

Kultur- und Zeitfragen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **20 (1940-1941)**

Heft 2

PDF erstellt am: **09.08.2024**

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.

d) *Conclusion.*

Les faits cités plus haut sur l'activité du Parti Nicole et de la jeunesse socialiste suisse donnent à réfléchir. Ils montrent que, sous le couvert d'une appartenance simplement socialiste, ces organisations mènent une politique subversive qui pourrait être fort dangereuse pour notre sûreté intérieure et pour le respect de notre neutralité. Alors que notre armée veille à la frontière sur la sécurité du pays vis-à-vis de l'extérieur, il est indispensable (chacun en est persuadé) que l'arrière prenne, vis-à-vis des dangers du dedans, d'où qu'ils émanent, la même attitude de vigilance. Aussi doit il en être à l'égard de ce dangereux triangle que constituent le Parti communiste, le Parti Nicole et la Jeunesse socialiste suisse.

Kultur- und Zeitfragen

Römischer Kunstwinter.

Während London, Paris und Berlin diesen Winter von Kriegsorgen heimgesucht wurden, war Rom die einzige europäische Großstadt, die im tiefsten Frieden lag. Trotzdem aber waren die Fremden, selbst die neutralen, nur sehr spärlich zu sehen; in den Museen konnte man mitunter von einem Saal in den andern wandern, ohne einer Seele zu begegnen, und in den Hotels und Pensionen hörte man, besonders zur Osterzeit, viele Klagen über die ausgebliebenen Gäste. Und dieses Fernbleiben der Fremden war sehr zu bedauern, denn auch während dieses Winters ist einem in Rom ein überreiches Maß der verschiedensten kulturellen Veranstaltungen geboten worden.

Daß hierbei die Aufführungen in der königlichen Oper in erster Linie erwähnt werden müssen, wird in der Heimat des bel canto nicht überraschen. Allerdings waren diesen Winter auch hier weniger ausländische Kräfte als sonst zu hören; aber in einem Lande, in dem die Pflege einer alten Opern-Tradition stets als eine der vornehmsten Kulturpflichten angesehen wurde und in dem, wohl mehr als in andern Ländern, ein wahrer Reichtum einheimischer Kräfte zur Verfügung stand, war diese Lücke schließlich leicht zu verschmerzen. So konnte man die wichtigsten klassischen Opern in einer ganz vorzüglichen Inszenierung hören und sehen; daß hierbei der Hauptnachdruck auf die Opern italienischer Komponisten gelegt wurde — worunter aber nicht nur Werke Verdis, Puccinis, Mascagnis etc., sondern auch mehrere Schöpfungen ganz moderner Künstler genannt werden müssen —, darf nicht wundernehmen. Als eine ganze besondere Tat muß der gelungene Versuch hervorgehoben werden, die eigentlich als Oratorium gedachte „Damnation de Faust“ von Berlioz als Bühnenstück aufzuführen.

Aber mit diesen Opernaufführungen sind die musikalischen Genüsse, die einem diesen Winter in Rom dargeboten wurden, noch lange nicht erschöpft. Besonders die Kammermusik verdient rühmende Erwähnung, vor allem wegen der vorbildlichen Pflege und Wiedererweckung der italienischen Klassiker des XVII. Jahrhunderts; denn gerade für den nördlich der Alpen Wohnenden wirkte es oft fast wie eine Offenbarung, wenn er in Rom so oft (sogar durch den Radio) Gelegenheit hatte, Werke Corellis und seiner Zeitgenossen kennen zu lernen. Ein

großes Verdienst hat sich bei dieser Wiedererweckung altitalienischer Musik besonders Alfredo Casella erworben, der die Werke Vivaldis eigentlich ausgegraben hat. So ist dieser Komponist durch die Vivaldiwoche in Siena bekannt geworden, der nun auch eine Scarlattivoche folgen soll.

Schließlich müssen auch die römischen Symphoniekonzerte hier genannt werden. Hinsichtlich der ausführenden Kräfte machte sich zwar auch hier eine gewisse Autarkie geltend; die Programme berücksichtigten aber die klassischen Werke aller Nationen, und außerdem waren z. T. recht beachtenswerte Stücke moderner italienischer Autoren zu hören. Einen Höhepunkt bildete die vorzügliche Wiedergabe aller wichtigen Brahms-Werke, sowohl sämtlicher Symphonien und des Requiems als auch verschiedener weniger bekannter Werke, wie der Walzer für Orchester. Schade war nur, daß alle diese Symphoniekonzerte im stimmungslosen Adrianotheater stattfanden, nachdem während Jahren das Augusteo als städtischer Konzertsaal gedient hatte. So heißt nämlich das große antike Kaisergrab, in dem von Augustus an die früheren römischen Kaiser (außer Nero) samt anderen Mitgliedern der kaiserlichen Familie beigesetzt worden waren; im Mittelalter diente es den Colonna als Raubritterburg. Nach der Feudalzeit stand dann diese ehrwürdige Grabburg inmitten einer Vigna, der ein kunstvoller Renaissancegarten folgte; dann wurde im Augusteo eine Arena für Stierkämpfe und Volksfeste und noch später das Politeama Correr, ein Theater eingerichtet. Zuletzt konnte man dann im mächtigen, sehr akustischen Rundraum über der Grabkammer des Augustus — ließ sich eine eigenartigere und würdigere Ehrung des größten römischen Kaisers denken? — die Symphonien unserer großen Klassiker hören. Bemerkte sei jedoch, daß das Adrianotheater den Symphoniekonzerten nur ein provisorisches Asyl bietet; am Janiculus soll der Bau eines großen städtischen Konzerthauses nächsten in Angriff genommen werden.

Die vielen Vorträge einzeln aufzuzählen, die, wie in andern Städten, diesen Winter auch in Rom gehalten wurden, hat hier keinen Zweck. In diesem Zusammenhang aber muß doch darauf hingewiesen werden, daß in Rom eine ganze Reihe von Instituten bestehen, die sich die Pflege kultureller Bestrebungen der verschiedensten Art angelegen sein lassen. Von diesen möchte ich z. B. das von Dr. Gabetti geleitete Istituto italiano di Studi Germanici in der Villa Sciarra auf dem Janiculus nennen; es veranstaltet den ganzen Winter hindurch Vorträge, Vorlesungen von Dichtern und Konzerte, die den geistigen Leistungen des deutschen Kulturbereichs Freunde in Italien werben sollen. Einzigartig sind sodann die ausländischen wissenschaftlichen Institute, wie die Ecole française, das deutsche archäologische Institut, das Kaiser-Wilhelms-Institut für Kunstgeschichte (die frühere Herziana), die British School at Rome, das amerikanische Institut; ja selbst kleinere Staaten wie Holland, Belgien, Schweden, Rumänien u. a. besitzen wissenschaftliche Institute in der ewigen Stadt. Oft habe ich daher bedauert, daß gerade die Schweiz, die doch so freundschaftliche Beziehungen zu Italien unterhält, kein wissenschaftliches Zentrum dieser Art in Rom aufweist! Alle diese Institute veranstalten nun auch Vorträge, die sich in der Regel auf hohem Niveau halten; besonders reiche Anregungen bilden die Führungen, bei denen die ersten Fachleute der betreffenden Gebiete die Ruinen, Kirchen und Museen Roms erläuterten. Der Schreiber dieser Zeilen hatte z. B. diesen Winter Gelegenheit, mit großem Gewinn eine Reihe von neuen römischen Ausgrabungen unter Führung von Prof. U. v. Gerkan, sowie Grabmäler in den Kirchen Roms unter Führung von Prof. Leo Bruhns zu besuchen.

So bot Rom selbst in dieser Kriegszeit dem fremden Besucher Anregungen in einer Fülle, wie man sie anderswo kaum erhalten kann, und hinter all diesem Reichtum steht als unvergleichlicher Rahmen dann noch die Stadt Rom selbst! Denn Rom ist nicht eine Großstadt wie eine andere; schon die von Pinien und Steineichen bekrönten, die Stadt umgürtenden grünen Anhöhen verleihen der

Siebenhügelstadt eine Schönheit, die den andern in Ebenen gelagerten Großstädten Europas abgeht. Vor allem aber redet die Geschichte hier eine Sprache, wie wir sie sonst nicht hören. Fast treten hier die einzelnen Stilarten zurück, denn alle Epochen der römischen Geschichte sind durch eine große gemeinsame Linie verbunden; aus den Bauten aller Zeiten, der Antike, der Renaissance und des Barock sprechen eine Größe, ein Machtgefühl und eine Monumentalität, die wir anderswo nicht finden und die der ewigen Stadt ein ganz einzigartiges Gepräge verleihen.

Dabei ist aber Rom nicht nur eine Stadt der Vergangenheit, sondern, je länger je mehr, auch eine moderne Metropole. Es gibt Leute, die dies bedauern, und in der Tat hatte es früher für romantisch veranlagte Seelen einen ganz besondern Reiz, zwischen dem kleinlichen Straßengewirr der päpstlichen Zeit die mächtigen Bauwerke der Vergangenheit auftragen zu sehen. Und auch die Campagna hat viel von ihrer Poesie eingebüßt, seitdem die Deutschrömer sie mit ihren Staffeleien durchzogen. Trotzdem aber glaube ich, daß nur die Ewig-Gestrigen es bedauern werden, daß fleißige Hände am Werke sind, die zwar romantische, aber fieberschwangere Campagna-Wüste wieder in den fruchtbaren Garten zu verwandeln, der zur Zeit der Römer die Menschen hier anlachte. Besonders in der Stadt selbst werden überall alte Stadtviertel saniert und neue Straßenzüge für den gewaltig gestiegenen Verkehr durchbrochen. Ein neuer Bahnhof, etwas weiter draußen als der heutige gelegen, ist im Entstehen begriffen, und von ihm wird eine Untergrundbahn nach der E 42, der Weltausstellungstadt, angelegt. Daß in einer Stadt, in der jeder Stein mit geschichtlichen Erinnerungen gesättigt ist, solche Umwandlungen des historischen Stadtbilds zu den subtilsten städtebaulichen Problemen gehören, wird jedermann zugeben; aber ich freute mich zu sehen, daß jetzt Straßenprojekte vor ihrer Verwirklichung doch recht freimütig diskutiert werden. Als es z. B. diesen Winter hieß, daß von der Kirche St. Trinità dei Monti aus, dem Berghang des Pincio entlang, eine Straße nach der Porta del Popolo projektiert sei, meldeten sich auch in der Presse Leute zum Worte, die die projektierte Straße für einen recht gewagten Eingriff in ein historisch gewordenes Stadtbild hielten. Der wichtigste Straßendurchbruch der letzten Zeit ist aber unstrittig die Anlage einer breiten Fahrstraße nach dem Petersplatz. Ich gebe zu, daß durch sie die majestätische Peterskuppel, die früher dem durch die engen Borgogassen Herannahenden verdeckt war, viel gewonnen hat; aber der so machtvoll in die Breite sich dehrende Petersplatz hat viel von seiner ursprünglichen Wirkung eingebüßt, besonders da jetzt das Überraschungsmoment fehlt. Ich glaube daher, daß man mit der Zeit notgedrungen auf den Gedanken Berninis zurückkommen und den Platz durch das von ihm projektierte breite Monumentaltor wird isolieren müssen.

So verbinden sich in Rom Vergangenheit und Gegenwart zu Eindrücken, die man nicht vergessen kann; dieser Tatsache hat kein Geringerer als Jakob Burckhardt Ausdruck gegeben, wenn er im Schlußwort seines Cicerone folgendes sagt: „Wer diesen beiden Meistern“ (gemeint sind G. Poussin und Claude Lorrain) „außerhalb Italiens wiederbegegnet, dem werden sie vielleicht stärker als die glänzendsten modernen Beduten das Heimweh rege machen, welches nur zeitweise schlummert, nie stirbt, nach dem unvergeßlichen Rom.“ Der dieses schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht seinen Lesern, über die Alpen mitzunehmen, das ruhige Glück der Seele, welches er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkommt.

S. G u y e r.

Die Ausstellung der Sammlung Hahnloser und des Winterthurer und Luzerner Museums.

Seit dem 2. März ist nun auch im Kunstmuseum Luzern ein „Kleines Prado“ eröffnet worden. Die Ausstellung umfaßt eine Auswahl aus den Werken der Museen in Winterthur und Luzern, eine größere Zahl von Leihgaben aus Luzerner Besitz und als das Wichtigste einen großen Teil der Sammlung Hahnloser in Winterthur.

Im unteren und oberen Vestibül empfängt den Besucher eine Reihe hervorragender Werke von deutschen wie französischen Künstlern, Namen von bestem Klang, hauptsächlich Leihgaben aus Luzern und auch aus Winterthur, deutsche Gemälde von Waldmüller, Hans von Marées, Leibl, Trübner, Menzel und Liebermann, französische von Eug. Delacroix, Corot, Courbet, Degas, Sisley, Pissarro, Cézanne und Utrillo, Plastiken von Despiau und Maillol. Auch van Gogh ist durch einige frühe und ein Spätwerk vertreten. Die hohe Qualität in diesen Eingangsräumen nimmt den Besucher sofort gefangen.

Die Nordgalerie im ersten Stock mit dem Ausblick auf Stadt und Hafen, die sich anschließt, ist der Schweizerkunst des 16.—19. Jahrhunderts gewidmet. Zunächst eine kleine, aber interessante Gruppe von Luzerner Malereien aus der Holbeinzeit: Vor allem das einzige noch erhaltene größere Stück von der Fassade des Hertensteinhauses, das sich an der Stelle der heutigen Kreditanstalt, am Kapellplatz, befand und an der Holbein d. J. zwanzigjährig sein erstes großes Werk im Auftrag des Schultheißen Jakob von Hertenstein geschaffen hat. Es ist die Rückenfigur des Collatinus aus dem Bilde des Selbstmordes der Lucretia. Von dieser Hauptfigur sieht man rechts am Rande noch die Hand mit dem Dolch. Sie kniet; über ihr ist der Arm einer entsetzten Dienerin zu sehen, die stehend dargestellt war. Das Fresko befand sich mit vier anderen Bildern, welche Beispiele antiker Charakterstärke darstellten, neben den Fenstern des dritten Stockwerkes, direkt unter dem Dache und mußte also für die Ansicht aus der Ferne gemalt werden.

Neben diesem Wandbilde verdienen noch einige Tafelbilder derselben Zeit Beachtung. Sie scheinen fast alle Schöpfungen einer an Ort und Stelle einst bestehenden Malerschule gewesen zu sein. So besonders das Bildnis des Schultheißen von Hertenstein, der Holbein den großen Auftrag gegeben hat. Es ist 1514 datiert, danach wäre es noch vor Holbeins Ankunft in der Schweiz entstanden. Die Inschrift ist nun freilich nicht sicher gleichzeitig. Das Gemälde weist nicht den Stil Holbeins auf. Es muß aber von einem bedeutenden Künstler stammen. Dann zwei Altarflügel mit dem Martyrium der 10 000 Ritter und dem der heiligen Urjula mit ihren Jungfrauen, Tafeln, die zwar dringend der Reinigung von altem Firnis bedürfen, sich aber bei einer glücklichen Restauration als Werke eines feinen Koloristen erweisen dürften; ferner ein Hausaltärchen einer jetzt ausgestorbenen Luzerner Familie mit Wappen und Stifterbildnis des Philipp von Mäget und seiner Gattin, ein Werk, das aus Basler Privatbesitz hergeliehen wurde, endlich eine Begegnung der Frauen und eine Beweinung Christi. Die meisten dieser alten Bilder zeichnen sich durch ihre feinen landschaftlichen Hintergründe aus, ganz besonders der Altarflügel mit dem Martyrium der 10 000 Ritter. Das 18. Jahrhundert ist durch interessante Bildnisse von Joh. Melchior Wyrsch und Felix Maria Diogg, namentlich aber durch eine ganze Reihe von bedeutenden Werken des Anton Graff aus der Winterthurer und Luzerner Sammlung, das frühere 19. Jahrhundert durch zwei vorzügliche Tierbilder von Rud. Koller und schöne Landschaften von Alexander Calame, Meyer-Amrhyn und Jost Schiffmann und einige reizende Kleinplastiken vertreten. Die drei kleinen Gemälde, die Luzern von Arnold Böcklin besitzt, darunter die herrliche Landschaft mit den maurischen Reitern, sind wie die Bilder von Buchser und Anker — man kann wohl sagen leider — im großen Ober-

lichtsaale des dritten Stockwerkes untergebracht, die Gemälde Böcklins sogar an einer nicht gut beleuchteten Seitenwand.

Hier sind aber hauptsächlich die Werke der nachfolgenden und heute noch lebenden Generation aufgestellt, und es dominiert mit gegen zwanzig meist größeren und einigen kleineren Gemälden Ferdinand Hodler. Gleich beim Eingang begrüßt den Heraufkommenden das Bild des blühenden Kirschbäumchens, das erste Werk, mit dem das Ehepaar Hahnloser ihre später so umfangreichen Bilderkäufe begonnen hat. Bei der Treppe hängt auch ein sehr feines und interessantes Frühwerk, die Uhrenmacherwerkstatt von 1879, die von der Gottfried Keller-Stiftung in Luzern deponiert worden ist. Als Hauptstücke des ganzen Saales wirken der „Tag“ und der „Holzfäller“, um diese sind eine Reihe von späten Gebirgslandschaften aus dem Berner Oberland gruppiert, die meist aus der Sammlung Hahnloser stammen. Endlich ist auch noch ein Bildnis Spittellers zu erwähnen. Die Schöpfungen der übrigen Schweizer, die in den Seitenteilen des großen Saales untergebracht sind, kommen neben dieser Hodlersammlung kaum auf, obwohl ältere und jüngere Meister, Anser und Buchser, Amiet und Giacometti, Basset und Pellegrini und andere mehr wie auch die Plastiker Haller, Hubacher und Paul Burckhardt mit guten und z. T. reizvollen Werken vertreten sind.

So eindrucksvoll indessen all diese Teile der Ausstellung sind, so wird doch für viele Besucher das Interessanteste der geschlossen aufgestellte Teil der Sammlung Hahnloser sein, der die Werke Ballotons und der Franzosen enthält. Er enthält Vieles, das man sonst nicht leicht zu sehen bekommt. Von dieser Sammlung wurde ein besonderer Katalog herausgegeben, und in einer inhaltsreichen Vorrede schildert die heutige Besitzerin Frau Dr. Hedv. Hahnloser die Gesichtspunkte, nach denen sie einst mit ihrem verstorbenen Manne ausgewählt und gesammelt hat. Man erhält aus dieser und den andern Schriften der Verfasserin nebenbei ein anschauliches Bild der Epoche, der das Ehepaar seine Sammlertätigkeit in erster Linie gewidmet hat. Während Oskar Reinhart von der französischen Kunst ausgegangen ist und erst später begonnen hat, auch deutsche Gemälde des 19. Jahrhunderts zu sammeln, hat das Ehepaar Hahnloser erst Werke von Hodler und Balloton gekauft, um dann erst, durch den letzteren angeregt, mit der Erwerbung französischer Bilder anzufangen.

Von Balloton selber konnte in Luzern leider nicht einmal alles ausgestellt werden, was die Sammlung heute enthält, da in dieser Kriegszeit auch das Museum einige Räume abgeben mußte; aber die drei großen Hauptwerke: die „Entführung der Europa“, die „Femme au perroquet“ und das nach unserem Urteil besonders reizvolle Bild der Blondine und der Negerin von 1913, sowie eine ganze Auswahl von Bildnissen, Landschaften und prachtvollen Blumenstücken geben doch über dessen Kunst und seinen Lebensgang von den Anfängen bis zu seinen letzten Jahren eine Vorstellung.

Er ist noch mehr wohl als sein um ein Jahrzehnt älterer Landsmann Hodler von französischer Kunst getragen und bestimmt worden; bekannte, dem Lande seiner Wahl seine ganze Kultur zu verdanken, hat, obwohl für die Schäden von Staat und Gesellschaft keineswegs blind, sich schon manche Jahre vor seiner Heirat mit einer Pariserin in Frankreich naturalisieren lassen und an den Wechselfällen des Weltkrieges einen Anteil genommen, als ob es sich um die Existenz seines Geburtsvaterlandes gehandelt hätte. War er insofern ganz Franzose geworden, so glaubte er dennoch, daß das Feingefühl für koloristische Nuancen, das er an seinen Pariser Freunden bewunderte, weder ihm noch überhaupt einem Nichtfranzosen gegeben sei und verzichtete darauf, es nachahmen oder — wie es oft vorkommt — noch übertrumpfen zu wollen. Bewußt suchte er vielmehr das auszubilden, zu dem er sich besser berufen fühlte und was er als seine persönliche Begabung erkannt hatte.

In der Tat unterscheidet sich seine Kunst fast ebenso wie die eines Hodler von der seiner Zeitgenossen in Frankreich und weit mehr als es einst etwa bei einem Charles Gleyre der Fall gewesen war. Er gestaltet Raum und Form mit breiten Flächen, nicht mit einer unendlichen Abstufung von Farbnuancen, und so spricht auch die Linie in seinen Kompositionen weit stärker als bei seinen Freunden und ist (vielleicht gerade durch ihn) wieder zu einem Ausdrucksmittel auch in der französischen Kunst geworden. „Seit den Tagen der Impressionisten und teilweise noch der Neoimpressionisten erstreckte sich die Tendenz, die Linie aufzulösen, über die Malerei hinaus auf das Gebiet der Schwarz-Weiß-Kunst. Balloton hat das Spiel der Linien wieder zu einem Höchstmaß zu steigern verstanden. Die Wiedereroberung der Linie ist das persönliche Verdienst dieses Künstlers. Es erhebt ihn aus dem Rahmen einer einzelnen originellen Künstlererscheinung hinaus zur Bedeutung einer kunstgeschichtlichen Persönlichkeit“. So Hedy Hahnloser von der Graphik; aber auch der Stil seiner Gemälde unterscheidet sich durch diese Eigenart von denen seiner Altersgenossen in Paris.

In vielen seiner Schöpfungen schildert er das nackte oder halbnackte Weib, aber er war doch nicht ein Maler weiblicher Schönheit im Sinne eines Ingres. Es interessiert ihn weniger die schöne Form an sich als der Ausdruck des Psychischen, und, weit entfernt darum zum Anekdotenmaler herabzusinken, hatte er doch z. B. ein lebhaftes Mitgefühl für die Mädchen, die das Schicksal dazu geführt hatte, Modell stehen zu müssen. In seiner Graphik kommt es besonders deutlich zur Erscheinung, wie sehr ihn bei Tier und Mensch Ausdruck und sprechende Bewegung beschäftigt und wie sehr dies darzustellen seiner Begabung entsprochen hat. Hier wußte er durch die Reduktion der Erscheinung auf wenige breite Flächen von Schwarz und Weiß und mit ausdrucksvollen Konturen besonders frappante Wirkungen zu erzielen. Er hat sich auf diesem Gebiet einen neuen Stil geschaffen, der noch vor seiner Malerei allgemeines Aufsehen erregte und breiteste Nachahmung fand. Seine Kunst ist also keineswegs bloß eine provinzielle Abart der Pariser Malerei. Sie verfügt über wertvolle Eigenschaften, die Ballotons persönlichstes Eigentum sind und in ähnlicher Richtung wie die Hodlers liegen. Es ist merkwürdig, wie die beiden sonst so verschiedenen Schweizer, der Waadtländer und der Berner, doch gemeinsame Züge aufweisen, die sie von der französischen Kunst — wenigstens der ihrer Zeitgenossen — unterscheiden.

Er war aber wohl von Anfang an zum Pessimismus veranlagt, und das Publikum, das Bilder kauft, bevorzugt auch in Frankreich im Allgemeinen das Elegante, Einschmeichelnde und Gefällige. Es verzeiht den bitteren Ernst, den man aus seinen Schöpfungen herausfühlt, wohl noch weniger als die brutale Kraft eines Hodler. So hatte er lange mit Not zu kämpfen und das Schicksal verband sich noch später, nach einer reichen Heirat, mit der persönlichen Anlage, um sein Leben leidvoll zu gestalten, obwohl eine Elite von Künstlern und Kennern seine Bedeutung schon von Anfang erkannt hatten. Als größere Erfolge sich einstellten und er, schon über fünfzig Jahre alt, aufzuleben und sich verjüngt zu fühlen schien, raffte ihn dann bald eine tödliche, aber doch zu spät erkannte Krankheit hinweg. Es spricht sein Werk selten vom Glück des Schöpfers. Es fehlte Balloton keineswegs an Schönheitsinn. Seine Kunst imponiert auch durch die hohe Kultur und die zielbewußte Eigenart, aber hinreißender Enthusiasmus und sprühende Leidenschaft ist nicht so häufig wie ein fast mürrischer Ernst zu spüren. Der Verzicht auf leuchtende Effekte und die Bevorzugung des kühlen Tons kam gewiß seinem Streben nach Vereinfachung der Form und klarer Flächenverteilung entgegen. Aber es dürfte, wie manches andere, was Widerspruch erregt hat, doch auch mit seiner Grundstimmung zusammenhängen. Bei spätem Feuerbach findet man verwandte graue Töne.

Das Ehepaar Hahnloser hat nun systematisch charakteristische Werke der französischen Richtungen gesammelt, die für die Schweizer vom Ende des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts besondere Bedeutung hatten.

Es sind zunächst einige Altersgenossen und Freunde von Balloton: Pierre Bonnard, Xavier Roussel, Georges Rouault und Ed. Vuillard. Sie bildeten einen geschlossenen Zirkel, der halb im Spott, halb im Ernst als die Nabis (die Propheten) bezeichnet wurden. Sie haben ungefähr gleichzeitig den Plastiker aus Katalonien Aristide Maillol und den Schweizer eingeladen, ihrem Kreise beizutreten. Diese Tat charakterisiert auch deren Weitherzigkeit, weil für sie nicht das genaue Einhalten des gleichen Weges, sondern die Höhe des Zieles entscheidend war. Roussel hat das Treppenhaus des Winterthurer Museums mit zwei großen Wandbildern geschmückt und ist in Luzern nur durch ein kleineres Gemälde vertreten. Von den andern, besonders von Bonnard, ist aber gleich eine ganze Reihe charakteristischer Werke ausgestellt. Es ist eine Kunst, die oft im kleinsten und bescheidensten Motiv den Anreiz zu einer Farbensymphonie findet wie die Ballotons, im Allgemeinen aber heiter gestimmt ist. Es fehlt jeder tragische Hintergrund. Es fehlen aber auch die großen Gegenätze, stark sprechende Akzente und führende Linien. Selbst von Roussel, jedenfalls von den anderen kann dies gesagt werden. Es sind Kunstwerke, bei denen die Auflösung der Farbe in zarte Nuancen so weit geht, daß der Beschauer, der an eine kräftigere Formensprache gewöhnt ist, hier und da Mühe hat, Körper und Räume, die dargestellt sind, auf den ersten Blick schon zu erkennen. Vielleicht ist es aber richtig, wenn schon behauptet wurde, daß eine solche Kunst französischer ist, das heißt dem Nationalcharakter mehr entspricht als die eines David und Ingres, die bekanntlich auf die große Linie keineswegs verzichtet haben. Als Vorläufer dieser zeitgenössischen Kunst haben die Hahnloser nicht bloß die Werke der vorausgegangenen Generation, sondern auch einige kleinere Gemälde des 18. Jahrhunderts, dann solche von Künstlern der ersten Hälfte und der Mitte des 19. Jahrhunderts wie von Delacroix, Daumier und von Ad. Monticelli (1824—1886) gesammelt, endlich von Odilon Redon und Renoir, von Cézanne und van Gogh. Monticelli und Ottilio Redon kann man in Luzern besser als im Louvre kennen lernen. Auch von Renoir sind eine größere Reihe von Bildern, freilich fast nur Spätwerke, zu sehen. Unter den jüngeren Künstlergruppen, die erst nach den „Propheten“ auftraten, ist neben Matisse und Utrillo namentlich Henri-Charles Mangin durch zwei interessante frühe Schöpfungen vertreten.

Die Gemälde werden dann in sehr lehrreicher Weise ergänzt durch eine große Zahl von Aquarellen und Zeichnungen, die in Nebenräumen (Stgalerie und Zimmer neben dem Vestibül) ausgestellt sind. Unter der großen Zahl von Arbeiten möchten wir hier nur ein kleines köstliches Aquarell von Renoir, eine Landschaftsskizze, hervorheben. Auch von der Plastik, die neben der großen revolutionierenden Malerei einherging, befinden sich einige interessante Proben in dieser Ausstellung. Für den Referenten ist die bewunderungswürdigste — zugleich etwas vom Großartigsten der ganzen Ausstellung — eine Kleinbronze von Edgar Degas: „La Danseuse regardant la plante de son pied“.

Nur eine kleine Zahl von Gemälden und meist auch nur kleinere Schöpfungen haben die Hahnloser von der ersten Generation der Impressionisten wie Manet, Monet, Pissaro und Sisley erworben. Frau Dr. Hahnloser sieht auch weniger in der Zeit von 1870—80, als in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine der Hochblüten der französischen Malerei. Aber auch wer hier etwas anderer Ansicht ist, wird nicht ohne reiche Belehrung und Genuß diese Ausstellung verlassen. Sie bildet wirklich eine willkommene Ergänzung zu dem, was in Bern jetzt aus dem Besitze von Dr. Oskar Reinhart ausgestellt ist und gibt eine Vorstellung von künstlerischen Bestrebungen, die von allgemeiner Bedeutung sind und in Paris selber nicht ohne weiteres, zumal nicht bei einem kurzen Besuche zu erhalten ist.

* * *

Gleichzeitig mit der Eröffnung dieser Ausstellung war im Basler Kunstverein eine Übersicht über das Schaffen von Nikolaus Stöcklin in den Jahren seit

1928 zu sehen, die zwar jetzt wieder geschlossen wurde, aber eine kurze Erwähnung verdient. Sie umfaßt die Werke des Künstlers vom zweiundzwanzigsten bis zum vierunddreißigsten Altersjahre, die Werke des anreisenden und reifgewordenen Stiles. Stöcklin ist 1896 geboren. Diese Basler Ausstellung gab die Gelegenheit zu interessanten Vergleichen mit dem gerade um drei Jahrzehnte älteren Balloton und zur Beobachtung von Tatsachen, die nicht auf reinem Zufall beruhen. Auch Stöcklin hat starke Anregungen von Paris empfangen. Freilich brach der Weltkrieg aus, als er noch nicht das zwanzigste Jahr erreicht hatte und so war ihm der Weg in die französische Hauptstadt in den Jahren, so man am empfänglichsten ist, zeitweise versperrt. Wurde aber Balloton schon als Vorläufer der „neuen Sachlichkeit“ genannt, so ist Stöcklin nicht ganz ohne Grund als Anhänger dieser Richtung bezeichnet worden. Schon daß von beiden Künstlern eine größere Zahl von Stilleben — darunter namentlich Blumenstücke — ausgestellt war und daß diese zuerst die Bewunderung der Besucher auf sich zogen, zeigt, daß eine Verwandtschaft der Bestrebungen und der Anlagen trotz des Altersunterschiedes vorliegt.

Stöcklin ist wie kaum ein anderer Basler der heute noch schaffenden Generation seine eigenen Wege gegangen, auch er hat wie Balloton bei einem Winterthurer Sammler Verständnis gefunden, als es noch nicht ganz leicht war, in den Erstlingswerken eine außergewöhnliche Kraft zu erkennen. Im Gegensatz zu den späteren Phasen des Impressionismus interessieren ihn Form, Oberfläche und Lokalfarbe der Gegenstände, die er malt, so sehr, daß man vor photographischen Abbildungen seiner Werke gelegentlich sich fragen könnte, ob etwas Plastisches oder etwas Bemaltes wiedergegeben sei — wie bei den architektonischen Einfassungen eines alten Deutschen, des Michael Pacher. Das ist das „Sachliche“ seiner Kunst. Eine solche Art der Darstellung kann pedantisch wirken und damit langweilig und unkünstlerisch. Sie kann es, aber sie muß es nicht und wird es auch nicht, wenn ein wirklicher Künstler dahinter steckt. Man zollt nun schon einer Photographie Bewunderung, wenn der „Auschnitt“, die Beleuchtung oder der Moment einer Bewegung mit künstlerischem Feingefühl gewählt ist, obwohl auf die photographische Platte doch immer sehr vieles kommt, was für den Gesamteindruck gleichgültig, ja schädlich ist. In ganz anderem Maße ist daher die Bewunderung gerechtfertigt, wenn jede Einzelheit eines Bildes von einem Künstler „redigiert“ ist und die Komposition sich als ein reiflich durchdachter Organismus darstellt. Das scheinbar photographisch Genaue und „Pedantische“ kann dann — wie bei den alten Niederländern — einen besonderen Reiz des Kunstwerkes ausmachen. Dies ist bei Stöcklin auch der Fall. Es zeichnet seine Schöpfungen sogar in hohem Grade aus. Seine stark ausgeprägte Subjektivität gibt bei aller Objektivität seinen Werken Stimmung und diese Stimmung ist weit stärker als bei den Kleinmeistern, die vor hundert Jahren das alte Basel dargestellt haben. Das Kolorit ist manchmal etwas hart, und wo die starkblauen und hellroten Töne sehr hervortreten, stören sie — für den Referenten wenigstens — etwas den Genuß. Wo dies aber zurücktritt, kann auch er wie so viele andere den Gemälden seine ungeteilte Bewunderung entgegenbringen, nicht nur den Blumenstücken und den köstlichen Darstellungen aus der Vogelwelt, sondern auch Innenräumen, Dorf- und Stadtansichten und den intimen kleinen Landschaften. Besonderes Vergnügen bereitete auf der Ausstellung das große Gemälde des Fischmarktes in Basel, der in dem Katalog abgebildet ist und wohl allgemein als Meisterwerk der letzten Jahre angesehen wurde.

Es herrscht bei Stöcklin einheitliches Stilwollen. Sein Geschmack hat sich — wie uns scheint — seit den ersten Anfängen wesentlich und in sehr erfreulicher Weise verfeinert. Aber er gehört nicht zu denen, die aus jeder neuauftauchenden Blüte etwas Honig zu naschen suchen. Er weiß vielmehr alles nach einem eigenen angeborenen Sinn zu gestalten. Aus diesem Grunde ist er neben Hodler und Balloton zu nennen, und man darf seine Eigenart als echt schweizerisch bezeichnen.

H. U. Schmid.

Phädra 1939.

Wer Bernard von Brentanos „Phädra“ *) in die Hand nimmt und unter den Personen des Dramas einen Theseus XXVIII. findet, wird gleich an Giraudoux denken und seine Kunst, die Antike in heutigem Erlebnis vor uns hinstellen. Aber nicht leicht könnte ein Vergleich irriger sein als dieser. Giraudoux mengt dauernd in ironischem Spiel antike Frühe mit heutiger Bewußtheit, das Primitive mit dem Raffinierten und bringt durch diese relativistische Entwertung der Zeiten als Gegenschlag den Begriff des ewig Menschlichen hervor. Bei Brentano handelt es sich nicht um eine Vermengung der Zeiten. Theseus ist ein reicher Mann von heute, mit einer schönen, bedeutenden Frau, zwei klugen Söhnen und einem gepflegten Haus. Ein reicher Bürger guter Art, selbst wenn er etwa die Adelspartikel haben sollte. Daß es einmal in mythischer Vergangenheit einen Theseus gab, hat er sicher auf einem nobeln Gymnasium gelernt, aber er fühlt sich nicht gedrungen, die Linie seines erwachsenen Daseins bis dorthin zu verlängern. Er ist ein Bürger, der sein Leben gerne mit den Mauern seiner ihm persönlich zugeteilten Zeit umschließt. Wie aber wird ein solcher Bürger tragödienfähig? Ihn elementar vereinfachen hieße ihn verfälschen, denn er ist nicht einfach, nicht elementar. Ihn aber als Herr X. auftreten zu lassen, scheint im Drama unmöglich, gemessen an dem ihm aufgeladenen Geschehen. So hat der Dichter mit der mythologischen Namengebung sich gleich einen Vorsprung gesichert in die Welt der ewig wiederkehrenden menschlichen Motive hinein, der ihm erlaubt, ohne Zurechtweisung des Zuschauers in einem ersten Akt das kultiviert verspielte Leben seiner später zu Tieferem dringenden Personen zu schildern. Hinter dem im Heutigen agierenden Schauspieler steht sein größerer Schatten, und dieser Schatten heißt Phädra oder Theseus, und der Weg des Dramas wird sein, diese Phädra, diesen Theseus XXVIII. hinaufzuwachsen zu lassen zur Höhe ihres Schattens und sie eingehen zu lassen in sein zeitloses Dunkel. Allerdings — Brentano erneuert den alten Stoff mit der Unbekümmertheit, die die alten Griechen ihren Mythen gegenüber zeigten: Hippolyt ist nicht Stiefsohn der Phädra, sondern Sohn eines Freundes des Theseus, und sein Name ist zu einem der Zunge, wenn auch nicht dem philologischen Gewissen, eingängigeren Hypolit geworden.

Phädra ist eine Frau auf der Höhe ihres Lebens, die sich nach langer Ehe, die ihre Möglichkeiten nicht auszuschöpfen mußte, verliebt in einen jungen, unbeweglich schönen Mann und nicht zweifelt, daß sie ihn, der die Liebe nicht kennt, die Liebe lehren werde. Noch bevor sie mit Hypolit im Reinen ist, weiß sie, daß sie ihren Mann, ihre Kinder, ihr Haus, das sie ganz nach ihrem Geist geschaffen zu haben wähnte, verlassen wird. Liebe ist Schicksal und einziger Sinn ihres Lebens. Aber sie lebt in einer Zeit, in der die Liebe keine Stätte mehr hat, einer Zeit, die findet, man könne „zuviel in seinen Gefühlen leben“, weil sie nicht mehr fähig ist, alles mit dem Gefühl zu erfüllen und so gleichsam arbeitsloses Gefühl und gefühllose Arbeit erzeugt. Kein Wunder, wenn in der Wahl zwischen diesen beiden Scherben der Wirklichkeit der greifgierige Verstand sich für die Arbeit entscheidet. Ein Hypolit ist verloren in der Welt des Gefühls, eine Rennbahn dagegen ist für ihn saubere Ordnung, in der sogar die jungen Frauen ihre wohlabgegrenzte Rolle spielen, ohne dem einzig belangvollen Training Schaden zu können. Ziel des Menschen ist die Präzision der Maschine. Und geisterhaft unwirklich schon die Ahnung, das eigentliche Menschenschicksal werde so doch wohl verpaßt. Immerhin — die Ahnung geistert noch herum. Die Wirklichkeit ist noch als Sehnsucht vorhanden, die dem schon Verlorenen nachtrauert. Diese Menschen um Phädra herum sind Sentimentale, gerade weil sie das Gefühl vom Geiste abgetrennt haben. Gleich im ersten Akt wird uns das verwirrend klar. Hypolits

*) Verlag Dprecht, Zürich.

Sieg in einem Autorennen wird bei Theseus gefeiert. Erster Schock für den Hörer: die Söhne des Hauses sprechen in ihrer Sportleidenschaft eine seltsam preziose Sprache. Und um sie herum jagt Alles nach der Pointe. Allen ist ihr eigener Ausspruch selbstbezweckt und selbstbegnügt, gepflegte Konversation einer Gesellschaft, in der keiner an Antwort glaubt, in der jeder auf eine ruhm- und schmerzlose Weise allein ist. Und tiefer noch, bewußter, demaskiert ist diese Welt in der großen Szene zwischen Hypolit und dem ihm gleichenden Mädchen Lyssa. Die Beiden lassen an das Wort Georg Simmels denken: „Bei vielen Menschen besteht die Tiefe ihres Lebens — und zwar eine wirkliche, keineswegs verächtliche — darin, an seiner Oberflächlichkeit zu leiden“. Diese beiden Oberflächlichen haben eine seltsam schürfende Art, sich zu erkennen. Sie gehören jener Zeit an, da die Menschen, wenn sie bloß natürlich sein wollen, sich zurückziehen müssen auf ihre größte Armiseligkeit, eben ihre mager gewordene Natur. Sie fürchten sich vor dem Tod, darum verfehlen sie das Leben. Dabei ist Lyssa, die dem schönen Hypolit verfallen ist wie Phädra, immer noch lebensgeborener als Hypolit, der nun durch Phädra erkannt hat, daß er nie lieben wird. All dieses Maskenspiel wird aber immer wieder zerrissen von Phädra, deren Worte seltsam nackt sind in dieser Welt verbaler Verstecktheit. Alles, was sie sagt, strebt auf eine aufstörende Weise aus der Fläche heraus. Ein Mensch mit einer zusätzlichen Dimension offenbart sich, der sich durchaus nicht anzupassen wünscht, da er allein ja in der Wirklichkeit ist. Phädra ist keine „femme de trente ans“ moderner Zeitrechnung, sie ist reif ohne Angst und Panik. Zugleich die Kultivierteste, die Geistigste, ist sie dies nur kraft ihrer Natur. Sie hat nichts verdrängt. Geist ist bei ihr kein Ersatz verlorener Natur, sondern nur die selbstgerufene Entgegensetzung der Natur, in der diese zu sich selber kommt. Die Andern aber haben Geist, weil ihre Natur müde geworden ist, und wenn sie dieser Geist anwidert, so sind sie nicht natürlich, sondern geistlos. Natur aber ist nie geistlos, sie ist geistfern und insofern in der lebendigsten Spannung zu ihm. Brentano trifft hier eines der Grundprobleme unserer Zeit, die falsche Zerstörung des Gefühls. Im Namen einer bloß nachgeahmten Natürlichkeit flieht ein Theseus wie ein Hypolit jene sie anklagende Einheit von Natur und Geist, wie sie ihnen Phädra herrlich darlebt. Theseus und Hypolit fürchten sich. Darum muß sich Phädra selbst zerstören.

Eine einzige Figur freilich des Dramas ist Phädras absolutem Anspruch wertmäßig gewachsen: ihre Schwester Arjinoë. Phädra hat das Absolute im Leben gesucht, in der „Lust, die Ewigkeit will“, und ist daran zugrunde gegangen. Arjinoë, die nie gelebt hat, deren einzige Leidenschaft der schönen Schwester gilt, sucht das Absolute in der Zerstörung, der Rache. Daß Theseus nach der Katastrophe Kopfweh hat, Hypolit eritaunt ist und Phädra tot, ist ihr, wie dem Zuschauer, unerträglich. So hegt sie durch listige Verdächtigung die beiden „schuldigen“ Männer aufeinander, daß sie sich gegenseitig töten. Das Motiv der geschwisterlichen Ähnlichkeit auf Grund gleicher, wenn auch anders gerichteter Leidenschaft — herrlich gestaltet in Corneilles „Horace“ —, findet hier neue Wirklichkeit. Wie nun aber die Rache vollzogen ist, wächst Arjinoë über ihre eigene Person hinaus und wird zum schicksalsartigen Epilogos: der Weg vom heutigen Bürgertyp über die heroische Figur zur Maske ist ganz durchschritten.

Daß es Brentano im Letzten durchaus um diesen Weg geht, erweisen viele Dinge. Nur auf eines sei hier eingegangen: auf die Rolle des Verses. Zweimal erhebt sich die Prosa zum Verse, jedesmal im Mund Phädras. Am Ende des ersten Akts, nach dem Geständnis ihrer Liebe vor Arjinoë, diesmal gleichsam haltungsverleihend: der Vers fängt die Aufgebrochenheit der vorhergehenden Prosa auf und retardiert die Spannung als hieratisches Stilelement. Die sterbende Phädra greift wieder zum Vers — „Adieu, ihr Bäume!“, hebt sie an und endet im zeitlosen „Leb wohl“ —, auch sie sucht den Weg zur tragischen Maske und findet ihn in Versen, die wirklich die so hohe Prosa des Dramas noch einmal übersteigen.

Weniges zeigt so stark die Kraft dieses Dramas wie die Tatsache, daß die Widerpartner Phädras — einer Figur, die wir nur mit Mühe schuldig zu sprechen vermöchten —, daß diese Widerpartner trotzdem unsere Zuneigung zu erwerben wissen. Hypolits abgekürztes Existenzverfahren zieht uns stellenweise auf seine Seite, wenn uns die Unangemessenheit Phädras an die bestehende Welt zu stark schmerzt. Und auch Theseus, „der niemandem erlaubt hat, seinem Herzen zu Hilfe zu kommen“, gewinnt uns oft. Ist es Schuld, wenn diese Männer Phädra behandeln als eine Frau, nicht als „die Frau, die es nur einmal gibt“? Die Frau, „die ihre Hand so zart hebt, daß man meint, der Ast eines Baumes bewege sich im Wind“?

Und noch von einem andern Beweis für die seltene Stärke dieses Werks sei hier die Rede: man wird stellenweise leicht ungeduldig gegen die Regieandeutungen des Autors, so sparsam er diese auch gibt. Brentanos Phädra erfindet ihre Gesten selber, sie entwindet sich der Macht ihres Dichters mit der größeren Macht ihrer Vollendung. Dann und wann denkt man nicht ohne Sehnsucht an die Zurückhaltung etwa eines Racine seinen Gestalten gegenüber. Er gibt ihnen seine Berse, da hinein legt er Alles, mögen sie's finden. Aber es ist lange her, daß die Dichter ihren Figuren soviel scheinbare Freiheit ließen. Und daß es so lange her ist, ist nicht ganz die Schuld der Dichter. Wer ein Drama zur sicheren Aufführung schreibt, zählt auf die einzig wirkliche Erhaltung des Dramas, die durch den Schauspieler. Das dramatische Wort drängt nach der Brechung durch den Schauspieler — aber nur um seinen Willen zu brechen. Wenn aber ein Dichter damit rechnen muß, sein Werk bleibe vielleicht lange jenes unerträgliche Paradox, das sich Lesedrama nennt, dann springt er ein für den Schauspieler, dann gängelt er einen imaginären Darsteller und macht aus der Not etwas, was nach Tugend aussieht. Gerade an Brentanos „Phädra“, die neben ihrer in die Mitte der Zeit vordringenden Problematik auch viele handwerkliche Probleme anrührt, erweist es sich wieder einmal, daß letzte Kritik eines Dramas nur nach einer guten Aufführung gegeben werden kann. Gerade wo, wie hier, ein neuer Weg gesucht wird in der dramatischen Kunst unserer Tage, könnte die Bühne außer der Schule der Männer und Frauen, die sie ja immer sein will, nebenbei auch einmal eine Schule der Dichter werden. Nebenbei. Denn Brentanos „Phädra“ ist von heute, wie sie den zeitlosen Namen Phädra zu Recht trägt. Was aber ersehnten wir im Dunkel vor der hellen Bühne, was ersehnten wir mehr als die Versöhnung der Zeiten zu schauen, nachdem wir gesehen haben, daß man weder der Zeit noch dem Zeitlosen entflieht?

Elisabeth Brocksulzer.

Schweizer Mundart auf unseren Berufsbühnen.

Das Zürcher Schauspielhaus und das Landesausstellungstheater wagten vergangenes Frühjahr erfolgreich, Schweizer Mundartstücke mit den besten Schweizer Schauspielern aufzuführen und so unser Schweizerdeutsch aus der „Ebene der Laienspieler“ auf die Berufsbühne „hinaufzuheben“ (vgl. Juni-Nummer 1939). Gab vielleicht der große Filmersfolg „Füsilier Wipf“ den nötigen Mut?

Trotz der Bestrebungen unserer Heimatschutztheater und Mundartbühnen war es immer noch allgemein verbreitete Ansicht, der Dialekt eigne sich nur für komische und gemütliche Stücke oder höchstens für die Satire, wie sie im „Cornichon“ zur Geltung kam. Unsere Berufsbühnen erlaubten sich nur an den sogenannten „Bunten Abenden“ hie und da Schweizer Dialekt-Nummern zu bringen, ganz abgesehen davon, daß unsere Berufstheater erst seit etwa sechs Jahren Schweizer Künstler in vermehrtem Maße beschäftigen.

Im Anschluß an die Zürcher Erfolge brachten nun unsere Berufsbühnen während der gegenwärtigen Saison mancherlei in Schweizer Mundart gedichtete, mit „Schweizer Nuancen“ durchsetzte oder aus dem Schriftdeutschen übertragene Stücke und hatten damit ebenfalls guten Erfolg. Die Stücke gehören alle dem

leichteren, oft dem ganz leichten Genre an. Albrecht J. Welts „Steibruch“ als erste Berufsplayaufführung eines ernststen Mundartdramas (Mai 1939 in Zürich) steht vorläufig noch einzig da. Unterdessen wurde dieses Stück auch vom Basler Stadttheater und Zürcher Schauspielhaus in den Spielplan aufgenommen.

Für die Übersetzungen ins Schweizerdeutsche, vielleicht besser ins sogenannte „Bundesdeutsch“ (die verschiedenen Dialekte wurden gewöhnlich nicht rein gesprochen) mußten vor allem deutsche Schwänke herhalten, u. a. von der bekannten „Firma“ Arnold und Bach. — Fredy Scheim, der mit seiner Truppe gewöhnlich unsere großen Variété-Bühnen aufsucht (z. B. in Zürich das Corso- und in Basel das Rüdlintheater) „verschweizerte“ den Militärschwank „Der Etappenhase“, gab ihm den Titel „Soldatenleben, ei das heißt lustig sein“ und ergötzte in Analogie zum „Füsilier Wipf“ als „Füsilier Grögli“ noch vor und dann auch während des Krieges viele Tausende. — Ein anderer Komiker gleichen Genres, Rudolf Bernhardt, gab mit Hilfe des Übersetzers Emil Kägi dem deutschen „Verlegenheitskind“ den Schweizernamen „s'Berlägeheits-Chind“, ferner den Untertitel: „Ein heiteres Stück mit lebenden Andenken an die Grenzbesetzung 1914—18 in 3 Akten“. Diese „Andenken“ sind uneheliche Kinder! Damit sei genug über dieses geschmacklose Theaterstück gesagt, das großen Publikumserfolg hatte. — Das Basler Stadttheater nützte diese Konjunktur auch aus und ließ sich den auf ähnlichem Niveau sich bewegenden Berliner Schwank „Hurra, ein Junge“, übersetzen. Es entstand „Hurra, e Bueb“. Schon das unschweizerische „Hurra“ im Titel zeigt, daß diese Verschweizerung nicht gelang. Auch hier ist der große Publikumserfolg kein Gegenbeweis. — Wir erinnern uns, im Basler Stadttheater während der Nachsaison im Sommer 1936 eine eindruckliche Aufführung von Molières „L'Avare“ erlebt zu haben, in baseldeutscher Übertragung von Fritz Reinhardt. Warum wird auf diesem Wege nicht fortgefahren und nicht auch einmal der Versuch mit einem ernststen Stück Shakespeares gemacht? Übersetzungen ins Schweizerdeutsche aus fremden Sprachen können uns von der Bühne besonders ansprechen, weil sie in der Mundart mehr auf unser Gemüt einwirken als in der schriftdeutschen Übersetzung, während Übertragungen aus dem Schriftdeutschen, das ja mit zu unserer Muttersprache gehört, wohl ausnahmslos unnötig sind, zumal in den oben angeführten Fällen. Mit dieser minderwertigen Schwankware wird unsere Mundart nur degradiert. Wenn schon Stücke übertragen werden sollen, dann sind, unserer Ansicht nach, gerade die besten gut genug. Deshalb sehen wir auch nicht ein, weshalb M. W. Lenz Bruno Franks Filmkomödie „Mina“ mit dem neuen Titel „Mira Bell“ einer „Schweizerischen Bearbeitung“ unterzog, es sei denn, um Elsie Attenhofer, aus Mangel an Besserem, für ihr Debut am Basler Stadttheater eine große Rolle zu verschaffen.

An eigentlichen Mundartschwänken und Lustspielen, z. T. an recht guten, sind wir schon ziemlich rein. Es sei nur an die zahlreichen Publikationen des „Heimatschutz-Theaters“ im Verlag Francke u. G., Bern erinnert. Wenn die Berufsbühnen unbedingt im Dialekt spielen wollen, dann sollen sie doch in der Mundartliteratur selber Umschau halten, oder auch unseren Dichtern Aufträge geben. Z. B. spielte das Cornichon-Ensemble im Corso-Theater das Alt-Zürcher Lustspiel „Wie d'Warret würkt“ von August Corrodi (1826—85), das trotz seines „Alters“ mit seinem leicht moralischen Einschlag erheiternder wirkte als die verschweizerten Possen und Schwänke.

Rudolf Bolomägli gibt in seinem gegenwärtig auf fast allen Schweizer Bühnen aufgeführten „Volksstück aus der Grenzbesetzung 1914—18“: „Gilberte de Courgenan“ einen „Ausschnitt aus dem Schweizer Soldatenleben“. Er scheut nicht vor starker Sentimentalität zurück (z. B. in den verschiedenen Liedern) und verwendet oft bloße Situationskomik. Im Ganzen gelingt es ihm aber, ebenso Hans Haug mit seiner Begleitmusik, einen unterhaltigen „Volksston“ und echte „Grenzdienstatmosphäre“ zu treffen. Das Stück hat bereits seine besondere Ge-

sichte: Bei der Uraufführung, kurz vor dem Krieg, im Zürcher Schauspielhaus, hatte es keinen Erfolg. Direktor Neubegg vom Basler Stadttheater arbeitete es im Verein mit den Schauspielern völlig um. Diese „Basler Version“ wird in Basel selbst in dieser Spielzeit noch die fünfzigste Aufführung erleben. Auch in Luzern, in Bern und in St. Gallen ist „Gilberte“ von Basel aus zum Jugstück geworden. — Im Hinblick auf die verschweizerten Schwänke freuen wir uns, daß ein gutes Schweizer Volksstück bei uns auch einmal zum *Rassenstück* geworden ist.

Der Versuch *Sigfrid Steiners*, mit dem „Traumschiff Libach“ im Corjotheater eine Schweizer *Revue* zu schaffen, scheint trotz witziger Einfälle (z. B. E. Hegetschweiler als Schulmeister und das Pinguinenbild mit A. Kasser) nicht ganz gelungen zu sein. Er hat sich die gerade für eine *Revue* günstige Gelegenheit, mit unseren verschiedenen Mundarten zu charakterisieren und zu persiflieren, entgegen lassen. Daß der Rahmen der in verschiedenen Erdteilen spielenden Bilder unbedingt eine Gruppe fast nur banales Zeug schwazender Schweizerjoldaten sein mußte, ist uns außerdem völlig unverständlich. Man sollte sich bei uns, trotz der Konjunktur für Soldatenstücke, mehr beherrschen.

Auch die Berner Heidi-Bühne muß noch erwähnt werden, die schon seit einigen Jahren, unter der Leitung von Joseph Berger, auf den verschiedenen Bühnen schweizerische Jugendbücher (z. B. von Johanna Spyri und Elisabeth Müller) in dramatischer Form brachte. Sie erreichte damit ihren Zweck, der Schweizer Jugend „gute Stücke und saubere Vorstellungen“ zu bieten.

Im Ganzen stellen wir mit Genugtuung fest, daß die Zürcher Versuche, vor allem der erfolgreiche Mundarttheatersommer im Landesausstellungstheater, unserer Mundart den Weg auf die Berufsbühnen geöffnet haben. Wir meinen nicht, daß sie dort in einen eigentlichen Wettstreit mit dem Schriftdeutschen treten müsse. Wir wünschen nur, sie erhalte den ihr gebührenden Platz, zumal wir überzeugt sind und Beweise haben, daß wir heute auch die nötigen Schweizer Mundartdichter besitzen.

R. G. K a c h l e r.

Aber Buchkritik.

Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent.
Goethe.

Sei gütig gegen Kritiker, gegen schlechte —
Auch seines Viehs erbarmt sich der Gerechte.
Bierordt.

Weicht aus dem Rezensentenhunde!

Bürger.

Die Autoren lieben, wie es scheint, die Rezensenten nicht. Es gibt wenigstens immer wieder Stimmungen, in denen sie ausfällig werden und den Kritiker zum Teufel wünschen. Die Blütenlese von Zitaten, die ich hier an die Spitze gestellt habe, ließe sich leicht vergrößern, und erst die Flüche, die niemals schriftlich fixiert worden sind! Sie sind mit diabolischer Wohl lust neu erfunden und mit verbissenem Haß gegen den Dummkopf, was sag ich: gegen den Idioten, den infantilen, geschleudert worden, der seine Verständnislosigkeit publizieren zu sollen glaubte. Es ist nicht ein durchaus harmloses Amt, als Kritiker zu walten: wenn schon tätliche Rache selten zu sein scheint, so setzt sich der Kritiker doch — und besonders, wenn er etwas zu sagen hat — einem Trommelfeuer unfreundlicher Gedanken und Wünsche aus, und darum zu wissen oder es zu ahnen, ist für einen nicht ganz gefühllosen Menschen mit einem gewissen Unbehagen verbunden.

Der Kritiker hat es bei seiner Arbeit mit empfindlichen Leuten zu tun, und es ist begreiflich, daß Autoren empfindlich sind. Die Empfindlichkeit ist der Revers der Empfindsamkeit, der gar oft ein Buch seine Entstehung verdankt und

die manchen Autor in eine besonders unleidliche Stimmung versetzt, wenn der Tag gekommen ist, da er sein lang in der Stille gehegtes Werk der Öffentlichkeit preisgibt. Ist es nicht natürlich, daß er stark geladen reagiert, wenn das Echo den Hoffnungen nicht entspricht? Allerdings, etwas bleibt erstaunlich: so kräftig sich die Abwehr gegen eine unwillkommene kritische Bemerkung zum Ausdruck bringt, so schwach ist die Reaktion gewöhnlich gegenüber einer warmen Aufnahme des Werkes. Dann hat der Kritiker eben nur seine Schuldigkeit getan. Seltsam, daß Autoren, die sich unter die Dichter zählen, in ihrem Herzen nicht ein Gefühl der Verpflichtung gegenüber einem Menschen aufkommen lassen, der sich aus freien Stücken für ihr Werk einsetzt. Denken sie nicht daran, daß auch die Arbeit des Kritikers mit viel Mühsal verbunden sein kann, daß es eine gewisse Hingabe erfordert, im Räderwerk des Tages, immer für die andern da zu sein, und daß die Sprungbereitschaft, die beständige Wache, um sich ja nichts Wesentliches entgehen zu lassen, beste Kräfte absorbiert? Wenn jenes Gefühl der Verpflichtung aber vorhanden wäre, merkwürdig, daß es sich, zumal da Autoren doch mit der Feder umzugehen wissen, so selten bekundet, schätzungsweise in 10 % aller Fälle; das ist noch ziemlich hoch gegangen. Lasse man einmal den Kritiker als Autor reden: neun Buchanzeigen verhalten echolos; die zehnte, wenn es gut geht, erntet ein freundliches Wort des Dankes für die Hilfe, die dem Buche geworden ist. Dieses Wort tut nicht nur rein menschlich wohl, es ermutigt auch, wach zu bleiben, und es läßt den Kritiker aufs neue bewußt werden, daß er es nicht nur mit Büchern, sondern auch mit den Menschen zu tun hat, die diesen Büchern ein Stück ihres Herzens verschrieben haben. Wenn der Autor dies bedächte — er griffe häufiger zur nächstbesten Ansichtspostkarte, um damit erzieherisch auf die Kritik zu wirken. Wer zweifelt daran, daß sie nicht immer wieder eine gewisse erzieherische Beeinflussung nötig hat? Sie stellt — rein menschlich — sehr hohe Anforderungen an ihre Diener und birgt gewisse Gefahren für die Wesensbildung, die der Kritiker sich beständig vor Augen halten muß, soll er ihnen nicht erliegen. Eine Kritik ist normalerweise in dem Organ, in dem sie erscheint, undiskutierbar, und käme es einmal zu einer Diskussion, so hätte der Kritiker das letzte Wort — das ist eine Machtstellung ohnegleichen, und sie verführt zur Rechthaberei, zum Besserwissen, zur Selbstüberschätzung. In derselben Richtung, nämlich zur Selbstüberhebung, führt die Nötigung, beständig zu urteilen und zu wissen, daß man mit-hilft, Schicksal zu gestalten, sei es auch nur das Schicksal eines Buches. Ein dritter Gefahrenherd liegt in dem zwiespältigen Wesen des Kritikeramtes.

„Kritik“ heißt nach Hans Schulz „Beurteilung“, das Wort wurde am Ende des 17. Jahrhunderts aus dem Französischen entliehen, „als Kennwort des in dieser Zeit nach französischem Muster beginnenden (wesentlich ästhetischen) Kunst-richtertums“. Beurteilung! Kunstrichtertum! Es ist schon oft gesagt worden, daß sich heute die Auffassung vom Wesen der Kritik geändert hat. In der volkstümlichen Umgangssprache hat das Wort wohl den Sinn von „Aussetzung“ erlangt, also eine pejorative Entwicklung durchgemacht, in der literarischen Fachsprache ist sein Sinn nicht in dieser oder einer andern Weise verengert, sondern er ist erweitert worden: Kritik heißt in allgemeinem Sinne „Besprechung“, ohne daß die Absicht einer Beurteilung im Vordergrund stünde oder das Gespenst eines Kunst-richters im Hintergrund.

Wenn schon heute eine Absicht die Tätigkeit des Kritikers leitet, so muß es das Bestreben sein, das Wesen eines Buches zu erkennen, es zu umschreiben und ihm durch die Art der Anzeige den Leserkreis zu gewinnen, in dem es seinen Weg machen kann. Kritik ist Dienst am Buche, Mittelstelle zwischen Buch und Leserschaft. So versteht vor allem auch der Verleger die Kritik oder möchte sie verstanden wissen. In Erkenntnis dieser Funktion der Kritik pflegen die Verlagsgeschäfte beim Erscheinen ihrer neuen Veröffentlichungen so großes Gewicht darauf zu legen, daß die Kritik ihres Amtes walte.

Allerdings kann sie nun nicht um jeden Preis die Wünsche der Verleger erfüllen und unter allen Umständen einem Buche weiterhelfen wollen. Sie ist „Dienst am Buch“, aber doch nur insofern, als sie Dienst an unserem kulturellen Leben, Dienst am Geiste ist. Daß es darum zu einer ausgesprochenen Beurteilung kommen müsse, ist nicht gesagt, aber eine gewisse Stellungnahme ist unumgänglich: sie mag (wenn es geboten erscheint) in einer Anprangerung des Buches bestehen, sie walte schon bei der Auswahl der Bücher, die angezeigt werden, sie lasse sich im Umfang oder im Ton der Besprechung erkennen — da sein muß sie. Aber wesentlich ist, daß der Kritiker verantwortungsbewußt, im Gefühl einer höheren Sendung, als berufener Vertreter maßgebender Forderungen des kulturellen Lebens Stellung beziehe und nicht in der Laune des Augenblicks, nicht als Eigenbrödlar, nicht im Banne von Liebhabereien. Es sollte ihm keine Willkür mitunterlaufen und keine Selbstbespiegelung, er müßte ganz und gar im Dienste seines Auftrags stehen, sein Amt müßte ihm wichtiger sein als seine Person.

Das ist von einem Menschen etwas viel auf einmal verlangt, und wir zeichnen ja auch nur ein Idealbild. Umso weniger leicht wird ein Kritiker diesen Forderungen gerecht werden können, als sie im Widerstreit mit anderen Forderungen stehen, denen er genügen soll. Er soll ja zugleich eine künstlerische, empfindsame Natur sein, und das sind wohl die meisten Kritiker auch. Man hat von den Literaturhistorikern gesagt, sie seien nicht ans Ziel gelangte Poeten. Etwas Ähnliches wird auch für die Kritiker zutreffen: sie sind — nicht in ihrem menschlichen Werte, aber in der Struktur ihrer Persönlichkeit — etwas Halbes und zugleich etwas Zwiespältiges, dichterische Registratoren, registrierende Dichter, wie man will. Übrigens: daß sie selber die Werke nicht zu schreiben vermöchten, die sie besprechen, sagt nichts gegen ihre Zuständigkeit, und der Dichter, der dem Kritiker Bleistift und Papier reicht mit der Aufforderung: „Mach's besser!“ ist leicht zu widerlegen. Der Kritiker braucht bloß Bleistift und Papier mit der Bitte zurückzuschicken, eine bessere Kritik zuschreiben, denn Dichten und Kritizieren sind zwei verschiedene Funktionen, die sich selten in einem Menschen zusammenfinden, es sei denn in einem recht herabgesetzten Maße.

Jene Zwiespältigkeit des Kritikers aber, von der die Rede gewesen, verleiht seinem Wesen leicht etwas Flackerndes, Unbeständiges, vielleicht auch Launenhaftes. Da ist die künstlerische Empfindsamkeit, die nervöse Aufgeschlossenheit für alles Neue, der Drang zu gestalten und zu formulieren, der sich doch immer nur im Dienste anderer betätigen kann und es nie zum höchsten Fluge kommen läßt. Da ist auf der andern Seite ein Streben nach Vollständigkeit, das Gefühl der Verpflichtung, nichts Wichtiges außer acht zu lassen, und die Einsicht, daß es unmöglich ist, dieser Aufgabe völlig gerecht zu werden, — sollte sie nicht in stillen Stunden einer verdrießlichen Unbefriedigtheit rufen? Und wie soll der von solchen Stimmungen bedrohte Kritiker im Gefühl einer höheren Sendung seines Amtes walten können? Das Gefühl des Ungenügens und der Unbefriedigtheit wirft uns in uns selber zurück, und eine krampfhafteste Selbstbehauptung läßt uns in solcher Lage schlecht den Dienst am andern verrichten.

Es sind hier nur einige Striche zu einer Skizze des Kritikers gegeben worden, der ja nirgends in Reinkultur anzutreffen ist. In den einzelnen Fällen werden sich immer wieder neue Versuche und Möglichkeiten zur Überbrückung des Konfliktes ergeben, indem die eine oder andere Wesensseite dominiert oder auf andere Weise das Tätigkeitsfeld eingeschränkt wird, sodaß sich der Konflikt nie im ganzen Umfang offenbaren kann.

Nicht übergangen sei der Hinweis, daß auch gewisse sachliche Maßnahmen geeignet sind, die Gefahren des Kritikeramtes herabzumindern. Ich zähle dazu vor allem die Regelung, die veranlaßt, daß ein Kritiker nur ein bestimmtes umgrenztes Gebiet der literarischen Erscheinungen bearbeiten soll. Sie bewirkt beim Kritiker ein erhöhtes Gefühl der Sicherheit und der Befriedigung, weil dieses

einzelne Gebiet besser zu überblicken ist, und weil aus der Vergleichung des Ähnlichen sich eine größere Gewähr für eine richtige Stellungnahme und für eine treffende Akzentsetzung ergibt. Auf der Seite des Lesers aber bewirkt diese Regelung, daß er mit erhöhtem Interesse sich der Lektüre der Kritiken zuwendet. Er lernt den einzelnen Kritiker in seiner Einstellung zu einer bestimmten Gruppe von Büchern kennen, weiß, was er von ihm zu halten hat, und kann sich ein Bild vom Buche machen, auch wenn er die Meinung des Rezensenten keineswegs teilt. Zu einer solchen Regelung gehört eine sorgfältige und liebevoll gehegte Organisation der Buchbesprechung, die in der Schweiz höchstens in ganz bescheidenen Ansätzen vorhanden ist.

Die Buchbesprechung ist überhaupt ein wunder Punkt unseres im übrigen so breit ausgebauten Pressewesens. Sie wird viel zu wenig ernst genommen. Die Zahl der Tageszeitungen z. B., die schlanke Weg den Waschzettel des Verlages abdrucken, ist erstaunlich groß, und es ist schon ein Zeichen einer gewissen Originalität, wenn sie darin den einen oder andern Satz streichen. Nur ganz wenige Zeitungen halten darauf, eigenständige Buchanzeigen zu bringen, aber sie tun es fast ohne jede fühlbare Pflege und Folgerichtigkeit. Es bleibt alles mehr oder weniger dem Zufall überlassen und soll besonders nichts oder möglichst wenig kosten. Viele mittelgroße Blätter stellen sich auf den Standpunkt, daß sich die Honorierung einer Buchbesprechung mit der Überlassung des Buches erledige, und zahlen gar nichts. Nun bitte ich, kurz zu rechnen: Ein Mitarbeiter erhalte ein Buch zur Besprechung, Umfang 500 Seiten, Ladenpreis Fr. 8.—. Er lege aber kein Gewicht darauf, es zu behalten, da es ihm nur den Platz versperrt, und wolle es lieber versilbern — im Antiquariat wird er dafür höchstens Fr. 2.— bekommen. Die Arbeit, die mit diesen Fr. 2.— bezahlt wird, besteht erstens in der sorgfältigen Lektüre des Buches, verbunden mit der Aufzeichnung von Notizen, vielleicht auch mit Nachschlag, was doch wenigstens 4 Stunden in Anspruch nehmen wird, und zweitens in der Aufsetzung und Formulierung der Anzeige, wofür ich, um ja nicht zu übertreiben, 2 Stunden ansetzen will (kurze Buchanzeigen beanspruchen übrigens, da sie besonders sorgfältig abgewogen sein wollen, verhältnismäßig mehr Zeit als lange). Rechnen wir nun noch, um auf runde Zahlen zu kommen, von den Fr. 2.— für Porto 20 Rp. ab, so ergibt sich, daß der Rezensent an der Besprechung, die ihn mindestens 6 Stunden in Anspruch nimmt, netto Fr. 1.80 verdient — es ist ein Stundenlohn von 30 Rp. für Qualitätsarbeit!

Das hat nun die unerfreuliche Folge, daß die betr. Zeitungen Buchbesprechungen um Gottes willen erbeten müssen, gegenüber ihren Mitarbeitern lediglich die Empfangenden sind, und die Qualität und zielbewußte Pflege des Besprechungs wesens schwer darunter leiden. Es drängen sich Leute hinzu, eitel von der Lust geleitet, Bücher zu sammeln und gedruckt zu werden, und ohne sonst die geringste Voraussetzung zur Übernahme eines Kritikeramtes zu erfüllen. Sie sind vollkommen ahnungslos, und ihre Besprechungen sind der klare Ausdruck dieses Zustandes: ein ungeheurer Dilettantismus macht sich hier breit. Dilettant aber ist, nach einem Ausspruch von Adolf Frey, wer nicht weiß, worauf es ankommt.

Und die Zeitschriften? Wir haben keine, so großen Umfangs, daß sie auf der nötigen breiten Grundlage eine ausgedehnte Buchkritik entfalten könnten. So ist eine wesentliche Forderung zur schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung unerfüllt. Nicht nur gälte es, das Schweizer Buch an seiner Lesergemeinde zu bringen, es wäre auch vonnöten, den Büchermarkt jenseits der Grenzen systematisch zu beobachten und, aus der Menge der Publikationen, diejenigen namhaft zu machen, die für uns in irgend einer Richtung eine Bereicherung bedeuten. Nichts Beschämenderes und Schildbürgerlicheres könnte uns widerfahren, als daß wir in eitler Selbstgenügsamkeit übersähen, was in nichtschweizerischen Lebenskreisen auf dem Gebiete des Geistes geschaffen wird, und es müßte schlimm um unsere Selbstbehauptung bestellt sein, wenn durch eine solche Notiznahme unser Wille

zum staatlichen Eigensein gefährdet würde. Aber unter den Zeitschriften der deutschen Schweiz können einzig die „Schweizer Monatshefte für Politik und Kultur“ einen Anstoß zu einer regelmäßigen Registrierung und Besprechung wesentlicher Bucherscheinungen des ganzen deutschen Sprachgebietes verzeichnen. Alle anderen Organe entschließen sich nur in vereinzelt Fällen zu einer Anzeige, oder sie überlassen es dem Zufall, ob ein Verlag ihnen ein Besprechungs-exemplar von sich aus übersendet, oder ob ein Mitarbeiter, dem man nicht gut nein sagen kann, darauf verfallen ist, ein bestimmtes Werk anzuzeigen.

So steht es ungefähr mit unserer Buchkritik, die eine Aufgabe von nicht zu unterschätzender Bedeutung zu erfüllen hätte, gerade bei uns, im demokratischen Staat, der die geistige Regsamkeit seiner Bürger wünschen muß. Es sollte dem Bürger die Lust suggeriert werden, wieder einmal zu einem Buch zu greifen, und er sollte das Gefühl bekommen, daß er sich auf die Besprechung in seiner Zeitung verlassen kann. Ist es nicht bedenklich, daß sich bei uns mit Jugendbüchern die besten Verlags-geschäfte machen lassen? Die Jungen lesen noch, die Alten kaum mehr — man kann da seine erstaunlichen Erfahrungen sammeln: in Kreisen, die großes Gewicht darauf legen, gebildet zu heißen.

Eine Bildungsaufgabe ersten Ranges wartet unserer Buchkritik, wenn sie verantwortungsvoll, als Dienst an der Nation, aufgefaßt und durchgeführt wird. Wo wir diesen Geist verspüren, sollen wir aufschauen. Kritiker sein — ein schweres Amt, ein selbstloses Amt, aber nach seiner Würde und Verantwortlichkeit ein priesterliches Amt.

Carl Günt her.

Bücher Rundschau

Staatsbürgerliche Erziehung.

J. Ammann: Erziehung zum Menschen und Bürger. Schriften der Freisinnig-demokratischen Partei Rapperswil. Ausgabe-stelle: Gasser & Co., Rapperswil. 1938.

Daß das politische Leben einer kleinen Stadt wie Rapperswil ein solches Werk hervorbringt, verdient Anerkennung. Es wird daraus nämlich sichtbar, wie bewußt die einzelnen Bürger in der Verantwortung um Staat und Volk stehen, wie sie um das geistige, nicht bloß um das materielle Wohl ringen. Schon früher ist unter der Obhut des eigentlichen spiritus rector dieser Strebungen, Dr. J. Ammann, eine Sammlung von Äußerungen über „Religiöse Bewegungen der Gegenwart“ erschienen. Hier liegen nun Betrachtungen über die staatsbürgerliche Erziehung vor. An erster Stelle verbreitet sich Ammann über „Die schweizerische Nation und ihre Kulturforderung“. Erziehung zum Menschen und Bürger ist für ihn „Erziehung zur geistigen Landesverteidigung“. Zu ihr „gehört natürlich nicht Gefühlsduselei, sondern ein gesunder Stolz von solidem Wissen, von Wissen um die Geschichte, von Wissen um die geistige, politische und wirtschaftliche Struktur von Land und Volk.“ (S. 13). Es geht um die Kenntnis und Erkenntnis der schweizerischen Kulturmission, die der Verfasser, unter Beizug zahlreicher Äußerungen von Politikern und Historikern, Theologen und Philosophen sieht als Humanität in Freiheit und Ordnung, bei aller Verschiedenheit der Art und des Denkens. Neben dieser mehr internen Mission ist ihm aber noch eine „europäische Mission“ unseres Vaterlandes klar: „das Gemeinsame, das Verbindende, das Veredelnde zu erkennen und zu pflegen“. (S. 40). Das nennt er im gesamten „christliche Kultur“. Unsere nationale Erziehung kann seines Erachtens nur Erziehung zum Bürger und zum Menschen zugleich sein. Den von einem hohen Idealismus getragenen und durch weitgehende Sachkenntnis gefestigten Ausführungen von Dr. Ammann möchte ich vier Bemerkungen beifügen: 1. Die Anerkennung einer Kulturmission bestätigt aufs Neue, daß auch wir einen Mythos haben, wiewohl sich viele Mitbürger von diesem Worte entsetzt abwenden. 2. Man soll nicht glauben, daß es eine christliche Kultur gebe,