Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 11

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

fangen von einem freundlichen Kapitän, da Zara mit Namen, hatten wir Gelegenheit, das stolze Schiff mit allen seinen interessanten Einrichtungen zu besichtigen, und ein gemütlicher Frühschoppen in den höchst eleganten Kajütenräumen des Kapitäns krönte das Ganze, während ein Besuch in der Marineunteroffiziersschule den Abschluß des Tages selbst bildete. Den Namen unseres Kapitäns lasen wir erstmals wieder im Herbste des letzten Jahres; es war der Admiral de Zara, inzwischen befördert, der am 15. September 1943 vor der Reede von Malta dem Admiral Cunningham die Flotte Italiens übergab. Und der Kreuzer „Raimondo Montecucculi" war auch dabei.

Zürich, den 31. Januar 1944. Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Ausstellung moderner ungarischer Kunst in der Kunsthalle Bern.

Diese Ausstellung zeigt uns eine Auslese moderner ungarischer Gemälde und Plastiken. Ungarn ist ein kulturreiches Land. Trotz der Kriege, Invasionen, Zerstückelungen, welche die lange Geschichte dieses Volkes kennzeichnen, hat sich dort die Kunst zur Blüte entwickelt. Im 19. Jahrhundert besonders erhob sich die Malerei zu einem beachtenswerten Niveau. Diese Zeit konnte in Bern nicht vertreten werden wegen den Gefahren, die zur heutigen Zeit den Transporten in kriegführenden Ländern droht und daher den Verlust unersetzlicher Werke nach sich hätte ziehen können. Deshalb wurde das Programm auf die moderne Zeit begrenzt. Auch verboten die Transportschwierigkeiten das Herbeiziehen von Großplastiken. Die Auswahl fiel auf 54 Maler und auf 24 Bildhauer. Die bedeutenden Künstler sind mit einer größern Anzahl von Werken vertreten, so daß der Besucher eine klare Vorstellung ihres Schaffens erhält. Im Allgemeinen besteht der Eindruck, daß das Material objektiv und mit der Absicht gewählt wurde, das moderne Schaffen Ungarns in gedrängter Zusammenstellung, bezeichnend zu charakterisieren.

Die ungarischen Maler und Bildhauer haben offenes Auge für das moderne europäische Schaffen. Viele unter ihnen haben in Paris gearbeitet und sich dort mit den verschiedenen Strömungen auseinander gesetzt. Im Hintergrund ihres Schaffens spürt man die Bekanntschaft mit dem Impressionismus, dem Nach-Impressionismus, dem Expressionismus, dem Kubismus und mit der abstrakten Kunst. Aber die Erdverbundenheit der ungarischen Künstler hält sie von schablonenhafter Nachahmung ab. Das nationale Bewußtsein ist in ihnen so tief verankert, daß sie die im Ausland gewonnenen Eindrücke selbständig verarbeiten. Das Klima übt hier seine Wirkung aus. Die sonnenbeschienene Landschaft der Donauebene und der Karpathen spiegelt sich in ihren farbenfreudigen Bildern. Die lebendige Volkskunst, mit ihren festlichen Aufzügen, mit ihrer farbigen Auswirkung liegt ihnen nahe. Dies gibt ihren Erzeugnissen einen starken Akzent. Sie meiden die abstrakten Probleme und halten sich an die Wirklichkeit, ohne sie sklavisch wiederzugeben. Man fühlt in ihrer Kunst starke Persönlichkeiten, die sich über das alltäglich Zufällige emporheben und ihre Motive malerisch oder plastisch in die Welt der Schönheit umsetzen. Dabei spielt das Figürliche eine größere Rolle als bei uns. Dies deutet auf eine rege Phantasie, die sich an ein Publikum wendet, das auf Unterhaltung Anspruch erhebt.

Der Ahne dieser Kunst ist der hier nicht vertretene Munkácsy, der weltberühmte Maler, der einst die Kunstwelt Europas durch seine großangelegten Bilder in Staunen versetzte, dann aber wegen seiner „Mache" verrufen wurde.

schließlich aber doch, besonders in seinen intimen Werken, eine malerische Ausdruckskraft entwickelt hat, die uns heute noch mit Bewunderung erfüllt.

Es ist nicht Zufall, daß ein Gang durch die Ausstellung uns mit dem ungarischen Bauerntum bekannt macht. Diese Künstler leben in nächster Umgebung des Landmannes. Sie kennen seine Belustigungen in Jahrmärkten, sie verfolgen ihn in seiner schweren Arbeit. Das Seelenleben der Bauern wird weniger hervorgehoben als bei unserm Anker. Die Stofflichkeit der Gewandung und der Gegenstände, die Naturnähe des menschlichen Körpers kommen weniger zur Geltung als bei dem Berner Meister. Der Mensch wird als ein Teil des Ganzen behandelt. Seine Handlung, Bewegung und Gebärde hat dynamischen Charakter. Die Farbe spricht für sich, im Scheine der Belichtung.

Im Hauptsaal der Kunsthalle begegnet uns Gyula Rudnay mit einer stattlichen Anzahl von Bildern. Seine Palette ist dunkel, aber helle Lichtflecken lassen die Modellierung hervorleuchten. Der „berittene Betthár" erweckt die Vorstellung eines ungarischen Bauernreiters mit all seiner männlichen Entschlossenheit. Józse Koszta hat ein leuchtenderes Kolorit, hauptsächlich im „Maisfeld". Dort sind Bauern an der Arbeit. Die beiden Leute sind von den Maispflanzen überhöht, sie scheinen in ihrem Wirkungsfeld eingeschlossen und doch heben sie sich durch die starke Farbigkeit ihrer Gewänder von demselben ab. Vom gleichen Maler stammt eine „Bäuerin ihr Geschirr waschend", die besonders durch den ebenmäßigen, starken Farbenakkord Aufmerksamkeit verdient. Ripp-Rónay prägt sich uns ein durch die Darstellung einer Tischgesellschaft im Freien, wo die Atmosphäre in starken, farbigen Flecken aufgelöst ist. Das Bild wirkt wie ein Teppich. Eine andere Note bringt die „Frau im Bett" desselben Künstlers, der hier den Kontour unterstreicht und die Farben dämpft. Man wird an den Stil von Foujita erinnert.

Von Csók sieht man ein breit gemaltes, farbiges Stilleben mit Citronen. In der Ferne leuchtet die Stadt Amalfi. Vom gleichen Künstler stammt ein repräsentatives Porträt des Bischofs der ungarischen reformierten Kirche, László Ravasz, das flüssig gemalt, vornehm aufgezogen ist. Der goldene Hintergrund der Stuhllehne wirkt hier wie ein Heiligenschein. Die in Tempera, großflächig und flüssig gemalten Bilder Szönyis üben einen besondern Reiz aus. Das „Heimwärts" genannte Gemälde weist Bauern auf, welche unter machtvollen Bäumen ihrem hell beleuchteten Hause entgegenschreiten. Hier ist eine poesievolle Stimmung mit feinem malerischen Empfinden verbunden. Die Markt- und Töpfermotive des Aba-Novák zeigen das Volksleben in bewegten Motiven und starken Farben.

Werfen wir einen Blick auf die Skulptur, so erscheinen uns hier wiederum viele aus dem Bauernleben geschöpfte Themata. Eine Holzplastik, die „Bauernfrau" von Mikus läßt eine fest gebaute junge Bäuerin aufleben, die mit gespreizten Beinen, die Hände an den Hüften, vor uns steht, eine robuste und zugleich vornehme Erscheinung. Das Kupferrelief „Arme Leute" von Borsos zeigt ein auf dem Boden sitzendes Bauernpaar. Die Dargestellten scheinen ermüdet und trostlos. Sie werden von einer Kuh überhöht, die vom Hintergrund fast die ganze Fläche einnimmt und den Kopf nach rückwärts dreht, eine thematisch traurige Szene, die aber künstlerisch durch die schöne, klare, einheitliche Komposition überzeugt.

Mehrere andere Werke dieser Ausstellung würden es verdienen, hier genannt zu werden. Wir begnügen uns mit diesen wenigen Hinweisen auf eine Schau, welche den ungarischen Geist wiederspiegelt. Wie bei der kürzlich gezeigten Rumänischen Ausstellung, ist auch hier der europäische Zug, der von Paris ausgeht, erkenntlich. Aber das nationale Bewußtsein der Ungarn ist stark genug, um sich zu einer geschlossenen, autonom empfundenen Kunst durchzuringen.

C. v. Mandach.

Stadttheater Zürich.

Verdis „Maskenball".

Von Verdi wird erzählt, er habe als Kind am Klavier hantiert und sich vor Freude kaum fassen können, als ihm zufällig der Anschlag des C-dur-Dreiklangs gelungen sei. Etwas von dieser elementaren Lust an den einfachsten harmonischen Erscheinungen bleibt in allen seinen Werken spürbar, und die Freude des Knaben — so viel vermag die geheimnisvolle Gewalt des Rhythmus — geht unmittelbar auf den Hörer über. Terzen, Sexten sind hier etwas anderes, Innigeres und Mächtigeres als bei deutschen Komponisten, etwas Mächtigeres sogar als bei Bellini und Donizetti, von denen Verdi herkommt. Gerade im „Maskenball" fällt das auf, wo Verdi nun offenbar — gegenüber „Rigoletto" und „Troubadour" — zurückhält, diskreter mit seinen Mitteln umgeht und eben drum nicht selten umso beglückendere Wirkungen erzielt. Wie sich die Arien und Duette oft nach langer Selbstbeherrschung in die längst erwarteten Sexten lösen, wie dieses Glück nur kurz dauert und wieder der künstlerischen Strenge weicht, das ist zugleich spannend und imponierend und gehört zu den eigentümlichen Reizen der zwischen „Traviata" und „Aida" entstandenen Opern.

Ebenso bewundernswert ist in diesem Werk die Kunst der Charakterisierung. Ein Bühnenwerk muß deutlich und die Deutlichkeit muß knapp sein, damit der unaufhaltsame Gang zum letzten Akt nicht verzögert wird. Man könnte jenes die theatralische, dies die dramatische Forderung nennen. Beiden genügt der „Maskenball" mit einer Selbstverständlichkeit, die etwas Verblüffendes hat.

Das Textbuch steht in einem gewissen Gegensatz zur Vornehmheit der Musik. Szenen wie die am Hochgericht und bei der Wahrsagerin scheinen minder diskrete Ausdrucksmittel zu fordern. Problematisch bleibt auch das Maskentreiben im letzten Bild. Der Komponist mag noch so viel Tanz- und Festmusik bieten, wenn nicht auch auf der Bühne Musik gemacht wird, so wirkt das Ganze — weil das Orchester ja immer schon spielt — seltsam geräuschlos. Freilich kommt hier dazu, daß Verdis Erfindungsgabe am Schluß etwas nachläßt. Die strömende Fülle des Liebesduetts am Hochgericht und die Schlagkraft der Szene in Renés Zimmer erreicht er nicht mehr.

Marko Rothmüller, der die einst von d'Andrade so glänzend verkörperte Rolle des René zugewiesen erhielt, erweist sich wieder einmal mehr als ein Verdi-Sänger, wie er auf deutschen Bühnen selten zu finden ist. Nichts hindert ihn an freier Entfaltung aufs Große berechneter Theatralik. Wenn es nach ihm gegangen wäre, so hätte der Schluß des vierten Bildes, der Gesang der Verschwornen, zweifellos beträchtlich an Auftrieb gewonnen. Cristine Eftimiadis als Amelia ist, so geschmackvoll sie alles gestaltet, vielleicht doch ein wenig zu reserviert, während Margreth Weth-Falke als Wahrsagerin sowohl im Gesang wie in der Gebärde ganz überzeugt. Libero de Luca als Graf Richard bringt die unersetzlichen Gaben des italienischen Sängers mit, die ihm sogar in Augenblicken, wo er etwas matt gestaltet, beträchtliche Überlegenheit sichern. Wenn er zu singen beginnt, so fühlt man schmerzlich, wie sehr die deutsche Sprache den Rhythmus Verdis stört. Eigentlich geht es auf deutsch doch nie ganz. Das heißt nicht, daß wir auf Verdis Opern auf unsren Bühnen verzichten wollten. Wir müssen aber wissen, daß alle Mühe und Sorgfalt — woran es in Zürich gewiß nicht fehlte — schließlich doch nur eine Anweisung auf das Wesentliche zu geben vermag.

Emil Staiger.

Schauspiel in Zürich.

In behutsamer, nicht unehrfürchtiger Kürzung brachte das Schauspielhaus Shakespeares „Othello" heraus, dessen großartig einfache Architektur die Zuschauer wie natürlich, unabhängig von jedem Mehr oder Weniger der schauspielerischen Gestaltung, mitriß. Wie könnte man auch der einzigartigen Unschuld

dieses Werks widerstehen! Unschuld nicht nur in den Gestalten Othellos und Desdemonas, nein, noch viel erstaunlicher ist die Unschuld der Faktur, die Offenheit der Intrige. Wie wenig sucht Jago den Zuschauer zu täuschen, wie läßt er ihn teilnehmen am Weben der tödlichen Netze. Seine Monologe sind nicht verschwiegenes Dräuen, sondern triumphierende Arien; seine Bosheit, die das Ressentiment des Gemeinen gegen das Edle ist, kostet gerne vom Mitwissen des großen Haufens, der hier Publikum heißt. So wenigstens läßt ihn Herr Heinz über die Bühne gehen. Jovial, durchschnittlich, mit dem undurchlässigsten Körper, der wohlgenährtesten Laune — so als sei es das Natürliche, böse zu sein und sich zu rächen an der Unnatur des Guten. Eine Interpretation, die in ihrem Grundgedanken ebenso einleuchtend wie in der Durchführung gefährlich ist. Dem Zuschauer den Bösen als seinesgleichen vorzuspielen, das ist ein außerordentliches Wagnis. Umso erstaunlicher, daß es fast immer gelang. — Auch die Desdemona der Frau Blanc beging die Pfade der Normalität, aber hier zu Unrecht. Sie war die charmanteste Frau, die sich denken läßt. Alles, was an der Rolle zu spielen ist, machte sie gut. Aber vielleicht ist die Desdemona gar keine Rolle. Vielleicht könnte eine völlig unschauspielerische Natur sie darstellen. Denn hier geht es nur um das Sein, um jenes Einmalige, nach dessen Verlust „das Chaos wiederkehrt". Ist Desdemona das nicht, dann gerät Othello fast unvermeidlich in den Geruch des Pathologischen. Denn ein Mann, der eine wirklich reizende, aber keineswegs einmalige Frau aus Eifersucht umbringt, ist ein armer Kranker. — Diese pathologischen Scheinmöglichkeiten der Rolle lagen nun in Leopold Bibertis Interpretationen auch unabhängig von dieser Desdemona gefährlich nahe. Sein Othello ist schön wie ein Raubtier, aber auch ruhelos wie ein gefangenes Raubtier. Eine Menge durchaus unvergeßlicher Einzelheiten schließt sich nie ganz zur Gestalt. So stark sind viele seiner Einfälle, daß der Zuschauer, wenn er sein Erlebnis später überdenkt, aus diesem und jenem Zug sich neue Othellos erfindet, als sei eben auch in der Konzeption des Darstellers die Wahl unter mehreren Möglichkeiten nicht endgültig getroffen gewesen. So ist es natürlich, daß Biberti gerade die schwankenden Phasen von Othellos Entwicklung besonders gelingen, während er sowohl in der Eindeutigkeit des Glücklichen wie des verzweifelt Erkennenden die letzte Einfalt, die Othello ausmacht, vermissen läßt. — Sehr unglücklich schien uns das vorherrschende Bühnenbild des zweiten Teiles mit seiner dichten Staffelung von Balustraden und Gittern, gegen die die Darsteller nicht mehr aufkamen. Sollte dadurch aber die Verstrickung des Unheils symbolisiert werden, so war die Andeutung ein Wink mit dem Zaunpfahl.

Die Stimme Giraudoux's nach dem Zusammenbruch Frankreichs wieder zu hören, ist ein Erlebnis und eine Probe auf die Tragkraft unseres alten Europa, dem sich keiner, der mit dem Schicksal des Geistes bewußt verflochten ist, entziehen sollte. In Paris sei des Dichters neuestes Stück „Sodom und Gomorrha" wochenlang vor der Aufführung leidenschaftlich diskutiert worden. Wir sahen es hier in Zürich auf der Bühne, ohne es gelesen zu haben. Wahrscheinlich ist es auch das Richtige, einem Theaterstück zuerst im Theater zu begegnen. Gab in früheren Jahren das unvorbereitete Erlebnis eines Giraudoux-Dramas das unvergleichliche Schauspiel, wie richtige menschliche Erkenntnis im Wort zu irreal funkelndem Spiel wurde, wie der Ausdruck an sich die Wirklichkeit im selben erscheinen und sich köstlich verflüchtigen ließ in einer höheren Unwirklichkeit, und ließ dann das Lesen des gesehenen Stücks den Leser mit neuem, anderem Gewinn wieder Fuß fassen in der moralistischen Weltschau des Dichters, so waren das notwendig und wesentlich verschiedene Aspekte dieser Kunst. Dergestalt wird sich auch „Sodom und Gomorrha" vor dem Publikum auffächern. Und es wird mehr als nur den Leser unserer Zeit bedürfen, um dieses Monument einer Zeitenwende auszudeuten. Was der erste szenische Eindruck vermittelt, ist abrupt bestürzend, doch nicht weniger zentral, trotzdem der Zuschauer kaum einen gehörten Ausspruch

in sich Wurzel fassen lassen kann. Aber hier wird er nicht mehr wie früher von Concetto zu Concetto gejagt um des rokokohaft-surrealistischen Spiels von Licht und Schatten willen, jetzt bricht Giraudoux's Kunst aus in jene schreckliche Wahrheit, die jedes Spiel gewinnt im Angesicht der Götterdämmerung.

Wer den „Amphytrion 38" in den letzten Jahren wieder erlebt hatte, mußte erfahren, daß er unser Ohr, geschweige denn unser Herz nicht mehr fand. Nur mit Angst malte man sich denn auch aus, Giraudoux könnte etwa versuchen, auch nach dem Zusammenbruch seiner Welt jene Fäden noch weiter zu spinnen. Aber mit „Sodom und Gomorrha" übertrifft der Dichter jede Erwartung, trotzdem — oder weil — er die unerbittlichen Konsequenzen seines Schaffens zieht. Der Zusammenbruch des alten Frankreich wird nicht umgangen, er ist wohl der eigentliche Auslöser dieses Werks. Aber mit unerhörter, echt europäischer Tapferkeit bleibt Giraudoux auf seinem angestammten Grund, der doch seine ganze Abgründigkeit dargetan hat. Immer noch kommt es nicht auf die Welt an, sondern auf den einzelnen Menschen, auf das eine Menschenpaar, Adam und Eva, Jean und Lia. Bleiben sie zusammen, finden sie zusammen, so wird Gott die Welt erretten. Das Ganze ruht auf dem Einzelnen, daß er mehr sei als ein Vereinzelter. Daß er nicht spreche, sondern ent-spreche seiner zugeborenen Hälfte. Aber der Engel mag warnen durch Schweigen, er mag sich sogar zum Reden herablassen: das Paar bleibt verbissen ins Gespräch ohne Antwort. Und das Schicksal erfüllt sich, Mann und Frau haben sich in Sodom und Gomorrha gespalten, die Welt geht unter. Ob wohl schon je ein Dichter ein grauenvolleres Selbstgericht über sich gehalten hat? Hier wird dem Wort das Todesurteil gesprochen. Jean und Lia lieben sich — es gehört zur Größe des Stücks und der Aufführung, das immer spüren zu lassen —, aber sie zerreden die Liebe zu ihren Gegenteilen Haß und Gleichgültigkeit. Daß sie nicht schweigen, ist die Klage des Engels noch während ihrer Todeszuckungen. Aber sie schweigen nicht. Könnten sie es auch nur einen Augenblick lang, so fänden sie sich und die Welt. Und diese Tragik des Wortes spiegelt sich nun bis ins kleinste Werkelement. Jeder Aphorismus Giraudoux's — und er spricht fast nur in solchen — entspringt einer wesentlichen Schau, aber entspringt ihr eben auch, wie die Tangente sich vom Kreis entfernen muß. Früher ergab das dichte Tangentennetz des Wortes um die runde Welt herum bei Giraudoux ein zauberisch irreales Geflecht — hier wird es zum Netz, in dem das Leben sich selber erwürgt. Dieses „Sodom und Gomorrha" ist eine paroxystische Selbstzerfleischung, die Todeshetze eines Dichters gegen sich selbst. So ist auch nur zu verständlich, daß alle spielerischen oder zart lyrischen Stellen des Werks, die ironischen oder idyllischen Intermezzi — die Samson und Dalila-Episode beispielsweise — fast schmerzhaft abfallen. „Sodom und Gomorrha" ist im Werke Giraudoux's ein Wendepunkt, man könnte sich sogar vorstellen, daß es sein Endpunkt wäre.

Die Zürcher Vorstellung hat die dem Werk gebührende innere Spannung. Frau Fries verträgt es nach Erscheinung und Spiel, daß man an die unvergleichlichen Pariser Interpretinnen Giraudoux's denkt, und Herr Ginsberg vermag sogar seine Perücke vergessen zu lassen, was ein großes Lob ist, da sie von seinem Todfeind erfunden sein könnte. Maria Becker ist ein überzeugender surrealistischer Engel — ein Verocchio des 20. Jahrhunderts und ganz prophetisches Wort. Das Schönste an der Aufführung ist aber ihre szenische Gestaltung. Die kleine Pfauenbühne muß nicht über ihre Verhältnisse leben. Und wie die farbige Kühle des geistreichen Anfangsbildes mit ihren leichten, durch die Kostüme gegebenen tonlichen Dissonanzen sich langsam vertieft zur Glut des Weltuntergangs, das ist beglückend gekonnt.

Diese Zeilen waren schon geschrieben, als uns die Nachricht vom Tode Giraudoux's erreichte. Es ist ein erschütterndes Abbild unserer Zeit, daß das Werk dieses Dichters mit einer solchen Dissonanz schließen muß. Denn es ist ein im Ganzen doch glückliches Werk, in dem alle geistigen Wagnisse einem Naturgrund aufliegen durften, der

dem Menschen schön und verläßlich die Treue hielt. Aber nicht die Frage nach Harmonie oder Disharmonie entscheidet über den Wert der Kunst, sondern ob die entscheidenden Dinge sich überhaupt dazu verstehen, in ihr so oder so Form zu werden.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Zu einem schwedischen Film.

Mit Recht findet der schwedische Film „Das Himmelsspiel" in Zürich ein zahlreiches und bewunderndes Publikum. Muß schon angesichts der schweizerischen Filmprobleme jedes Werk, das in einem andern kleinen Land Europas geschaffen wird, bei uns auf besondere Aufmerksamkeit stoßen, so verdient dieser Film eine solche auch ganz an sich. Am ehesten mag man ihn vergleichen mit dem Negerfilm „Green Pastures". In dem amerikanischen Werk bildeten die geistlichen Negergesänge den folkloristischen Boden, in dem schwedischen die Bauernmalereien aus Dalekarlien mit ihrer naiven, um alles Historische unbekümmerten Transposition biblischen Geschehens in die Welt des Malers. Dem schwedischen Film diente nun aber auch noch ein Mysterienspiel für die Laienbühne, von einem jungen Theologen, Rune Lindström, geschrieben und in der Hauptrolle verkörpert. Sein Thema ist die Gottsuche eines jungen Bauern, dem die Braut als Hexe verbrannt worden ist und der jetzt Gott zur Rechenschaft dafür ziehen geht. Auf seiner Fahrt begegnet er den Propheten, Maria und Joseph, dem Teufel, dem König Salomo, als seien sie Menschen seiner Welt, kommt vom Weg ab und gewinnt durch den Bösen Macht und Reichtum, bis er zuletzt von Gott errettet wird. Das Laienspiel muß ein starker Eindruck gewesen sein, und man versteht, daß sein Verfasser nur zögernd der Verfilmung zustimmte. Dabei wurden die Hauptdarsteller — außer Lindström selbst — ersetzt durch Filmkünstler, wie überhaupt eine wirkliche Verwandlung in den Film stattgefunden hat. Die Einbeziehung der Landschaft etwa ist großartig gelungen, die Photographie vorbildlich verwendet und die schauspielerische Typenwahl teilweise ganz unvergeßlich. Vielleicht sahen wir den Teufel noch nie unheimlicher: dieser böse Schuster hat etwas von einer teuflischen Balzacfigur. Oder Salomo, der an einen jener Parvenukönige der napoleonischen Zeit erinnert! Das sind Funde. Die Distanz der historischen Zurückversetzung ist von schönster Richtigkeit: ein bischen Mehr wirkte wohl verstaubt kostümiert, ein bischen Weniger träte unserer Wirklichkeit zu nahe. Am wenigsten gelungen schien uns der Hauptdarsteller Lindström selbst, dem man die Bühne manchmal noch anmerkt. Er spielt vor einem Publikum, er hat Pathos. Es ist ja seltsam, wie die in ihrem Entstehen unspontanste Kunst, der Film, am meisten so tun muß, als würde sie vom Zuschauer nur gerade belauscht, überrascht. Selbst Greta Garbo muß noch vorgeben, sie sei nur jener aus dem Ei schlüpfende Vogel, dem man eine Kamera mit Selbstauslöser in die Nähe des Nestes gestellt hat. Das Theater aber darf ruhig eingestehen, daß es für das Publikum spielt und wird es in seltenen, besonderen Augenblicken einmal vergessen; der Film darf es nie vergessen, aber auch nie eingestehen. — Soweit zur einzelnen Gestaltung dieses Films. Die Kritik hat ihm auch eine unverfälschte, innerliche Frömmigkeit nachgerühmt. Aber handelt es sich nicht doch um eine noch so gekonnte Rekonstruktion dieser Frömmigkeit? Schließlich sind eben doch raffinierte Virtuosen des Films am Werk. Im Laienspiel mag wohl unsereins diesen artigen alten Herrn als Gottvater annehmen, hier aber wird man sich bewußt, wer man ist: ein Mensch, dem Gottvater nicht mehr im Gehrock erscheint. In den „Green Pastures" glaubte man diesen Dingen eher, vielleicht weil die geistliche Negermusik uns unmittelbarer bewegt als diese doch schon irgendwo kunstgewerblich empfundene Bauernmalerei, vielleicht auch, weil wir den Negern — zu Recht oder Unrecht — eine größere Naivität zuschreiben als diesen Schweden. — Es mag sein, daß dieser Eindruck ein vereinzelt persönlicher ist. Er sei angemerkt, weil er doch aufweist, wie heikel der religiöse Stoff in der filmischen Behandlung ist. Edwin Arnet hat

in einem Vortrag einmal Wesentliches dazu gesagt. Selbst ein außerordentliches filmisches Gelingen — und darum handelt es sich in diesem schwedischen Werk — kann unerlaubt wirken im Gegensatz zu der unbeholfensten Bühnenform, die, weil sie die Wahrheit nicht ersetzen will, dieser näher bleibt.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Johann Jakob Bachofen.

Nun ist die Herausgabe der Werke Johann Jakob Bachofens Tatsache geworden; wenigstens liegt ein verheißungsvoller Beginn mit dem ersten Band — im ganzen sind zehn in Aussicht genommen — vor[1]). Damit ist eine Ehrenschuld abzutragen der glückliche Anfang gemacht, und alles läßt uns hoffen, daß das Unternehmen ebenso wird beendet werden. Um mit dem Äußern zu beginnen, so spricht es in jeder Hinsicht sehr an: das Buch ist in klarer Antiqua gedruckt, groß Oktav, 518 Seiten stark, also in handlichem Format. Der Satz ist schön geordnet, und das aufgeschlagene Buch ruft von vornherein ein angenehmes Gefühl in dem wach, der sich zum Lesen anschickt. Der Einband in weinroter Leinwand ist geschmackvoll; für den Rückentitel wünschte man sich etwas größere und kräftigere Buchstaben Kurz, die Ausgabe ist des Verlages Benno Schwabe & Co. als Nachfolgerin der alten Humanisten-Offizin Petri durchaus würdig. Die Leitung hat Professor Karl Meuli; er und seine Mitarbeiter sind sämtlich Basler oder doch Dozenten an der Basler Universität. So haben an dem vorliegenden ersten Band mitgewirkt die Herren Max Burckhardt, Matthias Gelzer, Gustav Meyer, August Simonius und Peter von der Mühll in wertvollen Nachträgen und Erläuterungen.

An wen wendet sich nun diese Ausgabe? Sicher nicht an die Fachleute, die ja vielfach J. J. Bachofen von vornherein ablehnen, wenn sie nun auch veranlaßt sein könnten, sich mit seinem Werk neuerdings (oder zum ersten Mal?) zu befassen und dabei ihr Urteil zu revidieren. Bachofen hat ja auch alle Quellen gelesen und alle archäologischen Funde seiner Zeit berücksichtigt: und selbst wenn sich über einzelne Auslegungen streiten ließe, so macht ja gerade das einen Teil der Wissenschaft aus. Aber daran hängt es nicht für den Fachgelehrten, sondern an der gesamten Haltung Bachofens, an dem Emotionalen, das von ihm ausgeht, an dem den ganzen Menschen Ergreifenden seiner Darstellung. Ein Schauer aus den Uranfängen der Menschheit erfüllt den empfindsamen Leser, wie wenn er in Geheimnisse eingeweiht und Vorgänge vor einer heiligen Statue weggezogen würden. Man mag Bachofen in noch so vielen Punkten widerlegen und er selbst sich als Forscher, als Wissenschaftler in erster Linie betrachtet haben, das Gesamtbild von ihm als eines Verkünders bleibt unberührt, und es mit Hammerschlägen zu zerstören, kann kaum Aufgabe der Wissenschaft sein, die auf ganz anderer Ebene sich betätigt, vorsichtig Stein an Stein aneinander reiht, um daraus dann auch ein größeres Ganzes aufzubauen, aber nicht in das Gebiet des Ahnungsvollen kühn vordringen will. Weil er aber gerade das tut, vermag er einen größeren Kreis von Menschen zu fesseln, die bereit sind, sich von dem weihevollen Seher leiten und mitreißen zu lassen, selbst wenn sie sich nachträglich sagen, es kann so, es kann aber auch anders gewesen sein, jedenfalls hat er uns an letzte Grenzen geführt und Uranfänge der Menschheit gedeutet, die man nicht mehr vergißt. Voraussetzung einer solchen Wirkung ist, daß der Vortrag in einer Sprache geschieht, welche frei von leerem Pathos eine Höhe einhält, die dem Außerordentlichen des Gegenstandes angemessen ist. Jedes Sichgehenlassen müßte wie ein Sprung in einer Glocke einen zerstörenden Mißklang hervorrufen. Und ein solcher Sprachgewaltiger ist Bachofen, von einer nicht ermüdenden Erhabenheit und ungesuchten Feinheit des Ausdrucks, wie er nur Wenigen im deutschen Sprachgebiet zu Gebote stand.

---

[1]) Bachofen, Joh. Jakob: Gesammelte Werke. Bd. 1. Schwabe, Basel 1943.

In seiner großen Einleitung zu einer Auswahl aus Bachofens Werken unter dem Titel: der Mythus vom Orient und Occident, eine Metaphysik der alten Welt, die Alfred Bäumler im Jahre 1926 veröffentlicht hat, bezeichnet er ihn als den Vollender der deutschen Romantik. Wie alle solche Wertungen mag auch diese mit einer gewissen Überspannung erkauft sein. Mit größtem Gewinne wird aber jeder die Ausführungen hierzu lesen und Bachofens Ahnenreihe mit Görres, K. O. Müller, Jakob Grimm und Ranke verfolgen, und jeder Basler muß mit Freude sehen, welche Bedeutung einem Sohne seiner Stadt zugeteilt wird, wenn er auch einigermaßen erstaunt sein mag, daß ein Basler der Vollender der Romantik sein soll, hat doch schon Heinrich Wölfflin in einer Festrede über Arnold Boecklin seine Verwunderung darüber ausgesprochen, daß dieser phantasiereiche Künstler aus dieser nüchternen Stadt stammt. Es ist nun wesentlich zu beachten, daß Bäumler unter Romantik die religiöse versteht, jene Zurückwendung auf die Vergangenheit eines Volkes, dessen Urgeschehnisse nicht mehr von der Geschichte erfaßt werden, aber im Mythos ihren Ausdruck gefunden haben und die immer auf die Gottheit letzten Endes führen. Die Tradition ist der Inbegriff der Verbundenheit mit der Vergangenheit und gibt den Maßstab für das Handeln in der Gegenwart, will also keineswegs den Menschen nur beim Vergangenen festhalten. Schon in Bachofens akademischer Antrittsrede, mit welcher der erste Band der Werke eröffnet wird, aus dem Jahre 1841, finden sich die Worte: Der Staat ist nicht bloß die Verbrüderung des lebenden Menschen, sondern der Lebenden und der Toten und derer, die noch geboren werden. So wie er später einmal noch stärker sich äußerte (ungefähr dem Sinne nach), wenn man wissen wolle, was im öffentlichen Leben das Rechte sei, so müsse man die Toten um Rat fragen. Der ganze große Bachofen mit dem Mutterrecht, der Gräber- und der Geschlechtssymbolik tritt uns freilich in diesem ersten Bande noch nicht entgegen, aber doch ist mit dem starken Hinweis auf die Vergangenheit und unsere Verknüpftheit mit ihr der Weg dazu geöffnet. Diese Überzeugung tritt mit besonderer Schärfe in den zum ersten Mal, aus dem Nachlaß, veröffentlichten politischen Betrachtungen über das Staatsleben des römischen Volkes hervor: Aufzeichnungen, die er für drei Freunde bestimmt hatte, sie anscheinend ihnen aber nie hat zukommen lassen. Diese Betrachtungen sind keineswegs als das wissenschaftliche Ergebnis geschichtlicher Forschungen gedacht, sondern als eine Aussprache tiefster politischer Überzeugungen und aus der zeitgenössischen politischen Lage geschöpft. Sie muten uns seltsam an in unsern Tagen, aber das hohe Lied des vornehmen Herkommens und z. B. die Ausführungen über die „Wohltätigkeit edler Geschlechter in einem republikanischen Gemeinwesen" wird man nicht ohne Ergriffenheit lesen. Das sind andere Töne, als man sie gemeinhin vernimmt. Bachofen ist in diesen Anschauungen durch seinen Aufenthalt in England gefestigt worden, und es mag in Erinnerung gerufen werden, daß ein Mann ganz anderer Herkunft und geistiger Wesenhaftigkeit, Theodor Fontane, nicht viel später dort und aus seiner preußischen Heimat zu ähnlichen Gedanken angeregt worden ist und, freilich unendlich weniger feierlich als es Bachofen tat und nicht als System oder handfeste Wahrheiten gegen jeden Angriff ausgesprochen hat, nämlich wie heilsam in jedem Staate der Bestand vornehmer Geschlechter sei. Diese Zusammenstellung mag zunächst befremden, aber sie zeigt, daß es sich hierbei keineswegs um phantastische Gedankenspiele eines reichen Patriziers handelt. Gerade in diesen erwähnten Aufzeichnungen wird die römische Auffassung der göttlichen Herkunft der staatlichen Einrichtungen, mit dem Patriziat an der Spitze, eingehend und wir möchten sagen noch klarer dargestellt als in den Grundlagen des römischen Staatsrechts, welche den umfangreichsten Beitrag Bachofens zu dem gemeinsam mit Gerlach herausgegebenen Geschichte der Römer ausmachen. Ein weiterer Beitrag darin sind die Schilderungen der Landschaften, in denen sich die frühe römische Geschichte entwickelt. Es sind hier Meisterstücke deutscher Prosa zu finden, immer in jenem hohen, eine volle Hingabe des ganzen Menschen an seine Aufgabe verratenden und doch gezügelten

Tone geschrieben, der den Leser mit Ehrfurcht vor dem behandelten Gegenstand und mit Bewunderung für den Meister erfüllt. Auf den tiefen Groll, den Bachofen gegen Niebuhr und Mommsen erfüllt und der nicht geringer ist als derjenige, den Goethe in seiner Farbenlehre gegen Newton zum Ausdruck kommen ließ, kann hier — schon aus Mangel an dem erforderlichen Fachwissen — nicht eingetreten werden. Es ist aber auch nichts Entscheidendes gegen Bachofen gesagt, wenn er als Wissenschaftler Unrecht hätte, denn seine Auffassung ist damit noch lange nicht ein Spuk oder ein nächtliches Traumgebilde, das am hellen Tage in Nichts zerfließt.

Endlich seien noch die politischen Aufsätze zur Tagesgeschichte erwähnt, die Bachofen in den Jahren 1847 bis 1860 in Zeitungen veröffentlicht hatte. Diese politischen Aufsätze sind ganz in der hoch konservativen Gesinnung geschrieben, wie sie in den erwähnten Betrachtungen über das Staatsleben des römischen Volkslebens uns entgegentritt und sie sind — so ferne die besprochenen Ereignisse und die aufgeregten Meinungen liegen — um der bekundeten hohen Gesinnung willen eine eindrucksame und zum Nachdenken verleitende Lektüre, weil schließlich doch Grundprobleme jedes Staatslebens erörtert werden. Naheliegende Einwendungen hat jeder Leser zur Hand; sie brauchen hier nicht angeführt zu werden.

Die Nachträge erleichtern das Verständnis, indem sie Bachofens Stellung im allgemeinen Geistesleben seiner Zeit aufzeigen; besonders eingehend und aufschlußreich tut das Prof. Simonius. Sehr ansprechend, und mit Meisterschaft geschrieben ist, was Prof. von der Mühll zu dem Abschnitte über die Topographie beigefügt hat. Die meisten sachlichen Anmerkungen stammen von Dr. M. Burckhardt, dessen in der Anmerkung angeführte Schrift noch mit einem Wort gedacht sei [2]). Sie kann als eine wertvolle allgemeine Einleitung zu den Werken Bachofens, insbesondere zu den Schriften des ersten Bandes, bezeichnet werden, indem sie eine knappe Darstellung des Lebensganges gibt und dann ausführlicher bei seinen politischen Anschauungen verweilt. Das Bild des Menschen Bachofen ist merkwürdig schnell in einen Nebel der Vergessenheit geraten, hauptsächlich weil Äußerungen seines persönlichen Wesens von ihm selbst oder über ihn durch Briefe fehlten. Dr. Max Burckhardt hat nun zum ersten Mal eine ausgedehnte Briefschaft Bachofens, an einen Zürcher Freund, herangezogen und daraus für Bachofens Bild charakteristische Züge stärker hervorheben, auch neue Tatsachen, wie eine plötzliche Reise, die er nach Spanien unternommen hat, mitteilen können. Nicht ohne erquickliche Laune werden temperamentvolle Äußerungen Bachofens über Jakob Burckhardt und zeitgenössische Verhältnisse wiedergegeben. Daß Basel doch eine kleine Stadt war, zeigt, wie es im Grunde nicht Platz hatte für zwei solche Geister, wie es Bachofen und Burckhardt waren, so daß jener sich ganz, auch gesellschaftlich, zurückzog, keine Freunde in Basel hatte und, so scheint es, nichts von der Lebensfreudigkeit des südlichen Alemannen mit dem Vergnügen an einem Glase Wein und der heiteren Unterhaltung im Freundeskreis sich bewahrt hatte, wenn sie ihm überhaupt je beschert war. Als hoher Künder einer fernen, ernsterhabenen Gedankenwelt lebt er in der Erinnerung fort. Seine Schwächen, seine Empfindlichkeit und seine Unverträglichkeit, mit Andern zusammen im städtischen Gemeinwesen zu wirken, ja nur zu leben, verschwindet vor der großen, durch seine Werke ausgeprägten Figur.

Und nun die Antwort auf die Frage, auf welchen Leserkreis die Gesamtausgabe rechnen darf: wir hoffen, auf „alle in Bildung und Alter Fortschreitenden". Die Einwendung, daß man nicht Alles lesen könne, kann nicht zugelassen werden. Wie viele Klassiker stehen nicht in den Bücherschränken und werden kaum hervorgeholt; jedermann glaubt es sich schuldig zu sein — mit Recht —, sie zu besitzen, und ihr Besitz gewährt die Möglichkeit, sie in einer guten Stunde her-

[2]) Burckhardt Max: Johann Jakob Bachofen und die Politik. Schwabe, Basel 1942.

vorzuholen und dann werden sie sicher nicht wieder sogleich zurückgestellt. Und ist es nicht auch eine Ehrensache, ein solches Werk, wie das Bachofens, dessen Ruhm auf das ganze Land zurückstrahlt, zu fördern? Die Zeitverhältnisse haben den Gebrauch des Automobils, vor dessen Kosten die Erwerbung so mancher Kulturgüter zurückstehen mußte, unterbunden; was nur schon an monatlichem Verbrauch für das Feuerwasser eingespart wird, reicht bei weitem aus zur Anschaffung eines Bandes, der eine ganz andere geistige Kraft besitzt, die unerschöpflich ist und den Menschen in die bedeutungsvollsten Bezirke seiner Ursprünge führt. Möge das so Begonnene glücklich zu Ende gebracht werden!

Gerhard Boerlin.

Bücher Rundschau

Weltgeschichte und Schweizergeschichte.

Im Bann der Geschichte.

Die Besinnung auf die an sich vorhandenen Erkenntnismöglichkeiten ist in jeder Wissenschaft von ebenso großer Bedeutung wie die Arbeit am Forschungsobjekt selbst. Ganz besonders in der Geschichtswissenschaft, welche nicht mit unumstößlichen Naturgesetzen arbeiten kann, muß sich der Forscher Rechenschaft zu geben versuchen, wo die Gefahren für seine Arbeit liegen und wo seine Erkenntnis zwangsweise an Schranken stößt. Es sind immer die wahrhaft großen Geister unter den Historikern gewesen, welchen diese Fragen wichtig waren. Jakob Burckhardts weltgeschichtliche Betrachtungen atmen diesen Geist. Auch der große Ranke hat wiederholt aus seiner gewaltigen Forschungspraxis heraus die Theorien dieser Forschung geprüft. In unserem Jahrhundert steht in diesem höchst verantwortungsvollen Arbeitsgebiet neben Friedrich Meinecke der Holländer Huizinga an der Spitze.

Das Werk „Im Bann der Geschichte" vereinigt eine Reihe von Einzelarbeiten und ist nur in seinem ersten Teil, den Studien zur Theorie und Methode der Geschichte, auf die erkenntnistheoretische Besinnung gerichtet, von der zu Anfang die Rede war, während der zweite, hier nicht besprochene Teil aus ideengeschichtlichen Studien über die Entwicklung des nationalen Bewußtseins in Europa und über niederländisch-burgundische Themen besteht [1]).

Vier Kapitel über die Entwicklung der Geschichte zur modernen Wissenschaft, ein weiteres über eine Definition des Begriffs Geschichte und ein letztes über eine Formveränderung der Geschichte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts — in diesen Themen läßt Huizinga seine Gedanken kreisen um „jenes seltsame Geistesprodukt, das wir Geschichte nennen".

Die Geschichte ist die unselbständigste aller Wissenschaften; sie ist genötigt, Theologie, Jurisprudenz, Völkerkunde, Sprachwissenschaft, Nationalökonomie und Soziologie jederzeit als Hilfswissenschaften für das historische Verstehen beizuziehen. Der Grund dieser Abhängigkeit liegt aber darin, daß sie unter allen Wissenschaften diejenige ist, die dem Leben am nächsten steht. — Zur kritischen (wenn auch nicht exakten im Sinne der mathematischen) Wissenschaft ist die Geschichte erst im 19. Jahrhundert geworden, und daran haben unbestreitbar die Deutschen das Größte geleistet. Umso tragischer berührt es den Menschen der Gegenwart, die deutsche Geschichtschreibung heute zur Dienerin zeitlich bedingter Staatslehren erniedrigt zu sehen.

Das historische Erkennen muß immer etwas Unsicheres, nie Definitives, bleiben. Aber Huizinga offenbart den wissenschaftlichen Wert der Geschichte, indem er den geistigen Prozeß des historischen Erkennens analysiert. Jede Darstellung

---

[1]) J. Huizinga: „Im Bann der Geschichte", übertragen von W. Kaegi u. a. Burg-Verlag, Basel 1943.