da er sein erstes bahnbrechendes Werk, die Apokalypse, geschaffen hat (1498 datiert); und die merkwürdige Alpenlandschaft, die man durch das Fenster sieht, ist, wie die Charakterisierung des Gesichts, von historischer Bedeutung.

Endlich sei noch erwähnt, daß auch derjenige Künstler vertreten ist, der auf Dürer neben Schongauer den stärksten Einfluß ausgeübt hat: Mantegna, und zwar durch eine kleine, aber besonders eigenartige Darstellung des Todes der Maria mit einem Ausblick auf die Lagunen von Venedig.

Man sucht also die Spanier auf und findet nebenbei seltene Meisterwerke von Deutschen, Italienern und Niederländern.

Auf die Betrachtung der Figurenteppiche näher einzugehen, war uns angesichts so vieler Meisterwerke der Malerei, und insbesondere des Kolorits, rein unmöglich. Die Farben dieser kostbaren Schmuckstücke sind wohl noch harmonisch,

aber doch zu stark verblaßt, als daß sie in solcher Nähe noch großes Interesse hervorrufen könnten.

Die Aufstellung der Bilder ist offensichtlich mit großer Sorgfalt und Überlegung geschehen, und die Direktion verdient dafür den Dank der Besucher aus aller Welt. Aber die Räume sind nicht für Gemälde von drei Meter Höhe oder Breite geschaffen. Sehr verdienstlich und geschickt ist aber die elektrische Beleuchtung eingerichtet, derart, daß manches Meisterwerk abends noch besser zur Geltung kommt als bei Tage.

* * *

Nicht von solch überragender Bedeutung für die Geschichte der abendländischen Malerei, aber reich an interessanten Meisterwerken und ebenfalls sehr lehrreich ist die Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Bildwerken aus dem Museum von Montpellier, die gegenwärtig, 15. Juni bis 15. August, in der Kunsthalle von Bern zu sehen ist.

Hier bilden den Kern Franzosen, hauptsächlich aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Was man nebenbei noch Schönes zu sehen bekommt, sind Niederländer des 17. Jahrhunderts und einige Spanier, Italiener und Engländer. Das Museum wurde gegründet durch den Maler F.-X.-P. Fabre (1766—1833). Von ihm hängt ein treffliches Bildnis Canovas in der Ausstellung. Ihm wird es auch zuzuschreiben sein, daß der Klassizismus vom Ende des 18. Jahrhunderts so gut vertreten ist, nämlich durch elf Bilder von Jean-Baptiste Greuze, von denen 6 ausgestellt sind, durch ein vorzügliches Bildnis von Jacques-Louis David, einige Werke der Plastiker Clodion und Jean-Antoine Houdon, darunter eine ganz vorzügliche Bildnisbüste des Marquis de Miromesnie und endlich noch durch ein berühmtes vielabgebildetes Werk von Sir Joshua Reynolds, „Der kleine Samuel im Gebet".

Die Sammlung wurde dann weiter durch Alfred Bruyas (1821—1876) gefördert, der ein Freund von Courbet war und durch den einige Hauptwerke dieses Malers ins Museum gelangt sind, so das feine Selbstbildnis mit der Pfeife von 1850, ein Bildnis Baudelaires, das große Gemälde der „Badenden im Walde" von 1853 und die Begegnung Courbets mit Bruyas und seinem Diener auf offener Landstraße (im Sonnenschein, die Gestalten vor blauer Luft) von 1854, bekannt unter der Bezeichnung: „Bonjour, Monsieur Courbet". Man lernt den Künstler also hier gerade in zwei größeren Hauptwerken kennen. Der Katalog bezeichnet diese Schöpfungen auch als die eigentlichen Kleinode der Sammlung Fabre. Für den Verfasser dieser Zeilen sind sie dennoch nicht das gewesen, was ihn am meisten gepackt hat.

Eine große Überraschung bildet z. B. von älteren Schöpfungen das prächtige Bildnis einer großen Dame der Rokokozeit (Madame Crozat) von einem der weniger bekannten Altersgenossen Boucher's J.-A.-J. Aved (1703—1766). Das Bildnis eines Gelähmten von Jean-Baptiste Greuze, das neben einigen seiner bekannten Hauptwerke zu sehen ist, zeigt, daß auch dieser Maler weit realistischer und charaktervoller sein konnte, als sein Ruf es vermuten läßt.

Ganz herrlich und einer der stärksten Eindrücke der ganzen Ausstellung ist eine kleine Frühlingslandschaft von Carot aus dem Jahre 1853. Dann ist von J.-F. Millet ein farbiges Bildchen aus der Frühzeit, als er noch dem galanten Genre huldigte, zu sehen. Für uns besonders interessant, weil es nicht bloß an Diaz, sondern auch an einige kleinere Werke der sechziger Jahre von Böcklin erinnert. Von Thomas Couture, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf Feuerbach und andere Deutsche einen solch starken Eindruck machen konnte und heute, unseres Erachtens, zu tief eingeschätzt wird, ist ein vorzügliches Bildnis des Sammlers Bruyas, dann von Harpignies eine Landschaft hervorzuheben. Dazu kommen eine ganze Reihe von Skizzen und kleineren Schöpfungen von Delacroix, Theodore Rousseau und auch Zeichnungen von Meistern von Barbizon.

Montpellier stellte einen der begabtesten Meister des beginnenden Impressionismus: Jean-Frédéric Bazille (1841—70), der, nach hoffnungsvollen Anfängen, im Deutschfranzösischen Krieg 1870 bei Beaune-la-Rolande gefallen ist. Der Louvre enthält von ihm ein unvergeßliches großes Freilichtbild, Montpellier einige kleinere Werke, die den Vergleich mit den zwanzig Jahre früher entstandenen frühen Schöpfungen Courbets nicht zu scheuen haben, besonders reizvoll: „Der Blick ins Dorf".

Unter den fremden Meistern sind nicht ohne Grund die Gemälde von Zurbaran und Ribera besonders hervorgehoben worden. Ein Verkündigungsengel Zurbaran's gibt den demütigen Boten Gottes mit solcher Frische wieder, offenbar nach dem Gesichtsausdruck, den der Künstler bei einem frommen Kinde beobachtet hatte, daß man an Velasquez erinnert wird, und auch hier sich fragen kann, ob wirklich ein derart nichtrealistischer Künstler wie Greco für die spanische Seele charakteristisch ist — und vor dem Ribera könnte man sich das gleiche fragen.

Von den Niederländern sind zwei sehr feine Landschaften von Jak. Ruisdael, je eine von Cuyp und Wouwerman, ein berühmtes Genrebild von Steen und ein bedeutendes Malerbildnis von Rubens hervorzuheben, von den Italienern ein Paul Veronese und eine florentinische Anbetung der Könige aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Unter den Zeichnungen ist der originalgroße Karton Raffaels zu der Madonna aus dem Hause Tempi besonders packend, trotz der mangelhaften Erhaltung.

So klein die Ausstellung ist, so eindrucksvoll wirkt sie. Unter den 150 Nummern ist fast alles von überdurchschnittlicher Qualität und manches eine ganz besonders glückliche Erwerbung. Meister, von denen man wenig weiß, setzen in Erstaunen, weil sie durch vorzügliche Werke vertreten sind, von berühmten Künstlern findet man interessante Äußerungen, die das Bild ihres Wesens und Könnens ergänzen. Der Ausstellungskatalog weist in knappen, aber vielsagenden Worten auf die Bedeutung der ausgestellten Werke für die Geschichte der Kunst und der Künstler hin.

H. A. Schmid.

Die Einweihung des neuen Kollegiengebäudes der Universität Basel.

Dreißig Jahre bemühte man sich in Basel um die Erstellung eines neuen Kollegiengebäudes für die Theologische, die Juristische und die Philosophisch-Historische Fakultät. Die Medizinische und die Philosophisch-Naturwissenschaftliche Fakultät hatten bereits früher im St. Johannsquartier gut eingerichtete Institute mit Hörsälen erhalten.

Vor der Grundsteinlegung zum Neubau auf dem Petersplatz war in der Öffentlichkeit und innerhalb der Universität ein heftiger Kampf für und dagegen entbrannt. Die Befürworter wiesen auf die hygienischen und räumlichen Mängel im alten Gebäude am Rhein hin; die Gegner wollten einen Umbau des alten Hauses oder eine Erweiterung durch Einbeziehung eines naheliegenden Privathauses. Viele waren auch gegen den Abbruch des historisch wertvollen, aus der Basler Konzilzeit stammenden Zeughauses. Die Basler Bevölkerung entschied dann in der Abstimmung vom 14./15. November 1936 für das Projekt auf dem Petersplatz. Sogleich wurde mit der Niederreißung des Zeughauses begonnen und in rüstiger Arbeit der Bau nach den Plänen von Architekt Dr. Roland Rohn (Zürich) in verhältnismäßig kurzer Zeit vollendet. Außer dem Wirtschaftsarchiv sind in diesem Bau keine anderen Seminare untergebracht. Vorläufig bleiben diese am alten Ort, in den verschiedenen Gebäulichkeiten am Münsterplatz.

Vom 9. bis 11. Juni fanden sich nun Freunde und ehemalige Gegner des Neubaus einträchtig zusammen und feierten mit den zahlreichen geladenen Gästen aus der übrigen Schweiz das Fest der Einweihung.

Nach dem Empfang der Gäste am Abend des 9. Juni, in den repräsentativen Räumen des Kunstmuseums, und nach dem imposanten Fackelzug der Studentenschaft fand am nächsten Morgen der feierliche Festakt im Münster statt. Der Vorsteher des Basler Erziehungsdepartements, Regierungsrat Hauser, betonte die Stellung der Universität im Leben des Staates. Er wies nachdrücklich darauf hin, in welch hohem Maße die Basler Universität mit dem Volke verwachsen ist, und daß vor allem auch die private Hilfe nie versagte, wie dies z. B. durch die Freiwillige Akademische Gesellschaft zum Ausdruck kommt. Wenn mancherorts der Wissenschaft und Forschung heute Zwang auferlegt wird — sprach Dr. Hauser weiter —, so muß bei uns die freie Forschung in eine bessere Zukunft hinübergerettet werden. Mit unerbittlicher Härte sollen die Versuche, die Demokratie und die Freiheit anzugreifen, im Keime erstickt werden.

Der Rektor Magnificus, Professor Dr. theol. Ernst Staehelin, zeigte den Sinn der Wissenschaft auf, als „Forschen und Denken aus dem Geiste der Humanität heraus und zur Hineinbildung in die Humanität". Diese Humanität, „die durch die Geschichte der Universität Basel hindurchgeht, war keine losgelöste, keine freischwebende, sondern sie war in hohem Maße hineingehoben in die Welt der biblischen Offenbarung und durch sie geprägt, das heißt mit der Humanität, der man dienen wollte, meinte man nicht zuletzt die Entfaltung der dem Menschen in der Schöpfung verliehenen Gottebenbildlichkeit und die Erneuerung und Vollendung der Gottebenbildlichkeit, wie sie in Christus geschenkt ist, und damit erhielt die Humanität eine letzte Weihe, Heiligung, Bindung und Füllung. In diesem Sinne heißt es in der Stiftungsbulle „ex dono Dei", durch das Geschenk Gottes vermöge der sterbliche Mensch die Perle der Wissenschaft zu erlangen, und durch ihren Besitz werde er zur Gottähnlichkeit erhoben. Ähnlich schrieb Johannes Oekolampad, als er im April 1529 daran ging, die Universität zu erneuern, an Ulrich Zwingli: Auch die „artes liberales" seien Gottesgaben; und an Philipp Melanchthon meldete er: Man sei daran, die Universität neu einzurichten, „ut litterae bonae cum pietate plantentur", daß die Humanität mit dem christlichen Glauben zusammen gepflanzt werde. Aber auch die Männer, die im 19. Jahrhundert eine neue Glanzperiode der Universität Basel heraufführten, verstanden die Humanität, die sie proklamierten, noch deutlich als eine „an Gott den Schöpfer und den Erlöser gebundene Humanität."

Bundespräsident Philipp Etter überbrachte als Vorsteher des Eidgenössischen Departements des Innern den Gruß und die Glückwünsche des Bundesrates. Aus seiner Rede sei hier der folgende Passus wiedergegeben:

„Die Opferbereitschaft des Basler Volkes für seine Universität kann uns nicht überraschen. Mit dem Bau Ihres neuen Universitätsgebäudes haben Sie nur aufs Neue jenen Sinn für Geist und Größe bekundet, der das Volk Ihrer alten Stadt immer beseelt hat. Basel ist eine Handelsstadt, und man rühmt den Baslern eine gewisse nüchterne, sachliche, ausgesprochen kaufmännische Ader nach. Aber diese Handelsstadt war zugleich auch die erste von allen schweizerischen Städten, die eine eigene Universität ins Leben rief. Die Basler erkannten, daß der Wohlstand nur dann einen Sinn hat, wenn er einem geistigen Leben als solide Grundlage dient, und daß umgekehrt diese höheren Werte des geistigen Lebens unentbehrlich sind, um den Wohlstand eines Volkes immer wieder neu zu befruchten und auf die Dauer sicherzustellen. Seither hat Basel im Laufe der Jahrhunderte an das geistige Leben unseres Landes eine Leistung aufgebracht, die sich aus der schweizerischen Kulturgeschichte gar nicht wegdenken läßt. Seit der Hochblüte des Humanismus bis auf den heutigen Tag hat Ihre Stadt unserem Lande immer wieder Männer geschenkt, deren Glanz nicht nur Ihrer Stadt, sondern dem Namen der Schweiz

weit über unsere Landesgrenzen hinaus Ehre einlegte. Zentrum dieser weithin strahlenden europäischen Größe war Ihre Universität, und es freut mich, sagen zu dürfen, daß wir Ihren berechtigten Stolz auf diese Ihre Hochschule teilen. Ich gehe nicht zu weit, wenn ich behaupte, daß Ihre Universität diese schöne Mission nur erfüllen konnte, weil sie sich nährte an Basels großer ununterbrochener Tradition; weil der Genius eines geschlossenen, kleinen aber freien geschichts- und sendungsbewußten Gemeinwesens hinter ihr stand. Jacob Burckhardt hätte uns nie mit gleicher einzigartiger Kraft die geistige Größe und unerhörte Fruchtbarkeit der griechischen und spätmittelalterlichen Polis offenbaren können, wenn er nicht selbst Bürger einer solchen Polis gewesen wäre. Ihre Universität wäre in ihrer Eigenart und in ihrem starken persönlichen Gepräge undenkbar ohne jene lebendige und lichtvolle Atmosphäre, die uns aufleuchtet und alles erklärt in einem einzigen Worte: „Basel"!"

Der Rektor der Universität Genf, Professor Dr. Victor Martin, brachte als letzter der vier Redner namens der Schweizerischen Hochschulrektoren-Konferenz die Grüße aller Schweizer Universitäten an ihre älteste Schwester. Sie möge den Geist, den sie im Laufe der Jahrhunderte erarbeitete, auch im neuen Bau am Petersplatz weiter bewahren. Nach diesen Ansprachen, die von der Basler Orchestergesellschaft musikalisch umrahmt waren, wurden anläßlich dieser Feier elf verdienten Schweizer Persönlichkeiten die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Anschließend bewegte sich ein einzigartiger Festzug vom Münsterplatz durch die innern Straßen der Stadt auf den Petersplatz zur Schlüsselübergabe vor dem neuen Kollegiengebäude. Fast unabsehbar waren die Reihen farbentragender, kostümierter und uniformierter Menschen, die durch die fahnenbunten Straßen zogen und von den spalierstehenden Schulkindern und den Zuschauern mit Blumen überschüttet und mit lauter Freude empfangen wurden: In der ersten Gruppe die Studenten, Alten Herren und Gäste unserer Verbindungen und die Studierenden der Universität. In der zweiten Gruppe folgten ihnen die Vertreter der eidgenössischen und kantonalen Behörden und der Armee, die Vertreter der schweizerischen Bildungsanstalten, der wissenschaftlichen Gesellschaften, der Kirchen und Konfessionen, die Ehrendoktoren, ehemaligen Dozenten und die Donatoren der Universität, endlich Bauleitung, Organisationskomitee und Presse. In der dritten Gruppe schlossen sich die Dozenten der Basler Universität in ihren neuen, mit den Farben der Fakultät verbrämten Talaren, die akademische Zunft und Delegationen der übrigen Zünfte und Ehrengesellschaften mit ihren Zunftfahnen an, die, gefolgt von berittenen Studenten und Studentinnen, einen prächtigen Abschluß des Festzuges bildeten.

Im Musiksaal des Stadtkasinos fand darauf das große Festbankett statt und abends auf dem Petersplatz ein frohes Volksfest, mit dem die frühere Tradition der Studentenfeste auf dem Petersplatz wieder aufgenommen wurde.

Die Feierlichkeiten fanden am Sonntag ihren Abschluß mit einem evangelischen Festgottesdienst am Vormittag in der Martinskirche, dem alten, mit der Universität in besonderer Weise verbundenen Gotteshaus. Der Inhaber des gesetzlichen Lehrstuhls für systematische Theologie an der Basler Universität, Professor Dr. Karl Barth, hielt die Festpredigt. Ein katholischer Festgottesdienst hatte schon am Sonntag vorher stattgefunden. — Anschließend bot das Stadttheater die Aufführung von Goethes „Pandora", eines Festspiels, das die im menschlichen Dasein herrschenden Prinzipien der bildenden Kunst und der philosophisch-wissenschaftlichen Erfahrung in einer großartigen Allegorie zur Versöhnung bringt. — Am Nachmittag führten Studenten im Kunstmuseum Sophokles' „Elektra" im Urtext und mit Masken auf, als Versuch, das humanistische Bildungsideal in Basel praktisch zu beweisen.

Der eigentliche Abschluß dieser Einweihungsfeierlichkeiten bildete der Sommernachtsball der Studentenschaft. Er fand originellerweise in den weiten Korridoren und im Auditorium Maximum des neuen Kollegiengebäudes statt.

Das ist in großen Linien der Verlauf dieses einmaligen und in seiner Durchführung äußerst gelungenen Basler Universitätsfestes. Neben aller Festfreude kam als wesentliches Ergebnis der Wille der Schweiz zum Ausdruck, ihr freies Geistesleben hochzuhalten und immer dafür einzustehen.

K. G. Kachler.

„Elektra" von Sophokles

aufgeführt im Urtext und in Masken durch fünfundzwanzig Studentinnen und Studenten anläßlich der Einweihung des neuen Kollegiengebäudes der Universität Basel am 11. und 13. Juni 1939.

Die Basler Versuche einer Erneuerung des antiken Dramas sind um ein großes Wagnis reicher. Seit einigen Jahren folgen sie sich: erst die „Frösche", dann die „Acharner" des Aristophanes, darauf bei der Augustusfeier in Augst der „Amphitruo" des Plautus im Hauptstück, und jetzt, als würdige geistige Gabe der Studentenschaft zu einem würdigen hohen und festlichen Anlaß, die „Elektra" des Sophokles.

Einer Wiedergabe des starken Eindruckes der Basler Aufführung seien einige grundsätzliche Erwägungen vorausgeschickt, wie sie der wagemutige und rastlose Anreger und Betreuer dieser Wiedererweckung antiker Komödien und jetzt auch einer Tragödie, Dr. Karl Gotthilf Kachler, wohl beachtet wissen will: Es wird nicht der Anspruch erhoben, das klassische griechische Theater wieder erstehen zu lassen.

Wir wissen fast nichts von der damaligen Inszenierungskunst, von Musik, Gesang und Tanz, die doch wesentliche Elemente der Aufführungen bildeten. Es soll nur ein Versuch sein, dem antiken Stil nahezukommen, ohne ihm Gewalt anzutun, ihn gleichsam aus den dürftigen Angaben, die wir haben, zu erahnen und das Ganze aus dem Stil dieser gewählten Linie herauswachsen zu lassen. Diese Einschränkungen gelten auch für den Bühnenraum. Es fehlt uns das freie Sitzen unter dem attischen Himmel, es fehlt die heroische Landschaft zu der im Sophokleischen Drama ins Heroische gesteigerten Heldin Elektra. Nur die Weite von Mykenae, mit dem Blick zu dem an einem entlegenen Hügelrand auftauchenden Argos böte einen würdigen Schauplatz für das grandiose Geschehen. Wer selber einst das Glück genossen, auf diesem durch die große Vergangenheit geweihten Boden Griechenlands die Erinnerungen daran wach werden zu lassen, dem allerdings mußte die Basler Aufführung, hineinversetzt in dieses landschaftliche Erinnerungsbild, in die unmittelbare Heimat der Elektra, sehr viel geben. Denn mit erstaunlicher Erfindungsgabe und liebevollem Einfühlen ins Einzelne verhalf die Regie, durch charakterisierende Masken und stilreine Gewandung, antikem Gebahren zum Leben. Die feingewählten Farbentöne und das schlichte, klassische Maeandermuster der Kleidung, das wohlgemessene Maß der Bewegungen führten den Zuschauer in das Überzeitliche der Symbole, zum allgemein menschlichen Sein.

Der Elektra-Stoff ist so bekannt, daß es genügen mag, die große Linie im Ablauf der Dichtung zu zeichnen. Sie hebt an mit der von Elektra längst erwarteten, schließlich nicht mehr erhofften Rückkehr ihres Bruders Orestes. Begleitet von seinem Freund Pylades und dem greisen Paedagogen kommt er, auf Apollos Weisung, zur Sühne des von seiner Mutter Klytaimestra am Vater Agamemnon, mit Hülfe des Thronräubers Aigisthos, begangenen Mordes. Elektra beklagt vor ihren Freundinnen, den als Chor mittragenden, tröstenden und warnenden Frauen von Mykenae, ihr trauriges Los im väterlichen Hause, wo sie, sich als Fremde wissend, auf den Tag der Rache wartet. Ihre Schwester Chrysothemis, im Grunde

gleich denkend über die Freveltat, vermag sie mit Vernunftgründen nicht umzustimmen zu einem klugen Benehmen gegenüber den Mächtigen. In einer leidenschaftlichen Auseinandersetzung über die Gründe der Ermordung Agamemnons zwischen Klytaimestra und Elektra hält letztere ihre harte Anklage, daß die Tat Sühne verlange, aufrecht. Da bringt der Paedagoge als Bote die Kunde vom Tode des einzigen berechtigten Vollstreckers der Blutrache: Orestes sei beim Wagenrennen durch einen Sturz getötet worden. Die Mutter glaubt dem Bericht und frohlockt. Die Schwester ist vernichtet und begräbt alle ihre Hoffnungen. Während Elektra und der Chor das neue Verhängnis über dem Hause der Atriden mit Entsetzen zu erkennen glauben, berichtet Chrysothemis, vom Grabe Agamemnons hereilend, daß sie aus einer frischen Lockenspendespur auf das unmittelbare Nahesein des Bruders Orestes schließen müsse. Noch steht Elektra unter dem Eindruck der Todesnachricht und sucht der Schwester den Glauben an den Lebenden auszureden, sie zum letztenmal aufrufend, mit ihr zusammen nun selber die Rache an der Mutter und an Aigisthos zu vollziehen. Da tritt Orestes auf, gefolgt von einem Sklaven mit einer Urne, darin die Asche des vermeintlich Toten der Heimaterde übergeben werden soll. Elektras unverhüllt geklagter Schmerz führt zum Erkennen der Geschwister. Die Wiedersehensfreude wird durch ein mahnendes Wort des Paedagogen unterbrochen, die Rache unverweilt zu vollziehen. Sie wird vollzogen. Klytaimestra fällt unter den Streichen ihres Sohnes. Das gleiche Los ereilt den jetzt erst auftretenden Aigisthos. Orestes spricht es vorher aus: Dies sei die jähe Strafe allen, die wider den Brauch zu töten sich erkühnt — der Übeltäter wären nicht mehr viel. Der Chor zieht ab mit der überraschenden Feststellung: Nun kommt des Atreus Haus endlich zur Ruhe! So bei Sophokles, für den der Muttermord der Sühne nicht bedarf.

Das Drama wurde von der Basler Studentenspielgemeinschaft in griechischer Sprache zweimal aufgeführt. Das erstemal, als eigentliche Festaufführung, im weitgebauten Treppenhaus des Kunstmuseums, wegen der Unbill der Witterung ins Innere des Hauses verlegt. Aber der Raum hätte viel, viel weiter und die Bühne von den Zuschauern entfernter sein müssen, um das zur Wirkung bringen zu können, was zu gestalten der Spielleitung ein Anliegen war. Daß der Chor, die Einzeldarsteller, die stummen Rollen und auch die drei Spielleute, welche mit schlichten Blockflötenweisen und einem Schlaginstrument den Schreitrhythmus des Chores wirksam stützten und einzelne Szenenübergänge banden, daß dies alles sich auf nur einer und viel engeren Bühne, als vorgesehen war, abspielen mußte, in unmittelbarer Nähe der Zuhörer, war bedauerlich und undankbar, um der mühevollen Vorarbeit willen. Dennoch war der Eindruck nachhaltig. Wie viele künstlerische und geistige Werte aber dieser neue Versuch, das antike Drama zu erneuern, zu offenbaren vermochte, das zeigte erst die zweite Aufführung am späten Abend, unter freiem Himmel, im großen Hofe des Kunstmuseums. Hier schufen Weite, Höhe und Größe, befreiendes Licht und Luft den monumentalen Rahmen, dessen eine „Elektra" nicht entbehren kann. Hier lebten sich die wundervollen Farben der Gewänder ein in das Weiß und Graublau der ringsum sich hinziehenden Steinbänder der aufstrebenden Hofwände, da, sozusagen unter den Augen einer im freien Raume thronenden bronzenen Zeusstatue, trat aus den drei Pfeilerfeldern der vorderen Schmalseite, als aus dem Palaste des Agamemnon, aus einer großen Vergangenheit das unaufhörliche Leid des Menschen um des Menschen willen wirklich, wahr, erschütternd in die Gegenwart.

Dem Spielleiter standen junge Darsteller zur Verfügung, die aus hingebender Freude zur Sache die erheblichen Schwierigkeiten der Sprache und besonders auch der Chorlieder meisterten. Die Träger der Hauptrollen — auch die der Frauen wurden durch Männer wiedergegeben — zeigten ein hohes Maß darstellerischer Begabung. Ton und Stärke der Stimme, die Haltung des Körpers, vor allem des Kopfes, die Bewegungen der Arme und Hände vermochten, wie bei früheren Aufführ-

rungen, die Starre der die vorliegende Rolle charakterisierenden Maske unheimlich zu durchdringen und dem Aufundab der Gemütsbewegungen lebendigen Ausdruck zu verleihen. Als Höhepunkte des Spieles werden jedem Besucher, besonders der zweiten Aufführung, die Schilderung des unglücklich endenden Wagenrennens und die Trauer der Elektra um den vermeintlich toten Bruder unvergeßlich bleiben. Wie das trauernde Maskengesicht die an die Brust gedrückte Totenurne in den gerade für den Ausdruck des Schmerzes so ergreifend klingenden fremden Lauten jammernd grüßte und mit abgezehrten Fingern hilflos das kleine tönerne Geschirr betastete, war erschütternd. Elektra, vom Leid zermürbt, gebrochen und stumm sich lehnend an den kalten Pfeiler, Elektra, der Gorgo Medusa gleichend auch in der Maske, wie eine Rachegöttin ihres Amtes waltend beim Vollziehen der Sühne, Chrysothemis, von Licht umstrahlt, aufleuchtend wie ein Edelstein in den Farben ihres Gewandes, mit dem goldenen Stirnreif, so daß bei jeder Begegnung mit der Schwester, deren Wesen noch umdüsterter wirkte, die mächtige Herrin Klytaimestra, in Gewandung und Stimme einem Dämon gleich, alles Bilder, Erscheinungen von plastischer Eindringlichkeit.

Wir haben vor Jahren einer Chorprobe einer fremden Spieltruppe zu einer klassischen antiken Tragödie in Delphi beigewohnt und einige Tage darauf im Herodes Atticus-Theater in Athen die „Elektra" des Euripides aufführen sehen. An beiden Orten, denen wahrlich der ideale Landschaftsraum nicht fehlte, waren Männer und Frauen die Darstellenden, ohne Masken. Die Wirkung in Athen war groß, nicht zuletzt durch die überragende Leistung der Elektra hervorgerufen. Während der Basler Aufführung mußte sich, im Vergleich mit den erwähnten früheren Eindrücken, das Problem eben des Maskentragens und der Besetzung weiblicher Rollen durch Männer stellen, sowie des Agierens des Chores. Die Masken haben sich durch die Basler Versuche als ein hervorragendes Mittel der Ausdruckskunst bewährt. Die anderen beiden Aufgaben des Problems lassen verschiedenen Lösungen und Auffassungen noch Raum. Sie werden aber schwierig bleiben, besonders der Chor. Gewollt sparsam war er mit seinen Bewegungen und Regungen in den Basler Elektra-Aufführungen und suchte damit wohl die überzeitliche Linie des Beobachters, Warners und Trösters im menschlichen Leben zu wahren. Doch wird seine Teilnahme am Geschehen, in der letzten Wechselrede mit Elektra, zu sehr gehemmt durch die immer wieder einsetzenden Klänge der Flöten, die sonst an anderen Stellen überaus passend wirken, obgleich sich der Tonsetzer an keine Vorlage halten konnte.

Die Versuche der Basler Studentenspielgemeinschaft sind hoher Anerkennung und Unterstützung wert. Es handelt sich um eine Kulturtat, die ihren Lohn für die Ausübenden in sich trägt, die aber durch die warme Anteilnahme weiter Kreise nur gefördert werden kann. Das wird nur recht geschehen aus der Erkenntnis heraus, daß wir ein heiliges Vermächtnis zu hüten verpflichtet sind.

Samuel Voellmy.

Juni-Festspiele in Zürich.

Von Wagners 1851 erschienener Schrift „Ein Theater in Zürich" ist den meisten nur der Titel bekannt. Doch ist sie geschichtlich wichtig. Sie gehört zu den zahlreichen Prosawerken Wagners, die ihm über Zeiten hinweghelfen mußten, da ihm versagt blieb, sich durch Kunstschöpfungen an die Welt zu wenden. Wie unser Berner Bitzius/Gotthelf sein Volk durch Predigten emporheben wollte, so will Wagner durch eine Reinigung des Theaters die menschliche Gesellschaft weniger „revolutionieren", als „reformieren" und „regenerieren". Will aber die Welt auf ihre eigentliche Sprache nicht hören, so beginnen die beiden Luther-Naturen in zugleich schwerfälligem wie leidenschaftlichem Stil Bücher zu schreiben, wäre es auch

nur, um sie jener Welt an den Kopf zu werfen. Der über künstlerische Bestrebungen hinaus weit in Tiefen der Weltanschauung reichende Erneuerungsplan Wagners — seit Nietzsche heißt er „Bayreuth-Idee" — trieb seine Keime schon in Zürich. „Wäre es mir möglich, dem Publikum die volle künstlerische Tat in ihrer überzeugenden Unmittelbarkeit vorzuführen, so würde ich allerdings außer allem Zweifel des Sieges meiner Ansicht sein..." In der gleichen Zürcher Schrift heißt es auch: „Die Kunst ist nur dann das höchste Moment des menschlichen Lebens, wenn sie kein von diesem Leben abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig inbegriffenes ist. Wir sind dieser gesellschaftlichen Vermenschlichung der Kunst oder dieser künstlerischen Ausbildung der Gesellschaft näher als wir vielleicht glauben, wenn wir nur unsern vollen Willen darauf verwenden; und gerade Zürich soll mir den Beweis für diese Behauptung liefern."

Hat Zürich diesen Beweis geliefert? Kann irgend eine Stadt jenes Ideal Wagners je erfüllen? — Er selbst, der bald durch Schopenhauer tiefer Belehrte, würde einsehen, daß wir heute weiter als je von seinem Wunsch entfernt sind, eine ernste Kunst in ein endlich heiter gewordenes Leben stellen zu können. Mehr als je gilt wieder Schillers Satz: Ernst ist das Leben, heiter die Kunst. Wir müssen heute froh sein, wenn Wagners künstlerische Forderungen fast selbstverständlich geworden sind, wenn einsichtige Theaterleiter ihr Möglichstes tun: sie zu erfüllen, wenn Wege gesucht werden, die nur mit ungeheuren Kosten möglichen Aufführungen ehrlich Begeisterten und tief sich Sehnenden im Sinne Wagners zugänglich zu machen, wenn statt des durch Zerstreuungssucht oder Sport abgelenkten Volkes wenigstens viele aus allen Schichten sich zu jener Gemeinde zusammenfinden, die wie im alten Hellas durch tragische Festspiele ihre Weihe empfängt und sie auf die Spiele und das Leben zurückstrahlt.

Es gibt außer Bayreuth kaum einen zweiten Ort auf der Welt, ja, da es sich um Wagners Kunst vor allem handelt, keinen, der für Festspielpläne im höchsten Sinn besser vorausbestimmt und gestimmt schiene als unser Zürich. Insoweit begreift man die Kreise, die einen wundervollen, an Erinnerungen überreichen Erdenfleck, wo wir jetzt noch aus den alten Bäumen Waldweben und Vogelverheißung zu vernehmen glauben, wo immer noch über grünende Matten Blumenaue und Karfreitagszauber zu weben scheinen, wo in edlem Hause Kareol und Monsalvat zu tönendem Leben erwachten, auf ewig diesem heiligen Gedenken erhalten möchten.

Direktor Schmid-Bloß hat in seinen beiden Ansprachen vor den zwei Hauskonzerten eine tief bewegende Blütenlese aus der unerschöpflichen Fülle der Briefbände Wagners an Mathilde Wesendonck und Eliza Wille gegeben; er hat auch an seinen Führungen im Park vor Spitzen städtischer und kantonaler Behörden angedeutet, wie nahe in Zürich der Gedanke läge, jener Überfülle von Wagner-Erinnerungen eine nicht nur geistige Stätte zu schaffen. —

1913 hat Zürich als erste europäische Stadt den vorher einzig Bayreuth vorbehaltenen „Parsifal" aufgeführt. Leidenschaftlich hatten wir uns damals gegen diesen Bruch einer Verfügung Wagners gewehrt und uns der Entwicklung entgegenzustemmen versucht. Sie gab uns nicht recht. Nicht nur wurde das Werk, seitdem viele Bühnen es kennen und lieben lehrten, in Bayreuth erst recht zum mehr als früher besuchten Weihefestspiel. Cosima und Siegfried Wagner beschämten aber auch unsern Eifer, indem sie gerade von Zürich sich ihren Amfortas holten. So wirkte sich damals ein erbitterter Kampf zum Heile beider Städte aus. Seither erkannten wir, daß es sich nicht geziemt, Bayreuth und Zürich gegeneinander auszuspielen. Im Leben Wagners bedeuten Zürich und Luzern, was Athen für Aeschylos, doch Bayreuth bleibt sein Olympia.

Einer der Bayreuther Gäste lobte, wie herrlich es sich in Zürich leben lasse, wie schön es bei uns sei, wie gern er hier wohnen möchte; als eine Dame sagte, sie sehne sich aber doch nach den Bayreuther Festspielen, rief der Gast ernst aus:

„Bayreuth! auch das habt Ihr ja jetzt in Zürich!" Wir sind zu stolz auf Zürich, als daß wir dieser Liebenswürdigkeit nicht gern weitgehend zustimmten. Nicht ganz freilich — wären auch nur Ermüdungserscheinungen im Orchester, zu wenig geübtes Zusammenspiel, ungenügender Walkürenchor, einige mangelhafte Bühnenbilder zu tadeln. Jedenfalls holten Furtwängler, aber auch Denzler, aus dem trefflichen Orchester das Mögliche heraus. Die Leistung des weltberühmten Dirigenten war wohl nicht überall gleich bewunderungswürdig: so schien uns, daß wir den einst von Hans von Wolzogen so herrlich geschilderten Schluß der „Walküre" mit seinen lodernden Flammen, durch die sich machtvoll das Siegfried-Thema emporringt, während mehrmals die Schicksalsklage anklingt und über das Tongewoge sich selig die Glockentöne der Schlummermelodie spannen, schon ergreifender gehört hätten, während freilich im I. Akt und in den „Meistersingern" oft geradezu neue Klangschönheiten erstanden. Die Tagesblätter brachten ein fast gleichgeschaltetes Lob der berühmten Gäste; diesem C-Dur seien nur wenige Worte in Moll beigefügt.

Max Lorenz (Berlin und Bayreuth) fand als Siegmund und Tristan nicht so einhellige Bewunderung wie letztes Jahr als Siegfried. Ohne Zweifel wird er nach den sechs Wochen Proben, zu denen er jetzt nach Bayreuth fuhr (wo Tristan am 26. Juli die Festspiele eröffnet) noch mehr leisten; dort wird ihm auch ein Sturz wohl erspart bleiben, wie er ihn leider auf unserer ihm wenig vertraut gewordenen Bühne erlitt.

Mit vollem Recht wurde wieder einmal, wie zu Reuckers Zeiten, Wert auf ausgezeichnete Besetzung der Rolle Wotans gelegt. Wie notwendig ist dies! Nur von dieser Hauptgestalt aus kann ja der „Ring" voll verstanden werden. Fast mit Grauen hörten wir, wie lückenhaft ihn selbst Hochgebildete kennen und wie sogar ein hervorragender Geist noch das uralte Märchen vom „langweiligen II. Akt der „Walküre" wiederholte! J. Berglund (Stockholm) war stimmlich ein hervorragender Wotan; mit sorgfältigerer Betonung der Erscheinung hätte er unschwer auch sonst voll befriedigen können.

Karin Branzell (New York) hörten wir als stimmgewaltige Fricka. Bei ihrer Darstellung der tief gekränkten Frau mußten wir freilich an Frau Winifred Wagners Auffassung der Gestalt und ihre Verkörperung durch Margarete Klose denken: die Göttin der Ehe und Sitte ist dort nicht nur die allzumenschliche Gattin, die sich beinahe über die Not Wotans freut, sondern die Mitherrin Walhalls, die sich in das Gewebe der Nornen ewig mitverstrickt erkennt.

Germaine Lubin (Paris und Bayreuth) gab eine ideale Sieglinde. Einzig ihre gerührten letzten Worte an Brünnhilde hätten noch wärmer hervortreten können. Auch bei einer Einzelaufführung der „Walküre" soll der ganze „Ring" im Auge behalten werden: die Melodie jenes Dankes der unglücklich-glücklichen Sieglinde wird zum bestimmenden Erlösungsthema am Schluß der „Götterdämmerung". Sonst hört man das schöne Thema nie. Wenn wir Schweizer die Bayreuther beschämen wollen, so müssen wir darauf halten, daß solch' wunderbare Zusammenhänge und Bögen betont werden und bewußt bleiben. Eine Französin, die sogar Wagners H-Stäbe (wie „bis zum Heft haftet es drin") vollkommen singt, die auch im Schweigen derart spielt wie beim Blick auf die Esche, ist bewunderungswürdig.

Den „Superstar" Kirsten Flagstad aus Oslo (jetzt in New York) hörten wir 1934 als Gutrune in Bayreuth. In Darstellung und namentlich im Gesang ist sie seither noch wunderbar gewachsen. In einzelnen Szenen erfüllte sie das Ideal; dann und wann aber hatten wir das Gefühl, Frau Flagstad stehe mitteleuropäischem Empfinden etwas zu kühl und fern gegenüber; so vermißten wir im II. Akt der „Walküre" in ihrer Darstellung das innerste, herzlichste Mitleben und Mitleiden. Dann dachten wir fast mit Wehmut anderer Heldinnen, der unvergessenen Frau Krüger zumal.

Neben Wagner können sich andere Werke als Festspiele schwer behaupten. Honeggers „König David" mußte abgesagt werden. Umso stolzer dürfen wir auf den einzigen Schweizer sein, der in solchem Wettstreit als Meister besteht: Schoecks „Penthesilea" vermochte in ausgezeichneter Aufführung mehr als je zu erschüttern. Wie mag es wohl sein, daß so manche, die sich als Freunde Schoecks vorgeben, Wagner mißachten? Ja, daß auch sein beneideter Biograph meint, Schoeck eifrig gegen Anklänge an die Leitmotivtechnik verwahren zu müssen? Wagen wir es zu bekennen, daß für uns eine der schönsten Offenbarungen in der ganz leisen Wiederholung jenes herrlichen Motivs erklingt, wenn Penthesilea die Hülle von der Leiche des Achilleus hebt. Dem Musiker verdanken wir hier ein ergreifendes Wunder tiefster Dichtung. Es ehrt Schoeck und Wagner, wenn nachträglich Erinnerungswonne sich ähnlicher Wirkung entsinnt: wenn im Traum die Wonnemond-Takte die gramvolle Sieglinde kosen, wenn das Kareol-Motiv dem neben Tristan sterbenden Kurwenal letzten Scheidegruß schenkt.

Ein großes künstlerisches Ereignis hat Zürich erlebt. Wäre unsere Stadt klein wie Bayreuth, besäße sie nicht die großartige Landesausstellung — dann würden solche Festspiele lange nachwirken. Wir wenigstens denken ihrer treu mit tiefem Dank. Richard Wagner von 1851 würde begeistert ausrufen: „Sagt' ich's nicht!... volle künstlerische Tat... außer allem Zweifel des Sieges... Zürich hat Beweis geliefert!"

Karl Alfons Meyer.

Alte Schweizer Kunst im Kunsthaus Zürich.

(Zeichnen, Malen, Formen.)

Die Zürcher Ausstellung unternimmt es — unseres Wissens zum ersten Mal — einen Überblick über die Kunst unseres Landes von Römerzeiten bis zur Gegenwart in Stichproben zu geben. Man darf sie dieser Absicht nach mit der Ausstellung der „Chefs d'oeuvre de l'Art Français" vergleichen, die während der Pariser Ausstellung 1937 — ebenfalls getrennt von der eigentlichen Ausstellung — stattfand. Daß unser Land an Qualität, Dichte und Kontinuität der künstlerischen Leistungen sich nicht mit Frankreich messen kann, das im Mittelalter und von neuem seit dem Ende des XVII. Jahrhunderts die kulturelle Führung Europas innehatte, das ist so selbstverständlich, daß man sich umgekehrt nur immer von neuem wundern muß, wieviel bedeutende Kunst in unserem kleinen Land entstanden ist, das am Rand der großen Kulturgebiete zu liegen scheint. Und das Erstaunlichste ist, wie sich auf Grund von Traditionsreihen, die anderwärts ihren Ursprung hatten, immer wieder eine spezifisch schweizerische Nuance bilden konnte. Der zweite, weniger selbstverständlichen Unterschied zu der Pariser Ausstellung ist der, daß es dort vermöge der Zentralisation der französischen Sammlungen möglich war, aus allen Museen die kostbarsten Meisterwerke zusammenzuziehen — man konnte aus dem Vollen schöpfen und auswählen. Es wäre schön und jeder Mühe wert gewesen, wenn man das auch in Zürich hätte tun können, aber hier war man auf das angewiesen, was die einzelnen kantonalen Museen leihweise abtreten konnten und wollten — vielleicht hatte man auch zu wenig Zeit zur Vorbereitung. Die Qualität des Gezeigten ist darum sehr ungleich, einige Gruppen von Kunstwerken sind durch Beispiele ersten Ranges vertreten — z. B. die mittelalterlichen Handschriften —, andere durch Arbeiten geringeren Ranges nur eben angedeutet. Auch so ist aber immer noch eine Schau entstanden, die jeder Einheimische mit Stolz, jeder Fremde mit Staunen verläßt: weil eben der historische Kunstbesitz unseres Landes in Dutzenden von Museen zerstreut ist, hat niemand einen rechten Überblick über den vorhandenen Reichtum, so daß nun schon diese, unvermeidlicherweise fragmentarische Schau wie eine Offenbarung wirkt.

Für die römische Zeit kann man billigerweise keine „schweizerische" Eigenart erwarten, und die weitaus überwiegende Zahl aller Funde ist eben provinz-römisch, „gallo-römisch", ohne besonderen Kunstwert. Da ist es nun ein nicht genug zu schätzender Zufall, daß das Museum Bern einen Bronzekopf aus Prilly bei Lausanne besitzt — und ausgeliehen hat —, der einen spezifisch helvetischen Typus zu zeigen scheint, ein Kunstwerk, das selbst in einem römischen Museum zu den besten seiner Zeit gehören würde. Und außerdem ist die, erst im April 1939 in Avenches gefundene goldene Kaiserbüste da, auch sie ein Fund ersten Ranges, der fast zu diskret aufgestellt ist. Die Völkerwanderungszeit ist mit einigen prachtvollen burgundischen Silberschnallen und anderen Artefakten angedeutet — auch einige La-Tène Funde wären in diesem Sinn durchaus „Kunst" und nicht nur „Prähistorie" gewesen.

Das Frühmittelalter ist glänzend vertreten mit Werken europäischen Ranges, wie sie in Paris nicht großartiger gezeigt werden konnten: das irische Evangeliar und der Folchard-Psalter aus St. Gallen sind Kernstücke jeder frühmittelalterlichen Kunstgeschichte — um nur diese beiden Zeugen einer Epoche zu nennen, in der es zwar noch keine Schweiz gegeben hat, in der aber unser Land keineswegs „Provinz" war, sondern ein höchst aktiver Teil jener rheinischen Kulturzone, von der aus ganz Deutschland missioniert und zivilisiert wurde. Dem Volksbewußtsein ist der Glanz der karolingischen Zeit nie ganz entschwunden; „schweizerisch" sind alle diese Werke nicht, sie stammen aus einer sehr internationalen Sphäre höfischer Kunst, die ihre Vorbilder in der oströmischen Hauptstadt Byzanz sucht. Auch aus dem frühen XI. Jahrhundert gibt es ein Werk ersten Ranges schweizerischer Herkunft: die goldene Altartafel aus dem Basler Münster, jetzt im Musée Cluny in Paris. Hätte dieses unerreichbare Hauptstück nicht wenigstens in guten Photographien gezeigt werden können? Der künstlerisch recht bescheidene Luziusschrein aus Chur (romanische Hälfte) ist dafür kein Ersatz. Dafür ist eine sehr eigenartige, streng romanische Johannesfigur aus dem Wallis aus Privatbesitz da, und — wieder ein hochbedeutendes Werk — die romanische bemalte Holzdecke aus Zillis. Sie ist die älteste aller erhaltenen bemalten Holzdecken, sie steht noch erstaunlich stark in der Tradition des Frühmittelalters, ja der Spätantike, und wenn dieser Stil schon zur Entstehungszeit altmodisch sein mochte, so ist er doch mit solcher Sicherheit, solcher künstlerischen Überzeugung und solchem handwerklichen Können vorgetragen, daß das Ganze jedenfalls nicht in einem abschätzigen Sinn als „provinziell" bezeichnet werden darf.

Das kirchliche Mittelalter wird durch das adelige abgelöst, wenn man — in übergroßer Vereinfachung — den Wechsel des Kulturklimas gegen Ende des XIII. Jahrhunderts auf eine Formel bringen will. Diese „ritterliche Schweiz" kommt im Kunsthaus entschieden zu kurz. In den heraldisch rassigen Totenfahnen aus Rüti ist sie schön, aber zu spärlich vertreten, außerdem in der Weltchronik des Rudolf von Ems. Wäre auch noch die Zürcher Wappenrolle da, der Grabstein des Ulrich von Regensberg, Fotos von Kirchenfresken der Zeit um und nach 1300 aus Oberwinterthur usw. und vor allem eine Reproduktion der Manessischen Liederhandschrift, sowie einige der Basler Heidnischwerk-Teppiche im Original, dann hätte der Besucher einen Begriff davon bekommen, daß damals, als die Urkantone den ersten Bund gegründet haben, der Teil Oberdeutschlands und Hochburgunds, zu dem die übrigen Teile der heutigen Schweiz gehörten, geradezu ein Zentrum ritterlich-höfischer Kultur war, voll Kunst und Minnesang.

Der sonderbare Purismus des Kunsthauses, prinzipiell keine Photographien und Reproduktionen auszustellen, hat hier den Hauptzweck der Ausstellung durchkreuzt, ein möglichst komplettes Bild der Kunstleistungen und des Kunstbesitzes der Schweiz zu geben. (Dabei könnte man solche Reproduktionen für sich separieren, ohne sie unter die Originale zu mischen.) Auch die kirchliche Kunst nimmt in dieser Zeit höfische Eleganz an: hiefür ein schönes Beispiel die gotische Seite des

goldenen Luziusschreines aus Chur. Auch die Hauptwerke der religiösen Plastik dieser Zeit und Lebenshaltung, die in Ausläufern bis ins XV. Jahrhundert reicht, wären nur in Abbildungen zu zeigen gewesen, — sie befinden sich in New York, Antwerpen und Berlin. So wird der Typus der Plastik Großen Stils eigentlich nur durch die Delsberger Madonna vertreten, der Rest ist liebenswürdiges Mittelgut.

Im XIV. Jahrhundert beginnen die Kämpfe der Bürgerschaften gegen die weltliche Macht der Geistlichkeit und gegen den Adel, die Spätgotik ist die Kunst der freien Städte. Auch die religiöse Kunst wird bürgerlich: inniger, naturnäher, weniger jenseitig — mit der Gefahr des Spießbürgerlichen, Spannungslosen, Sentimentalen. Andererseits stilisiert sich auch das Zunft-Patriziat zu mehr oder weniger adelsmäßiger Lebenshaltung — es entsteht jenes zünftische Wappen- und Zeremonienwesen, das für alle reichsfreien Städte typisch wird, und ganz besonders für die Schweiz, weil hier allein die Reichsfreiheit zur vollen Souveränität ausgestaltet und stabilisiert wird. Die Wappenscheiben, die für diese Zeit charakteristisch und eine besondere, weltberühmte Spezialität der Schweiz sind, sind im Kunsthaus kurioserweise überhaupt nicht vertreten. Die spätgotischen Schnitzfiguren — meist Fragmente von figurenreichen Altären — haben recht unterschiedliche Qualität, leider ist kein kompletter Altar da, der zeigen könnte, wie das Ganze eigentlich aussah — übrigens sind diese Altäre meist fertig aus Schwaben importiert worden, doch hat es keinen Sinn, auf den in dieser Zeit noch ganz flüssigen Grenzen der oberdeutschen Territorien zu insistieren. Arbeiten hohen Ranges sind die Evangelisten mit ihren geflügelten Symbolen von einem Chorgestühl, sowie der Sebastian und der Höllensturz im gleichen Saal.

Die religiöse Malerei verliert an innerer Gespanntheit, sie läßt sich immer mehr in breiten Schilderungen des Anekdotischen, des Kostüms usw. gehen, oder das Gefühl wird ins Ekstatische aufgepeitscht, Marterszenen werden mit einer gewissen sadistischen Ausführlichkeit geschildert. Die durchschnittliche Qualität des Ausgestellten ist schwach, umsomehr sticht der herrliche Bartholomaeus des Konrad Witz heraus.

Das Bürgertum sorgt aber nicht nur durch Altarstiftungen für sein Seelenheil, es nimmt sich auch weltlich ernst, und darum läßt es sich porträtieren: die Bürgerporträts von Hans Asper, Tobias Stimmer und anderen sind Meisterwerke realistischer Charakterschilderung, und viele davon auch künstlerische Meisterwerke — führen sie doch zum größten Meister ihrer Zeit, zu Hans Holbein. Hier zeichnet sich nun ein ganz persönliches Profil der schweizerischen Kunst ab, parallel zur historischen Entwicklung, in der jetzt die Eidgenossenschaft ein vom Reich, zu dem sie nominell immer noch gehört, deutlich verschiedenes Eigenleben führt. Ein Zeichen des Gefühls der Eigenständigkeit sind auch die Chroniken der Diebold Schilling, Tschachtlan usw. An den Höfen beschreiben beflissene Hof-Historiographen die Ruhmestaten und erlauchte Abstammung ihres Gebieters, in der Schweiz finden Stadtschreiber und Ratsherren, daß es gleichermaßen der Mühe wert sei, die Geschichte ihres Gemeinwesens und seiner Nachbarn festzuhalten. Große Kunstwerke sind diese Chroniken nicht, aber unschätzbare geschichtliche und kulturgeschichtliche Dokumente.

Die Söldnerzüge finden ihr künstlerisches Echo vor allem in den herrlich-wilden Zeichnungen des Niklaus Manuel, Urs Graf usw. Die flüchtigere Technik der Zeichnungen liegt diesen leidenschaftlichen und ausladenden Temperaturen weit mehr, als die Malerei, die an ein konventionelles Schema gebunden bleibt, dessen religiöse Bildgegenstände diese Maler innerlich kaum stark gefesselt haben. Anders Holbein: als die weitaus reichste Persönlichkeit umspannt er auch den größten Umkreis an malerischen Aufgaben mit gleicher Intensität, bei reicher Abwechslung der künstlerischen Ausdrucksmittel.

Zwischen Spätgotik und Renaissance eine Grenze zu ziehen, hat hier wenig Sinn — auch wo Renaissance-Formen verwendet werden, werden sie auf spät-

gotische Art verwendet. Diese Epoche der Blütezeit der Zünfte hat den Altstadtquartieren unserer Städte bis heute ihren Stempel aufgedrückt, auch hier kann der Gesamteindruck jeweils nur als „spätgotisch" bezeichnet werden. Die Zeit des Barock ist sehr spärlich vertreten: ein paar Holzplastiken und Tessiner Heiligenbilder in der Art des Ribera — das ist alles — —, und dabei wären die katholischen Landesgegenden doch reich an schönen Goldschmiedearbeiten.

In der Zeit des Absolutismus hat die Schweiz als politische Idee nichts zu sagen: sie liefert Soldaten und bleibt damit im Kontakt mit der großen Welt, sie wahrt zwar ihr eigenes Regime, aber in der Lebenshaltung gleichen sich ihre Bürger der französischen Form an, wie ganz Europa. Das gilt auch für ihre Kunst: Anton Graff, Diogg, Wyrsch und die Genfer sind Porträtisten, die höchstens in einem gewissen phrasenlosen Realismus, also in persönlichen Charaktereigenschaften, nicht aber in der Richtung ihrer Kunst einen schweizerischen Zug haben. Liotard ist in diesem Sinn ohne Einschränkung Franzose — und zwar einer der bedeutendsten Meister seiner Art — er zeigt sein Bestes in den Blumenstilleben, in der Türkischen Frau und in den entzückenden Farbstiftzeichnungen im Saal der Handzeichnungen.

In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts wird die Schweiz wieder wichtig, der Absolutismus weckt die Sehnsucht nach seinem Gegenpol, nach einer Republik freier Bürger, und weil das alte Rom doch etwas fern liegt, wählt man die Schweiz als Beispiel, an dem sich die neuen Ideale emporranken können. Ganz wohl ist uns heute nicht mehr bei diesen Idealisierungen, die nie einer Wirklichkeit entsprochen haben. Vornehme Reisende bereisen unser Land und suchen Bestätigungen für ihren vorgefaßten Enthusiasmus. Für sie ist die Schweiz ein äußerst malerisches Land, bewohnt von einem Hirtenvölkchen in bunten Trachten, das alle Tugenden der Urväter bewahrt hat und mitten in einer verderbten Welt sozusagen im Stand der Unschuld dahinlebt. Die intellektuellen Kreise der Schweiz glaubten schließlich fast selbst an diese Idealisierung, und unsere Maler malten die Alpen und ihre Bewohner in einer Lieblichkeit und Treuherzigkeit, die uns heute ein wenig geziert und theatralisch vorkommt. Doch sind das gewissermaßen retrospektive Züge des Rokoko, die dem heutigen Betrachter stärker bewußt werden als dem Zeitgenossen, der umgekehrt die vorwärtsweisenden Züge eines echten Naturgefühls und neuen Interesses am Ursprünglichen, Volkstümlichen, Unverdorbenen darin empfand. Die Popularität der Schweizerlandschaften war ungeheuer, besonders ihre auf Massenabsatz berechneten Wiedergaben in Gestalt des kolorierten Kupferstichs oder der Radierung. Die schweizerische Kunst hat hier eine Spezialität entwickelt, die mehr in die Breite als in die Tiefe ging, aber in ihren besten Vertretern erhebt sich auch diese Kunst ins Über-Provinzielle, und die Ausstellung zeigt besonders unter den Aquarellen, Zeichnungen und Tuschzeichnungen ganz entzückende Blätter der beiden Lory, Koenig, Aberli, Freudenberger usw. und schon ihr Vorläufer, Salomon Geßner erzielte mit seiner noch ganz rokokomäßigen Idyllik bekanntlich einen eigentlichen Welterfolg.

Die figürlichen Szenen stehen meist im Rang der „Staffage", d. h. sie bilden den Kommentar, der angibt, ob die an sich neutralere Landschaft heroisch oder idyllisch, aktuell oder mythologisch abgelesen werden soll; wo Figuren allein auftreten, wie auf den Trachtenstichen, geschieht es in einer Mischung aus Interesse am Volkstümlichen mit rokokomäßiger Erotisierung: die berühmten „Drei Grazien von Guggisberg" konnten es an Popularität mit den plastischen von Canova oder mit Amor und Psyche aufnehmen. Von hier gabelt sich die Entwicklung in den Zweig der Historien- und den der Genremalerei. Die Zürcher Ausstellung gibt Proben von beiden. Ein eminent schweizerischer Historienmaler ist Ludwig Vogel — es ist nicht „Große Kunst", die auf internationale Geltung auch nur Anspruch erheben würde, aber die bilderbogenmäßige Heldenromantik hat eine echt epische Naivität und glaubwürdige Charaktergröße im Gegensatz zur späteren Histo-

rienmalerei etwa eines Stückelberg, die ins Anspruchsvoll-Üppige und Süß-Sentimentale gerät. Als Typus einer epischen Begabung gehört in Vogels Nähe Disteli; er ist der noch viel bessere Zeichner und als solcher in der Kunstgeschichte lange nicht nach Verdienst gewürdigt, und seine herrlichen, zugleich zarten und scharfen, präzis beobachteten und phantastischen Zeichnungen sind in einer Weise geistreich zur politischen Satire zugespitzt, daß man Disteli als den überhaupt bedeutendsten künstlerischen Exponenten des Vormärz des kämpferischen Liberalismus und damit als eine Figur von europäischem Rang bezeichnen darf. Er ist an Qualität den deutschen Romantikern Genelli und Neureuther durchaus ebenbürtig, an Esprit überlegen, und erst recht am persönlichen Mut, sich für eine politische Idee einzusetzen — dies ein spezifisch schweizerischer, demokratischer Zug, für den man erst in Daumiers Kampf gegen Louis Philippe eine Parallele finden würde. Menschlich nicht minder liebenswürdig, nicht weniger geistreich, aber weniger kämpferisch und im Künstlerischen anspruchslos bis an die Grenze des Dilettantischen (und gerade das bildet einen besonderen Reiz!): Rodolphe Toepffer.

Nur auf dem Umweg über Vogel, Disteli, Toepffer gelingt es, auch die phantastische Romantik des großen Füßli als nicht ausschließlich englisch zu sehen — heroische und satirische Möglichkeiten waren also auch im schweizerischen Kulturmilieu enthalten. Allerdings äußern sie sich bei Füßli so enorm englisch, daß dieser Zürcher geradezu zum Führer des englischen Romantisme werden konnte, umsomehr, als er eine faszinierende, hochgebildete, temperamentvolle Persönlichkeit gewesen sein muß. Das Füßli-Kabinett gehört zu den reinsten, geschlossensten Eindrücken der Ausstellung, und seine Zeichnungen sind schlechthin herrlich, in ihnen brodeln alle geistigen Essenzen ihrer Entstehungszeit: Dekadenz und Aufschwung, Heroismus und Ironie, Unschuld und Verderbtheit — und stilistisch spannen sie einen phantastischen Bogen von Michelangelo bis zum Jugendstil. Erstaunlich süßlimäßig und fremd unter dem biedermeierlichen und Greuze-verwandten übrigen Oeuvre wirkt die „Versuchung des Hl. Antonius" von Adam Wolfgang Toepffer, der zu diesem Behuf gleich einen ganzen Töchterchor aufbietet.

Volksszenen ohne ironischen und ohne dramatischen, dafür mit einem sentimental-idyllischen Stimmungscharakter nannte man „Genre". Also mit Vorliebe Kinderszenen, bäuerliche und kleinbürgerliche Familienszenen, Tierszenen usw. Das Genre kommt von der Gesellschaftskritik her und hat hier erlauchte Ahnen in Malern von „Bambochaden", wie den Le Nain, Murillo, den Niederländern des XVII. Jahrhunderts. Die Gesamtstimmung ist jeweils anklagend, konstatierend oder humoristisch bis ins Burleske oder Unflätige. Im späteren XVIII. Jahrhundert kommen dazu Gesellschaftsbilder, die den Porträtierten — wiewohl ein Mitglied der großen Gesellschaft — in familiär-entspannter Haltung zeigen: englische Lords reitend oder fischend, statt in kontrapostischer Haltung vor der obligaten Säule mit Brokatvorhang hingelehnt, Ladies mit ihren Kindern spielend, daneben ausgesprochene Kritiker des Gesellschaftslebens wie Greuze oder Karrikaturisten wie Hogarth und — nur schildernd, ohne Spott — Wilkie. In die Reihe dieser Engländer reiht sich J. L. Agasse mit seinen Pferdemarkt-Bildern und den wunderschönen Porträts von Rassepferden und Reitern, während das prachtvoll gemalte Büblein mit der Katze nach rückwärts mit dem großen Franzosen Chardin, nach vorwärts mit Albert Anker verbindet.

Die Landschaftsmalerei der Romantik betrachtete das Hochgebirge aus einer gewissen ehrfurchtsvollen Distanz, nicht nur des malerischen Standpunktes, sondern mehr noch aus innerer Distanz; es war weniger Gegenstand malerischer Analyse als Beispiel einer heroischen oder elegischen Seelenhaltung. Bei einigen Malern erhält sich diese Einstellung bis tief ins XIX. Jahrhundert: Zünd, der erst 1909 stirbt, ist noch ganz Romantiker (kurioserweise ist das herrliche Waldinterieur des Kunsthauses nicht ausgestellt, obwohl es besser wäre als die gezeigten Bilder) und eigentlich auch Koller, trotz der breiteren Malerei und ihren naturalistischen Mitteln.

Entscheidend ist der Respekt, die stille und innige Idealisierung des Dargestellten. Das ändert sich im Zeitalter der Naturwissenschaften. Die zu ihrer Zeit weltberühmten Schweizer Schilderer des Hochgebirgs, Diday und Calame, denen das Kunsthaus gemeinsam einen Raum widmet, bedeuten einen energischen Schritt in die unmittelbare Natur hinein: das empfindet man besonders vor ihren Studien, die ohne den Blick aufs Publikum gleichsam übungshalber gemalt wurden. Sie sind für uns heute bei weitem genießbarer als die ausgeführten Galeriebilder der gleichen Maler, die ins Effektvoll-Dramatische gesteigert sind; sie gehen uns zu sehr auf Sensation aus. Daß die mehr skizzenhaften „Studien" qualitativ in der Regel besser sind, als die für die Ausstellung ausgearbeiteten Bilder, gilt für nahezu alle Landschafter des XIX. Jahrhunderts, so ungleich sie sonst sein mögen: für Adolf Staebli sogut wie für Bocion, für Froelicher, Koller, Meyer-Basel, Steffan. Man hätte diese Gruppe sorgfältiger ausbauen sollen; mehrere dieser Maler sind nicht mit ihren besten oder nicht mit ihren typischen Werken vertreten.

Ein Fall für sich ist Frank Buchser. Als Maler hochbegabt, wird er heute doch oft überschätzt, weil man ihn als Figur originell findet. Das Hochstaplerische in seinem Charakter ist auch in seiner Malerei fühlbar: er blendet gern durch ausgefallene exotische Motive, die er in sensationellem Gegenlicht malt — er ist eine Art Freiligrath der Malerei. Was er effektiv konnte, zeigen seine ausgezeichneten Porträts und Studien wie der „Farmer".

Sehr gut, wenn auch etwas spärlich, ist die Auswahl bei Böcklin. Hier rafft sich der romantische Idealismus in naturalistischer Zeit auf zu einem nicht selten schmerzlich-gewaltsamen Protest. Die Größe der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit Böcklins ist heute unbestritten, seine Malerei zerfällt — das Wort ist hier in seiner vollen Bildlichkeit zu nehmen — in sehr gute und sehr schlechte Arbeiten. Ausgestellt sind nur gute — doch zeigt die farbig überstarke „Muse" die Grenze (gerade noch ohne sie zu überschreiten), an der die idealistische Spannung zerspringt, und in Kitsch umschlägt. Die Mythologie Böcklins müßte so unleidlich falsch klingen, wie die des so viel schwächeren Max Klinger, wenn sie nicht von einem an Böcklins Person haftenden echt antikischen, panischen, satyrhaften Element einer fundamentalen Natur-Dämonie getragen wäre, das in seiner materiellen Erdhaftigkeit und Meer-Verwandtschaft eher altitalische, als griechische Prägung aufweist. Was bei Böcklin als schweizerisch gelten kann, ist sein reisläufermäßiges Temperament, der Mut, sein künstlerisches Unternehmen durchzusetzen, obwohl die Chancen des Gelingens eins gegen zwanzig stehen.

Albert Welti kommt von Böcklin her, und man könnte ihn als eine Art populären Böcklin umschreiben, der dem idealistischen Pathos eine tüchtige Dosis humoriger Bürgerlichkeit beimischt. Er ist der typische Erzähler, voll von tiefsinnigen oder schnurrigen Einfällen kleinen Formates, die aus den Bildern heraus noch über die geschnitzten Goldrahmen wegkollern. Diese forcierte Witzigkeit gerät nicht selten ins Spießige; ihre künstlerische Disziplinlosigkeit geht manchmal auf die Nerven. Alles ist mit großer handwerklicher Gewissenhaftigkeit gemalt, aber an die Stelle des malerischen Feingefühls tritt die anekdotische Anzüglichkeit. Es ist nicht recht einzusehen, warum das alles gemalt sein mußte — Disteli hat da viel mehr künstlerischen Instinkt besessen, und in der Tat hat auch Weltis übersprudelnde Erzählerfreude in seiner Graphik einen viel überzeugenderen Ausdruck gefunden.

Daneben gibt es Maler, deren Kunst kaum speziell schweizerische Züge aufweist. Wir begnügen uns, einige Meister hohen Ranges zu nennen: Der Ingres-Schüler Gleyre malt noble Bilder von juwelenhaftem Glanz und gläserner Vollendung, die Nische mit seinen Arbeiten bedeutet einen intimen Höhepunkt der Ausstellung. Der Graubündner Menn ist in seiner Malerei ganz Franzose, und zwar einer der Großen. Seine — hier nicht ganz glücklich gewählten — Bilder haben die lautlose Intensität von Corot — und außerdem war Menn der Lehrer Hodlers. Nur mit einem einzigen Bild ist Schider vertreten;

es wäre ein Verdienst gewesen, mehr von ihm zu zeigen. Albert v. Keller, der zeitlich und thematisch mit seinen besten Bildern Schider verwandt ist, fehlt; beide wären neben Durand zu hängen gewesen.

Stauffer-Bern ist vor allem berühmt durch sein romantisches Ende, und dann durch seine meisterlichen Porträt-Stiche und -Radierungen. Seine geheimnislos-deutlich gemalten Porträts sind von frostiger Vollkommenheit.

Der frühe Hodler, der die Schule von Barthélémy Menn noch erkennen läßt, wäre der gegebene Abschluß dieser Schau gewesen; mit dem hellfarbigen, großformatigen Hodler beginnt die Zeit, die wir heute noch als „Gegenwart" empfinden. Darum schließen wir hier unseren Überblick — warum im Kunsthaus noch einige weitere Maler — Verstorbene und Lebende — in diese erste, statt in die zweite Ausstellung eingereiht sind, ist unverständlich. Doch ist hier nicht der Ort, zu fragen, was anders sein könnte, sondern wir schließen mit der dankbaren Feststellung, daß diese Ausstellung trotz manchen unvermeidlichen und einigen vielleicht vermeidlichen Lücken und Einseitigkeiten im Ganzen ein überraschend eindrucksvolles Bild unseres nationalen Kunstbesitzes und Kunstschaffens vermittelt.

Peter Meyer.

Bücher Rundschau

Streiflichter durch Europa.

R. W. Seton-Watson. Britain and the Dictators. A Survey of Post-War British Policy. Cambridge University Preß 1938.

Als ein Aristokrat unter der Menge der Publikationen über die Geschichte der Nachkriegszeit darf dies Buch gewertet werden.

Der Verfasser bezeichnet es als Fortsetzung seiner im gleichen Verlag erschienenen Studie „Britain in Europe", welche die britische Außenpolitik von 1789 bis 1914 untersuchte. Er will nicht eine lückenlose Übersicht der britischen Außenpolitik seit dem Weltkriege, erst recht nicht der europäischen Geschichte dieser Periode geben. Er bemüht sich lediglich, wie seine Einleitung es formuliert, die wesentlichen Probleme darzulegen, die gegenwärtige Lage der britischen Beziehungen zu den wichtigsten Ländern Europas und namentlich mit Deutschland zu erklären, die den Zeitgenossen gestellten Alternativen zu prüfen. Im Bewußtsein der historischen Tatsache, daß die ganze Außenpolitik aller Regierungen von Canning bis Baldwin auf einer informierten öffentlichen Meinung beruhte, möchte er zur öffentlichen Abklärung aktueller Probleme beitragen.

Das Schwergewicht der Darstellung liegt auf den drei materiell inhaltsreichen Kapiteln VI bis VIII über Großbritannien und die Diktatoren Rußlands, Italiens und Deutschlands, welche fast die Hälfte des Buches beanspruchen, und deren Schlußnahmen zunächst betrachtet werden wollen. Die im Fluß befindliche, unübersichtliche Lage in Sowjetrußland scheint Seton-Watson gegen eine britisch-russische Allianz zu sprechen. Bei aller Verabscheuung der innenpolitischen Methoden Moskaus will er jedoch nicht an der Tatsache vorbeisehen, daß sich die Interessen der zwei Länder zur Zeit mehr als je parallel laufen. Hinter Mussolini sieht er — was er viel weniger bei Stalin heraushebt — Machiavelli. „Mit Rußland unter Stalin brauchen unsere Interessen nicht zusammenzustoßen; mit Deutschland unter Hitler ist ein Kompromiß schwer, aber keineswegs unmöglich; mit Italien unter Mussolini kann es nichts besseres als bewaffnete Neutralität und immerwährende Wachsamkeit geben . . ." (p. 189/190). Hitler wird nach der Meinung Seton-Watson's die wiederholt erprobte Bluffpolitik bis zu dem Punkt fortsetzen, da die andern Mächte nicht mehr nachgeben dürfen. „Dann wird sein Bluff auf die Probe gestellt; plötzlich und unwiderruflich könnte der Krieg über uns hereinbrechen". Großbritannien muß daher ganz klar herausstellen, „daß es Dinge gibt, welche es nicht dulden will, besonders einen Versuch zur gewaltsamen Änderung der Karte Europas" (p. 302/303).