Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 24 (1944-1945)
Heft: 12

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: 02.07.2025

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

„res judicata“ vorliegt. Das Schicksal Polens ist wie dasjenige Finnlands und Rumäniens unlösbar an Rußland geknüpft, und an dieser Tatsache wird sich nichts mehr ändern lassen; von den dem großen Reiche des Ostens benachbarten Ländern hat sich übrigens allein die Tschechoslowakei, unter der staatsmännischen Führung des Präsidenten Benesch, rechtzeitig und unter Bewahrung einer doch wohl ziemlich weitgehenden Unabhängigkeit an diese Tatsache anzugleichen verstanden.

Und nun wäre endlich noch auf bestimmte Beziehungen im westlichen Sektor zu verweisen, die scheinbar heute sich noch weitgehend am Rande bewegen, die aber nichtsdestoweniger für die Zukunft von einer bestimmten Bedeutung werden können. Durch eine der nicht mehr ungewohnten Indiskretionen im Bereiche amerikanischer Departemente wurde gegen Mitte Februar der spanisch-britische Briefwechsel bekannt, der im letzten November durch ein Schreiben des Generals Franco an Churchill eingeleitet worden war. Bietet nun an sich dieses Schreiben des „Caudillo“ kaum Gegenstand eines besonderen Interesses — Franco wiederholte darin im wesentlichen seine bekannte antibolschewistische Einstellung mit den gegebenen Konsequenzen —, so ergab sich doch in der Folge und gerade noch in allerjüngster Zeit die Tatsache, daß man in einflußreichen Kreisen Englands keineswegs gewillt erscheint, in eine zweckbestimmt vorbereitete Kampagne gegen den spanischen General und sein Regime einzuschwenken. Zu einem Teil erklärt sich dies wohl mit den Diensten, die Spanien den Engländern in ihrer kritischen Situation dieses Krieges indirekt geleistet hat — aber diese Dankbarkeit ist wohl der geringste Grund für diese Einstellung; es zeichnen sich vielmehr in diesem Bereiche zweifellos Perspektiven für die Zukunft ab, aus denen — wiederum — die Entschlossenheit Englands abzulesen ist, daß es seine Position im Westen Europas unter allen Umständen halten will, um, von dieser Grundlage aus, dem Übergewicht des kommenden russischen Reiches wirksam zu begegnen.

Zürich, den 20. März 1945.

Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Die Marienburg

Wenn wir heute in den Zeitungen lesen, daß Thorn und Graudenz, Elbing und Marienburg von den Schrecken des totalen Krieges erfüllt sind, so werden wir von ganz besonderer Angst und Sorge erfüllt. Denn dort stehen Bauten eines der merkwürdigsten und interessantesten Staaten der mittelalterlichen Geschichte, eines Vorpostens der christlich-abendländischen Kultur, nämlich des alten deutschen Ordenslands.

Der Deutsche Orden ist zwar zunächst auf eine sehr bescheidene Weise in die Geschichte eingetreten. Wir sehen da, wie sich die der Aufsicht der Johanniter unterstehenden Mitglieder des 1190 von Lübecker und Bremer Kaufleuten gegründeten Hospitals Sankt Marien als schlichte Krankenpfleger und Kreuzritter im Heiligen Lande betätigten; aber schon 1198 wurde dann dieser Verband zum dritten und jüngsten jener in Palästina entstandenen geistlichen Ritterorden um-

gewandelt. Selbst Papst Innocenz III. interessierte sich für ihn, und in der Folgezeit nahm sein Ansehen infolge seiner uneigennützigen Arbeit und der Schenkungen, die ihm vielfach zuflossen, immerfort zu.

Eine ungeahnte Wendung nahm dann die Entwicklung dieses deutschen Ordens unter Hermann von Salza, dem Freunde und Ratgeber des Kaisers Friedrichs II. Jetzt wurde er nämlich an den Osträndern des Abendlandes als Eroberer, Kolonisator und Missionar gegen die damals dort seßhaften noch heidnischen Völkerschaften eingesetzt; erst kam er nach Siebenbürgen und dann 1226, von Konrad von Masovien gerufen, an die Ufer der Ostsee, um an den kriegerischen Auseinandersetzungen mit den damals noch heidnischen Preußen teilzunehmen. Dieser neue Schauplatz seiner Tätigkeit bestimmte nun sein Schicksal, denn hier wuchs dieser geistliche Ritterorden über sich selbst hinaus; er wurde nicht nur Kolonisator, sondern auch Staatengründer. Unter fortwährenden Kämpfen machte er sich das Land untertan; er gründete Städte und Dörfer, brachte das Land zur Blüte und verbündete sich etwas später mit dem nach der Gründung von Riga gestifteten Orden der Schwertbrüder, wodurch er auch Herr in Livland und Kurland wurde.

In dieser Zeit seines glänzenden Aufstiegs (zwischen 1226 und ca. 1300) entstunden nun in Ostpreußen und den benachbarten Gebieten jene Ordensburgen, die dem Land bis auf den heutigen Tag sein ganz bestimmtes Gepräge verliehen haben. Anfangs scheint es sich zwar nur um etwas primitive befestigte Lager gehandelt zu haben, bei denen man sich mit einer Reihe von Blockhäusern begnügte, die von einfachen Erdwällen umgeben waren. Schon früh aber wurden aus dem landesüblichen Baumaterial, dem Backstein, richtige gemauerte Burgen errichtet, die aber erstaunlicherweise nicht die geringste Ähnlichkeit mit unsern über ganz Europa verstreuten mittelalterlichen Feudalburgen haben. Bekanntlich bestund ja das gemeinsame Merkmal all dieser Burgen darin, daß sie sehr verschieden von einander waren, denn eine jede hatte ihre ganz bestimmten Züge; die Besonderheiten des Bauterrains auf den oft fast unzugänglichen Bergeshöhen, regionale Baugewohnheiten und dann die Eigenheiten und Liebhabereien der Bauherren boten allen Möglichkeiten den weitesten Spielraum. So kam es, daß uns unsere Burganlagen immer wieder gänzlich anders geartete Bilder darbieten; Bilder, aus denen oft die seltsamste Phantastik und die tollsten Launen zu uns sprechen und bei denen vor allem die Romantik stets zu ihrem vollen Rechte kommt.

Wenn wir nun, von unsern mittelalterlichen Burgen kommend, vor eine Deutschordensburg treten, fühlen wir uns wie in eine ganz anders geartete, fast unmittelalterlich aussehende Welt versetzt, in der Übersichtlichkeit, Klarheit und Regelmäßigkeit den Ton angeben. Selbst bei nicht ganz ebenem Gelände schließen sich hier immer vier mächtige Gebäudetrakte, einen Hof umfassend, zu einem großen Viereck zusammen, an dessen Ecken vier Türme starke Akzente bilden. Oft ragt dann irgendwo noch ein weiterer, besonders starker Turm in die Höhe; er ist als starkes Réduit in Zeiten der Not gedacht. Außerdem setzte sich noch mitunter eine etwas unregelmäßig gestaltete Vorburg in einen gewissen Kontrast zur klaren und strengen Regelmäßigkeit der Hauptanlage. In der Zeit zwischen 1225 und dem Ende des 13. Jahrhunderts sind etwa zwei Dutzend Burgen im preußischen Ordensland errichtet worden, von denen manche noch dem heutigen Leben dienen, während andere, wie die Ordensburgen von Rheden oder Gollub wenigstens als eindrucksvolle Ruinen zu uns sprechen.

Als eine der letzten dieser Ordensburgen ist nun an den Ufern der Nogat, als Stützpunkt des von Thorn nach Danzig führenden Wasserwegs, die Marienburg errichtet worden, in der wir nicht nur die großartigste und monumentalste Deutschordensburg, sondern unstreitig auch eine der höchsten Leistungen des mittelalterlichen Profanbaus zu sehen haben. Begonnen wurde der Bau 1280 als Komtur-Schloß, d. h. als gewöhnliche Ordensburg. Nachdem aber 1309 der Ordens-Hoch-

meister Siegfried von Feuchtwangen seinen Sitz in der Marienburg aufgeschlagen hatte, erhielt sie einen mächtigen Auftrieb zu neuen ungeahnten Entwicklungen. Zur Orientierung muß nämlich bemerkt werden, daß der älteste Hochmeistersitz in Akko 1291 aufgegeben und nach Venedig verlegt worden war; aber bei der Bedeutung, die inzwischen die Länder an der Ostsee für den Deutschen Orden gewonnen hatten, wurde die Marienburg als Sitz des Hochmeisters auserkoren. Es ist begreiflich, daß die Bautätigkeit nun gewaltige Ausmaße annehmen mußte; jetzt wurden dem alten Komtur-Schloß, dem sog. Hochschloß das Mittel-Schloß mit dem „Gemach", d. h. der Residenz des Hochmeisters, sowie die heute z. T. zerstörte Vorburg angegliedert.

Das Hochschloß bildet wie die andern Ordensburgen ein auf einer Anhöhe über der Nogat majestätisch thronendes Gebäudeviereck mit Innenhof. Nur in der Ostecke springt der wichtigste Kirchenbau dieses Ordensschlosses, die Marienkapelle mit ihrem Chor etwas über die Mauerfluchten des Schlosses vor; der aufgehenden Sonne zugewendet, ist dieser Chor außen mit einem 8 Meter hohen Marienbild aus Mosaik geschmückt. Von dieser riesengroßen Mutter Gottes sagt Pinder, daß sie „nicht wie ein Gnadenbild, sondern wie ein Symbol kühner Expansion in das weite Heidenland" blicke — wobei allerdings unter der damaligen „Expansion" weniger ein explosiver Imperialismus wie in unsern Tagen, als vielmehr Erschließung, Kolonisierung, Christianisierung verstanden werden muß. Unter der Marienkapelle liegt die Annenkapelle, die als Grabkirche der Hochmeister gedacht war; vier von ihnen liegen in ihr begraben. Sonst befanden sich im Hochschloß noch Wohnungen hoher Beamter, sowie die Wohn- und Schlafräume der Ritter; von größeren Sälen, die alle mit reichen Rippengewölben eingedeckt waren, mögen der Kapitelssaal, der Konventsremter und die „Herrenstube" genannt werden. Eine Merkwürdigkeit ist der vom Hauptbau weit nach Westen vorspringende sogenannte Herrendansker, die Abortanlagen, welche die gleichen monumentalen und wuchtigen Bauformen wie die übrigen Bauten erhielten.

Das anschließende Mittelschloß wurde nach Verlegung des Hochmeisterstuhls nach der Marienburg an Stelle einer älteren Vorburg errichtet. Es diente als Sitz der Ordensregierung, in der dem Hochmeister die fünf Gebietiger zur Seite stunden: zu den wichtigsten dieser „Minister" gehörte der Großkomtur, der Stellvertreter des Hochmeisters und Vorsteher des Ordensschatzes war und dem die Großkomturei als Wohnung diente, dann der oberste Marschall, der für das Kriegswesen, der Treßler, der für das Finanzwesen zu sorgen hatte. Auch im Mittelschloß gab es noch verschiedene Kapellen, sowie Krankenzimmer und Gastkammern. Unvergleichlich aber war vor allem der Wohnsitz des Hochmeisters, „in dem der im Innern Deutschlands längst verkümmerte Palaststil eine neue und wunderbar stolze Blüte trieb" (Dehio); er war damals der herrschaftlichste Fürstenpalast des gesamten Abendlandes. Besonders der Winter und der Sommerremter mit ihren von Granitpfeilern aufsteigenden und fächerförmig sich ausbreitenden Sterngewölben gehören in ihrer großen Haltung und ihrer unvergleichlich einfachen Klarheit zu den erhabensten Schöpfungen mittelalterlicher Raumkunst; womöglich noch großartiger ist der zweischiffige, als Festsaal dienende „große Remter", bei dem die Gewölbe von drei Säulen aufsteigen.

Am schlimmsten hat der Zahn der Zeit der Vorburg mitgespielt; sie enthielt vor allem Wirtschaftsgebäude, Stallungen, Werkstätten und auch mehrere Kapellen. Eines der wichtigsten dortigen Gebäude war das noch erhaltene Zeughaus, der Karwan.

Bei der Architektur der Marienburg fällt uns nun als erstes auf, daß sie, wie auch die andern Deutschordensburgen, nichts Spielerisches, nichts Romantisches an sich hat; alles Lockere und Aufgeschlossene, alles Vielfältige und Individualistische ist hier verpönt. Wir stehen vor einer Kunst der großen Linien und der einfachen Formen, einer Kunst, bei der sich alles Einzelne und alle Vielfalt

einem höheren Gesetz und einem gemeinsamen Zweck unterordnen müssen. Diese herbe Größe ist aber in erster Linie als Ausdruck dieses starken und selbstbewußten, fortwährend im Kampfe stehenden, straff zusammengeschlossenen Ordensstaates zu verstehen. Und die Ausdrucksformen, die dieser Staatswillen in der Marienburg gefunden hat, steht auch künstlerisch auf einer merkwürdig hohen Stufe; denn mit dieser imponierenden Gleichförmigkeit und dieser klaren Gesetzlichkeit eilt diese deutsche Ordenskunst trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer Beschränkung auf einen einzigen Typus, ihrer Zeit weit voraus. Ihre durch einfache Klarheit und strenge Regelmäßigkeit ausgezeichneten mächtigen Baukuben lassen die großen Linien reiner Architektur auf eine Weise hervortreten, wie dies im Mittelalter besonders beim Profanbau sonst nicht üblich war; daß aber solche Anschauungsweisen an Gedanken erinnern, die dann später im Süden, in der Renaissance verwirklicht worden sind, läßt sich nicht leugnen.

Wenn man so vor diesen Ordensbauten steht, frägt man sich ganz unwillkürlich, woher denn die Baumeister des Deutschordensstaates diesen lebendigen Sinn für die große Form erhalten haben können? Viele haben sich schon diese Frage gestellt und dabei ihren Blick nach den Gegenden gewendet, in denen der Deutsche Orden gegründet worden war und in denen er anfangs gewirkt hatte: nach dem Morgenland. Auch Dehio hat der Meinung Ausdruck gegeben, daß hier Einflüsse von Seiten der byzantinischen und mittelalterlichen Burgen-Architektur Syriens in Betracht kommen könnten, wobei er weniger an Einzelheiten als an die Planung im Großen dieser morgenländischen Befestigungskunst dachte. Sicher enthält diese Meinung sehr viel Richtiges, denn wenn wir die abendländische und die morgenländische Befestigungs- und Burgenkunst mit einander vergleichen, muß uns auffallen, daß besonders in älteren Anlagen des Ostens noch etwas von den großen einfachen Formen römischer und byzantinischer Fortifikationsanlagen lebt. Aber noch eher möchte ich glauben, daß die großen, aus Quadern gefügten antiken Lagerfestungen selbst und die ihnen nachgebildeten Wüstenschlösser der früharabischen Fürsten bei den Deutschordensrittern tiefe Eindrücke hinterlassen haben. Denn das Charakteristikum der zum Teil noch heute wohlerhaltenen Ruinen dieser Lager und Schlösser besteht gerade in ihren namenlos einfachen, groß wirkenden Linien und in ihrem klaren viereckigen, einen mittleren Hof umschließenden Grundriß, bei dem auch die Ecktürme in der Regel nicht fehlen.

Außerdem frage ich mich aber, ob nicht vielleicht auch die so stark orientalisch beeinflußte Kunst Venedigs von Einfluß auf die Deutschordenskunst gewesen sein könnte? Es wurde ja bereits gesagt, daß der Hochmeistersitz des Deutschen Ordens, bevor er nach der Marienburg verlegt wurde, fast zwanzig Jahre in Venedig war. Die typischen Merkmale auch der venezianischen Architektur bestehen ja ebenfalls in jener Vorliebe für die kubische Grundform, die in der Baukunst der Deutschordensritter immer wiederkehrt; ja selbst der wirkungsvolle Gegensatz zwischen der kubischen Grundform und dem filigranartigen Schmuck der venezianischen Paläste findet in der ebenfalls zierlich durchbrochenen gotischen Ornamentik der Ostseebauten eine nicht zu leugnende Parallele. Allerdings derjenige venezianische Bau, an dem dieser Kontrast von mächtigen Flächen und sparsam verteiltem feingliedrigem Ornament am großartigsten durchgeführt ist, der Dogenpalast, war damals, als Siegfried von Feuchtwangen die Lagunenstadt verließ, noch kaum begonnen worden. Aber das Kompositionsprinzip als solches war in Venedig bereits an früheren Bauten verwirklicht worden. Selbstverständlich denke ich da niemals an wortwörtliche Kopien, sondern nur an Anregungen ganz allgemeiner Art für die Komposition im Großen, denn alle Einzelheiten der Deutschordenskunst haben ausgesprochen nordisch-gotischen Stilcharakter; trotzdem aber dürfen wir ruhig sagen, daß diese ernste Kunst des Nordens hier von einem ohne weiteres vernehmbaren Hauch mittelmeerisch-morgenländischen Geistes berührt und umwoben worden ist.

Die Zeit, in die die umfangreiche Bautätigkeit der Marienburg fällt, das XIV. Jahrhundert, ist auch sonst, besonders unter dem Hochmeister Winrich von Kniprode (1351—82) die wahrhaft große Zeit des Deutschen Ordens gewesen. Damals unternahmen die Ordensritter ihre „Heidenfahrten" gegen die Litauer, damals wurden die Neumark und Estland erworben und Gotland erobert. Aber nicht nur in der militärischen Machtorganisation, auch in Stadt- und Dorfgründungen, in Urbarmachungen und Trockenlegungen, in den im engen Anschluß an die Hansa geschaffenen Handelsbeziehungen hat der Deutsche Orden Zeugnis für sein hohes Organisations- und Verwaltungstalent abgelegt.

Gegen Ende des XIV. Jahrhunderts aber zeigten sich dann schon Anzeichen des Niedergangs, für den man allerdings den Deutschen Orden von Schuld nicht ganz freisprchen kann. Denn das autokratische und selbstherrliche Regime dieser Adelsrepublik erweckte nicht nur bei den Bewohnern der Städte und beim Landadel, sondern selbst bei der Kirche immer wieder Ablehnung und Widerstand (1387 polenfreundlicher Eidechsenbund!), und die Aufnahme von Söldnern in das Heer des Deutschen Ordens trug auch nicht gerade zu dessen Stärkung bei. Ein schwerer Schlag war dann die 1410 erfolgte Niederlage bei Tannenberg im Kriege gegen die Polen; trotzdem aber trotzte die Marienburg noch einige Jahrhunderte ihren Feinden. 1457 aber wurde sie dann von den Söldnern des Deutschen Ordens an Polen verkauft, und von da an war sie über dreihundert Jahre lang Sitz polnischer Behörden; auch die polnischen Könige hielten hier etwa Hof, und im XVII. Jahrhundert zogen sogar Jesuiten in die Marienburg ein. 1772 kam sie dann an Preußen, erlitt aber durch ihre Verwendung als Kaserne und als Kornmagazin manchen Schaden, und am Anfang des XIX. Jahrhunderts hätte wenig gefehlt, daß sie abgebrochen worden wäre. Erst nach den Befreiungskriegen erwachte dann ein stärkeres Interesse für sie und nun wurde sie nach 1817, besonders aber von 1882 an durch Conrad Steinbrecht sachgemäß wieder hergestellt.

Und heute sind wir nun so weit, daß die Marienburg anscheinend wieder den Besitzer wechseln soll! Das ist wahrhaft tragisch, denn der Wert eines Baus wie der Marienburg läßt sich nicht nach Kubikmetern berechnen; er hat vielmehr als vaterländisches Symbol Reliquienwert, und seine Seele wird daher weiterleben, auch wenn die alten Besitzer ihn verlassen haben. Denn so lange sie noch dastehen, werden die ehrwürdigen und altersgrauen Mauern der Marienburg immer wieder von der einfachen Größe und der herben Strenge dieses auf einsamem Posten stehenden Ordensstaates erzählen, der, trotz all seiner Fehler, mit seiner Kulturarbeit in seiner Zeit doch eine große historische Mission erfüllt hat.

Samuel Guyer.

Ein Tessiner Dante-Zyklus an der E. T. H.

Mit großmütiger Unterstützung seitens der E. T. H.-Behörden organisierte und leitete Prof. Giuseppe Zoppi diesen Winter einen Dante-Zyklus. Zehn Tessiner Dozenten, aus Locarno, Bellinzona, Lugano, sollten die zehn ersten Gesänge des Purgatorio auslegen: neben Zoppi selbst, a. Rektor Chiesa, die Rektoren Sganzini und Calgari und die Professoren Bianconi, Donati, Menapace, Regli, Scerri, Snider. Der Allverehrteste, Chiesa, an der E. T. H. durch seine dortige Lehrtätigkeit 1929—31 unvergessen, war leider verhindert, die Vortragsreihe mit der ihm eigenen, von künstlerischem Feinempfinden durchdrungenen Exegese abzuschließen. Bereitwillig trat Zoppi für ihn ein und ließ der letzten, wie der ersten Stunde, den vollen Einsatz seiner Unterrichtserfahrung angedeihen. Die übrigen Vortragenden gewannen ebenfalls, jeder auf seine Art, raschen Kontakt mit den zahlreich Herbeigeströmten.

Hiezu verhalfen zweifellos die mit kundigem Griff ausgewählten Gesänge, eine Folge ganz besonders fesselnder Hintergründe, Situationen, Stimmungen, eine Folge auch bedeutsamster Begegnungen: mit dem gestrengen Freiheitsmärtyrer Cato, dem einst zu Dantes Freunden zählenden Musiker Casella, dem liebenswerten Sünder Manfred von Hohenstaufen, dem trägen Spötter Belacqua, dem, im allerletzten Lebensaugenblick vom Engel Gottes dem Teufel entrissenen Buonconte di Montefeltro, mit der echt weiblich um Dante besorgten Pia, mit dem politischen Sänger Sordell — Anlaß zu Dantes leidenschaftlicher, heute mehr denn je erschütternder Invektive „Ahi, serva Italia ..."

Individuell verschieden, neben der Verschiedenheit des Ausdruckes, der Diktion, war bei den Vortragenden die Einstellung zu Dantes Bekenntniskunst und demnach die Gewichtsverteilung. Bei allen mußte intensives Bemühen um Darlegung und Klarlegung anerkannt werden und um den Nachweis der Danteschen Daueraktualität. Etliche vermochten Momente tiefer Ergriffenheit zu erwirken. Einzelnen gelang, auf eigen erspähten Spuren, die Einführung in Dantes Künstlerwerkstatt. Konnten auch nicht immer alle Erwartungen erfüllt werden — die Aufgabe war ja im Höchstmaß anspruchsvoll —, aus der Hörerschaft tönte das dringende Verlangen nach Fortsetzung des verdienten Unternehmens: noch oftmals möchte man bewährte Tessiner, in Literatur- und Kulturzyklen großen Stils, an der E. T. H. erleben dürfen. E. N. Baragiola.

Schauspiel in Zürich

Die zwei Aufführungen, die uns die letzten Wochen gebracht haben, sind nach Werk und Darstellungsstil — ja sagen wir es offen: auch nach Darstellungsqualität denkbar verschieden. Shakespeares „Zähmung einer Widerspenstigen" gehört nicht zu den Komödien, die seine Größe am schönsten beweisen: es geht da alles ebenso eindeutig wie roh zu, keine Zwischentöne, kein Helldunkel, schwankhafte Renaissance im Vollsaft. Liebe als Dompteurkunst. Kann solches heute Gegenstand der Kunst sein? Nicht als ob diese Brutalität unter uns nicht auch als geistiges und seelisches Credo anzutreffen wäre, aber sie ist dann immer eine Kompensationshaltung, eine Rückwendung, also eine durch und durch sentimentalische, künstlich hergestellte Eindeutigkeit. Hegel hat gesagt, ein geflickter Strumpf sei besser als ein zerrissener, nicht so beim Selbstgefühl. Man könnte nun freilich, um den Darstellungsschwierigkeiten innerster Natur bei diesem Stück aus dem Wege zu gehen, sich darauf verlegen, es psychologisch aus zudeuten, seine durchaus verhüllten Hintergründe zu enthüllen, seine Handgreiflichkeit zurückzunehmen an den Punkt, wo der Gestus der Seele eben entspringt und sein Ursprung noch sichtbar in ihm nachzittert — aber auch das wäre durchaus gegen Shakespeare, der die vollausschwingende Handlung wollte. Und wenn diese für ihn noch herrlich nahe bei ihrem Ursprung liegt, so, weil der Weg vom Entwurf bis zur Ausführung hier bei seinen Geschöpfen eben noch die blitzende Schnelligkeit der ungebrochenen Natur besitzt. Herr Steckel verzichtete auf psychologische Verfeinerung von Shakespeares Komödie und bekannte sich zum vollen Schwankton. Das hieß auf dem „geflickten Selbstgefühl" spielen. Und so wundert es nicht, daß seine Aufführung von einem durch und durch krampfigen Ton bestimmt wurde. Statt der frei strömenden Natur voller Lässigkeit und Anderskönnen auch im höchsten Ausbruch: Rastlosigkeit, Betrieb, Hetze, als sollten dauernd tote Stellen überspielt werden. Da gab es keine Haupt- und keine Nebenfiguren mehr, keine sich unterordnenden Einzelzüge, keine Stille. Sicher — es fällt Herrn Steckel immer etwas ein, und wir würden es uns nicht verzeihen, ihm dafür den Dank schuldig zu bleiben —; aber in dieser Aufführung vermißte man allerdings zu sehr jene innere

Sicherheit, jene schöne Gelassenheit, die es zuläßt, ja erfordert, daß der Regisseur einmal tue, als falle ihm nichts ein. Dessiner, c'est omettre. So wurde die Grobheit des Stücks nicht elementar, sondern vulgär (namentlich am Anfang) und vermochte stellenweise überhaupt nicht mehr komisch zu wirken. Nun ist Maria Becker ja keine genuin komische Begabung, aber sie bringt denn doch zu viel an menschlicher und schauspielerischer Substanz mit, als daß es nötig wäre, die komischen Effekte derart aus ihrem Käthchen herauszupeitschen, wie es hier geschehen ist. (Welch' schöne Augenblicke hatte sie gegen Ende, wo sie den absurden Forderungen des Geliebten in scheinbar traumhafter Unbeteiligtheit nachkam und damit Untergründe des Themas freilegte, die über jede zeitliche Gebundenheit hinaus sich bewährten.) Dieselbe künstlerische Gewalttätigkeit herrschte aber auch in Rollen, die natürlicher besetzt worden waren. In dem Hortensio des Herrn Ammann, der durchaus überflüssigerweise einen unablässigen heroischen Kampf mit einem falschen Schnurrbart auszufechten hatte, in dem Diener des Herrn Tanner, der die Erzählung Grumios vom Reiseunfall durch ungeschickte Überakzentuierung überspielen mußte, oder in dem Biondello des Herrn Morath, der seine natürliche Beweglichkeit doch wohl diskreter hätte verwenden müssen. Es war schade. Denn, wie gesagt, Herrn Steckels Phantasie herrschte reich wie immer, und die Leistungen der Schauspieler waren immer wieder reizvoll, ja von hohem Niveau. Besonders der Petruchio des Herrn Freitag verdient Bewunderung, die allerdings beeinträchtigt wird von der Roheit seiner Rolle. Er wußte ihr aber durchaus etwas von jener geforderten vitalen Ungebrochenheit zu geben. Vollkommen durchgeführt im ganzen Sinn des Wortes schien uns jedoch nur der Grumio des Herrn Horwitz. Welcher Sinn für Abstufung — denken wir nur daran, wie er Gesten und Worte echohaft nachbildete, reich nuanciert und doch nie aus der notwendigen Unterordnung heraustretend. Oder denken wir an die Szene mit den faulen Dienern. Welches Gefühl für die Verteilung der Gewichte innerhalb einer Szene, bald Hauptfigur mit gespanntestem Ausladen des Ausdrucks, bald Nebenfigur mit ebenso gespannter Diskretion — wir sahen diesen Darsteller noch selten so vollständig in seinen Mitteln. Denn was der Regie des Herrn Horwitz, was seinen ernsten Rollen nachzurühmen ist, der Sinn für die Architektur eines Werks, der Sinn für die Hierarchie der Werte, das kam hier innerhalb des Komischen, ja Schwankhaften zur vollen und beglückend einfachen Entfaltung und gab erst recht dem Komischen seinen unzerstörbaren Grund. Es ist eben doch so: für eine teilweise verlorene Natur — und gemessen an Shakespeare haben wir sie alle teilweise verloren — gibt es nicht die geflickte, künstlich aufgeblasene Natur, es gibt nur den Geist. Was uns an Natur geblieben ist, verzeiht es uns nicht, wenn wir sie nachäffen. Sie will wenigstens sehen, wofür sie hat abtreten müssen.

Und daneben nun Tschechows „Kirschgarten". Ein Stück fast ohne Handlung — wie sollte es anders sein, da seine Hauptfiguren zur Tat längst unfähig geworden sind —, ein melancholisch gestriges Stück, dessen Heute sich schon als Gestern beweint. Das untergehende alte Rußland, tränenselig, lebensuntüchtig, nobel, herzlich überströmend, eine Welt unheroischer Don Quichottes, ein alter Garten voll von Kirschbäumen, deren Schönheit im Konversationslexikon vermerkt ist, und voll von Menschen, deren Liebenswürdigkeit in der großen bürgerlichen Literatur Rußlands unsterblich geworden ist. Die Kirschbäume fallen unter den Äxten des vierten Aktes wie die Menschen von ihnen vertrieben werden — ohne Gewalttat, nur eben weil die Zeit eine andere geworden ist und Geld Geld statt Gold.

Tschechows Stück mit seinen Halbtönen, seinem impressionistischen Reichtum mußte Direktor Wälterlins Art ganz besonders entgegenkommen. So ist denn auch eine Aufführung von intimem Reiz und zarter Poesie zustande gekommen. Kein hemmungslos strömendes Gefühl — dafür hätten wohl nur Russen und die russische Sprache den Stil —, die Tränenausbrüche wurden gedämpft, aber eine

reiche Verhaltenheit, die allen Figuren ihr Recht gab. Darf man hier von Nebenfiguren sprechen? Ist die Scharlotta etwa — eine der schönsten Leistungen der Frau Dannegger — nicht in ihren wenigen Strichen schon voll repräsentativ? Oder der alte Diener Firs? Und alle die andern, Versinkende und Aufstrebende, die fast ausnahmslos ihre würdige Darstellung fanden? Von Haupt- und Nebenfiguren hier zu sprechen hat eigentlich mehr nur quantitativen Sinn. Da wären in erster Linie die Geschwister Ljubow und Leonid zu nennen und ihr Widerpart Lopachin, der Vertreter der neuen Zeit. Sollte einer von ihnen versagen, sollte vor allem die Ljubow nicht überzeugen, so wäre allerdings das Stück weitgehend um seine Wirkung gebracht. Für die letztere Rolle hatte sich das Schauspielhaus Maria Fein geholt. (Wie tröstlich, daß die Fremdenpolizei sich wieder einmal vom Gesichtspunkt des Talents erweichen ließ!). Die Rolle ist in ihrer reichen, das Komische von ferne antönenden Melancholie sehr schwer zu spielen. Maria Fein ließ ihr das ganze Können zugute kommen und wußte den eng gefaßten, nie ins Hochpathetische sich aufgipfelnden Gefühlsbezirk der Figur dicht und in steter Abwandlung zu erfüllen. Ihr ganz gewachsen war Herr Ginsberg als Leonid. Die Übergänge von der Wirklichkeit zur Traumwelt des Billards und des Wortes wußte er völlig glaubhaft zu machen. Großartig die Absprünge vom dialogisch bezogenen Wort zur unbezogenen Rhetorik. Herr Heinzens Lopachin, der Parvenu mit dem schlechten Gewissen, der scheue Rohling, der das Herrschen immer noch nicht so recht versteht im Ausstrahlungsbereich seiner ehemaligen Herrschaft, die er doch um ihr Gut bringt, er wußte den beiden Träumern das Gegengewicht zu halten — auch er im Groben noch seelisch abgetönt und als Dissonanz noch ganz umhüllt von der melancholischen Musik des Ganzen. „Lustig und leichtsinnig" wollte Tschechow sein Stück. Wenn man das liest im Theaterblatt, denkt man daran, daß die alten Tänze oft in Moll erklingen.

Zwei interessante Aufführungen — und doch interessanter als sie ist die Haltung des Publikums. „Der Widerspenstigen Zähmung" ist ein schlagender Erfolg, das Publikum geht widerstandslos mit und wird es noch lange tun — der „Kirschgarten" findet eine laue Zuhörerschaft. Woran mag das liegen? Daran, daß dieses Rußland Tschechows, dessen Sterben wir auf der Bühne zusehen, nun eben wirklich tot ist und ein anderes es übertönt, vor dessen Gewalt solche gebrochenen Töne nicht mehr klingen? Oder daran, daß wir Schweizer Leute, die nicht sparen können, nicht gerne gelten lassen? Oder daran, daß wir Leute, denen das Wort, die Träne und der Kuß locker sitzen, noch weniger gelten lassen? Oder daran, daß Tschechows beschauliche Dramatik mit dem Rhythmus des heutigen Geschehens nicht Schritt hält? Etwas von all dem mag zutreffen. Eines aber ist sicher: unser Geschmack ist in unvorstellbarem Maß am Verrohen. Wenn man uns nicht mehr fortissimo kommt, hören wir nicht mehr. Hätte Maria Fein beispielsweise gegen ihr künstlerisches Gewissen die hohen Theatertöne angeschlagen, über die sie zweifellos auch verfügt, so hätte ihr das Publikum mehr gedankt als für diese ihre werkverpflichtete Darstellung, die sehr hohe Maßstäbe verträgt. Das Deuten mit dem Holzschlegel ist manchmal nötig. Ein künstlerisches Prinzip freilich ist es nicht und war es nie. Elisabeth Brock-Sulzer.

Basler Schauspiel

Die moderne Dramatik ist, jedenfalls auf unserem Kontinent, nicht reich an interessanten Versuchen, und es ist für ein Theater gar nicht leicht, etwas Neues zur Diskussion zu stellen, das die Diskussion entfacht, sei es kraft seiner geistigen Substanz, sei es kraft einer gestalterischen Form, die aus der geistigen Substanz adäquat entwickelt ist. Innerhalb des Basler Schauspiels kam nun die Aufführung

eines Stücks von Georg Kaiser „Das Floß der Medusa" zustande, die diesen durch die Zeitverhältnisse selten gewordenen Charakter des Experiments an sich trug, sowohl was das Stück selber betrifft, als auch seine Interpretation.

Den „Anlaß" zum Stück, wenn man das so nennen kann, gab ein Ereignis dieser Kriegszeit. Ein englisches Schiff, das lauter Kinder zu Passagieren hatte, die aus ihrer gefährdeten Heimat evakuiert werden sollten, wird von feindlichen Fliegern bombardiert und sinkt. Dreizehn Kinder können sich in einem Rettungsboot retten. Dies ist der Augenblick, in dem Kaisers Stück einsetzt, das nun in einem Ablauf von 7 Bildern das verlorene Umhertreiben der Dreizehn während 7 Tagen schildert, die Spannungen und Konflikte, die in dieser kleinen, auf einen engsten Raum zusammengedrängten und auf Gedeih und Verderb aufeinander angewiesenen Gesellschaft entstehen, bis ein rettendes Flugzeug sie auffischt und elf von dreizehn Kindern dem Leben zurückgibt.

Schon allein die Wichtigkeit der Zahl in einer rein referierenden Wiedergabe des Handlungsablaufs weist darauf hin, daß hier aus einem an sich zufälligen Ereignis, das allerdings als Zeitsymptom bedenklich genug ist, ein Instrument gedanklicher Auseinandersetzung mit der allgemeinen und die Allgemeinheit betreffenden Zeitsituation geworden ist. So wie in der vor einem Jahr in Basel aufgeführten „Spieldose" von Kaiser der zufällige Gegenstand, das mechanische Spielzeug, das dem Stück den Namen gibt, zu einem allgemein relevanten Sinnbild für die Mechanisierung des Lebens wurde, so wird hier ein am Ganzen gemessen minimaler Bruchteil des gegenwärtigen Kriegsgeschehens herausgegriffen, um das Schlaglicht unterscheidender und deutender Erkenntnis darauf zu werfen, um es in einen Bereich des Sinnbildlichen zu erheben, in dem nichts mehr, nicht ein Wort, nicht ein Geschehnis nur seine vordergründige Bedeutung hat, sondern immer einer Position in einem geistigen Theorem entspricht.

Kinder werden nicht nur ins Weltmeer, sondern die condition humaine wird in die vollkommene Herkunftslosigkeit ausgesetzt. Diese Kinder sind gar keine Kinder, sondern menschliche Wesen, die den Bedingungen des Menschseins auch am Anfang eines voraussetzungslosen Neubeginns menschlichen Zusammenlebens unterworfen, die bei alledem Werkzeuge der gedanklichen Auseinandersetzung des Dramatikers Kaiser sind. Zwei, oder eigentlich drei der Bootsinsassen werden zu führenden Trägern einer virtuos zu einem erregenden Höhepunkt geführten Handlung. Da ist einmal Ann. Sie ist die erste, die am Morgen des ersten Tages aus der todähnlichen Schreckenserschöpfung durch den Schiffsuntergang erwacht. In ihr verkörpern sich die chthonischen, die Kräfte der Erde, die nährenden, erhaltenden sowohl als die der dumpfen Materienschwere, als die der konventionellen Erstarrung, durch die das Lebendige, schöpferisch nach Verwandlung Suchende ersticken kann. Da ist Allan. Er ist der Vertreter des Geistes, der Menschen- und der Nächstenliebe. Die übrigen Kinder bilden eine von Stimmungen bewegbare, unberechenbare Masse. Der dritte führende „Handelnde" ist „Füchslein", ein durch die Macht völliger Passivität wirkendes, an Leib und Geist verkürztes Menschenwesen, der Dreizehnte im Boot, weil die Kinder ihn nachträglich erst, gewissermaßen als blinden Passagier, fanden, nachdem sie sich in ihrer Zwölfzahl für komplett gehalten hatten. In dem rothaarigen „Füchslein" verkörpert sich der in jeder Hinsicht Benachteiligte, der Verfolgte, der Sündenbock, den die Menschen sich immer wieder suchen, um den Makel der Sünde von sich abzuwälzen. Ann, ihr sturer Lebenserhaltungstrieb für sich und ihre Brut, verbunden mit einem leeren und jede Willkür zulassenden „christlichen" Formalismus, verfolgt in Füchslein mit erfinderischem Anschein der Rechtlichkeit den Judas, den Dreizehnten der Jünger, der des Menschen Sohn verriet, und steigert die zu keiner Unterscheidung fähige Masse in die fixe Vorstellung hinein, daß Aussicht auf Rettung nicht sei, wenn nicht Füchslein über Bord geworfen werde. Allan kämpft mit den Argumenten klarer Vernunft und aus wahrer religiöser Ehrfurcht vor dem Lebendigen gegen

die blindwütenden Verdüsterungen des Aberglaubens; er nimmt den einen „meiner geringsten Brüder" unter seinen persönlichen Schutz. Aber sein idealer Glaube an die Kraft und Möglichkeit des Überstehens aus dem Geiste wird von der Macht der Materie überlistet. Er liebt Ann und heiratet sie und verliert darüber die Aufmerksamkeit für Füchslein, der in der Hochzeitsnacht auf Geheiß Anns von den übrigen Kindern ins Meer geworfen wird. Die Ereignisse im Tatsachenreich geben Ann recht. Die Rettung kommt am Tag nach dieser Nacht. Allan, vom Entsetzen gepackt über den in Wahrheit von Ann begangenen Judasverrat am Menschen, will und kann diesen Verrat nicht überleben. Er bleibt im Boot zurück, während alle übrigen an einer Strickleiter in den Himmel zum rettenden Flugzeug hinaufklettern. Er nimmt die Schuld auf sich, findet den Tod, und das Schlußbild deutet an, daß in ihm Christus wieder einmal gekreuzigt wird.

Es ist hier nicht genügend Raum, auf die schier unendlich vielen, mit scharfsinnigster Konsequenz und äußerst disziplinierter dramatischer Ökonomie durchgeführten Erfindungen des Doppelsinns einzugehen, die dieses im Letzten entmutigte und durch seine Luzidität der Schau dem menschlichen Bereich schon fast entwöhnte Stück erregend und quälend spannend machen. Denn das sichtbare szenische Geschehen ist sehr sparsam. Es bleibt immer derselbe Schauplatz des auf den Wogen der Unendlichkeit schaukelnden Bootes, in dem sich die Diskussionen der Kinder von Tag zu Tag mehr zuspitzen. Die Sprache, die in jedem Wort so viel Doppelsinn einbegreifen muß, ist dabei von einer kristallenen Begrifflichkeit, die gewissermaßen Bilder aus dem Bereich des Organischen nicht mehr zuläßt, nichts mehr Überflüssiges erlaubt.

Der Inszenierung mußte also vor allem gelingen, die Doppelbodigkeit des Stückes evident zu machen, und durch die sprachliche Gestaltung die eigenartige, fast magische Atmosphäre gesteigerten Wissens zu schaffen. Diese Aufgabe war umso schwieriger, als es sich als unmöglich erwiesen hatte, die Kinderrollen mit regulären Schauspielern zu besetzen. Der Regisseur Robert Pirk unternahm das Wagnis, sie mit dreizehn für diesen Zweck ausgesuchten Schulkindern zu lösen, und dies mit beeindruckendem Erfolg. Es gelang ihm, die Kinder dem Kaiser'schen Exercitium unterzuordnen, gerade weil ihnen jegliche artistische Könnerschaft der Interpretation fehlte, weil sie nichts anderes konnten, als im erlebten Inhalt sich selbst hergeben. Es gelang ihm auch, das echte deklamatorische Pathos der Kinder — gleich stark genährt aus dem Bedürfnis nach deutlicher Mitteilung als nach erhöhter Form der Mitteilung — der künstlerisch notwendigen sprachlichen Stilisierung gewissermaßen unterzuschieben, und dadurch eine dem Stück sinngemäße, entrückte Direktheit zu geben. Dabei wirkte mit die stimmungsmäßig dichte, weltverlorene Kahlheit des Bühnenbildes, ein Rundhorizont, über den die wechselnden Stimmungen in wechselnden Lichtern und Projektionen flohen. Besonders eindrücklich in der Stimmung verzweifelter und trauriger Erhabenheit gelang das Bild der hochzeitlichen Verbindung zwischen Allan und Ann, zwischen dem Geist und der Materie. Ein morgenrötliches Licht fiel auf das denkwürdige Paar, das am vorderen Bootsrand vor einem imaginären Altar kniete, während hinter ihm in strenger Reihe die übrigen Kinder saßen, das Lied „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre . . ." singend, während aus unwirklicher Ferne gedämpftes Glockenspiel heranwehte. Das Ganze hatte etwas von einem mythischen Vorgang, über dem sich kein Himmel mehr wölbt. Die Aufführung des Stücks hatte etwas Denkwürdiges, indem sie ein Zeugnis der deutschen Dramatik, einer boden- und grundlos gewordenen Kultur vermittelte, und dies durch eine Gruppe von Kindern, die ihre Aufgabe mit der ganzen heftigen Ausschließlichkeit ihrer Jugend und mit einem fast beängstigenden, für die Zeit vielleicht ebenso symptomatischen Eifer des Begreifens ergriffen.

Georgine Oeri.

Wassily Kandinsky

Zur Ausstellung in der Basler Kunsthalle

In Basel ist zu Ehren des vor kurzem in Paris verstorbenen, hauptsächlich im Zwischenkriegsdeutschland tätigen russischen Malers Wassily Kandinsky (1866—1914) eine größere Gedächtnisausstellung von fast hundert Werken — Gemälden, Aquarellen, Graphiken — aus Schweizer öffentlichem und privatem Besitz eröffnet worden. Sie reicht zurück bis zum ersten „abstrakten" Bild des Malers von 1911; von den noch gegenständlichen Anfängen in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende konnte nichts beigebracht werden. Der Bogen spannt sich von den „malerisch" hingeworfenen, bewegten, warmen „Improvisationen" der Frühe zu den glaskalten, mit dem Lineal gezogenen Konstruktionen des Alters.

Ein seltsames Gefühl befällt uns in diesen Sälen. An den Wänden hängen die Werke eines der bedeutendsten Führers jener „abstrakten" oder „ungegenständlichen" Malerei, die einst in den Jahren vor und nach dem ersten Kriege die Kunst revolutionierte. Auch für uns war sie noch — mit der provinziellen Verspätung — das A und O, als wir die große Entdeckungsreise in das Reich der Kunst begannen. Von den nahen Grenzen her tönt der Lärm der Geschütze, die jener Zeit für immer das Grab graben. Uns fröstelt. Wir verspüren: diese Kunst ist historisch geworden.

Nicht immer ist es leicht, die Dinge hinter sich zu lassen, die man zwischen sechzehn und zwanzig geliebt hat. So mag es uns ergehen, wenn wir einem Menschen begegnen, der uns einst nahe stand und von dem wir nun nicht mehr begreifen können, daß er es einst tat. Wir müssen auch einen Teil unserer selbst hinter uns lassen. Nur ein Lächeln lockt es uns daneben ab, daß wir nun wohl von den Weggefährten von einst, die noch immer das, was um 1920 in den Nachbarländern revolutionär war, für das Revolutionäre schlechthin halten, als „reaktionär" betitelt werden. Das Leben fordert seine Opfer, und wir werden sie ihm bringen.

Während wir langsam die Wände entlang wandern, wiederholen wir für uns jene wenigen, stets sich wiederholenden Argumente, mit welchen wir diese Bilder verteidigt hatten. Was „bedeuten" diese Bilder, die bloß noch Linien, Flächen, Farben zeigen, frug man uns, was „stellen sie dar"? Und wir antworteten, an der bisherigen Kunst sei nicht das Gegenständliche, das „Was", das eigentlich Wesentliche, das eigentlich Künstlerische, sondern das „Wie". Da uns heute in der Fotografie ein Werkzeug gegeben sei, jene Gegenstände mechanisch zu reproduzieren, könne man jetzt in einer „reinen", „absoluten" Kunst dieses „Wie", die Form an sich geben. Und wir verwiesen auf die Musik als eine ebenfalls ungegenständliche Kunst, nannten jene Bilder „rein musikalisch" (obwohl wir insgeheim oft zweifelten, ob nicht vielleicht auch die Musik ihren „Gegenstand" habe). Rhythmische, klangliche Grundgefühle würden durch sie in uns erregt. Wir begingen den Fehler, der bei solchen Diskussionen ständig von neuem begangen wird: wir stellten dem Besten der einen Seite das Schlechteste der anderen gegenüber. Wir stellten dem abstrakten Postulat einer „absoluten" Kunst, die es bisher noch nie gegeben hat, den Grenzfall eines die Natur sklavisch kopierenden Naturalismus gegenüber, der im Rahmen der Gesamtkunstgeschichte bloß eine verschwindend kleine Zeitspanne umfaßt (und zudem die Wirklichkeit mehr stilisiert, als man ahnt). Wir wollten nichts wissen von all dem Vielen, das sich zwischen den beiden Extremen findet. Und es war ein kleiner Schönheitsfehler, daß die beiden stärksten Maler dieser Bewegung, die beiden, die wohl bleiben werden: Picasso und Klee, immer wieder zum Gegenständlichen zurückkehrten.

Ob auch da wieder der Dämon des wildgewordenen Intellekts dahintersteckt, der alles das auseinandergerissen hat, was wir nun mühsam wieder zu einer Ganzheit zusammenzuschweißen suchen? — Zwei Pole bestimmen die Kunst: ein

Subjektives, das formt und ein Objektives (Gegenständliches), das geformt wird. Darf man, ja kann man überhaupt diese beiden Pole auseinanderreißen? Ist Kunst ohne „Gegenstand" überhaupt möglich? Man mag einwenden, die Gegenstände der „äußeren" Welt würden durch solche der „inneren" Welt abgelöst. Aber steigen da wirklich die auf dem Grunde der Seele ruhenden „Archetypen" auf? (Kann man sie überhaupt ohne den Mittler eines Gegenstandes „darstellen"?) Besteht nicht die Gefahr, daß alles ins Subjektive und Relative abgleitet, daß das Subjektive ohne den Halt eines Objektiven diese Kunst zum Monolog werden läßt? Wenn wir mit uns selbst sprechen, mögen wir summen, wenn wir zu einem anderen sprechen, sprechen wir Worte. (Kunst braucht zwar nicht unbedingt zu einem anderen Menschen zu sprechen — vielleicht tut sie dies gerade in ihren höchsten Schöpfungen nicht —, aber zu einem Anderen muß sie sprechen!) Einer der „Abstrakten", der „Abstrakteste" von allen, Piet Mondrian, hat diese Gefahr gespürt, und um diesem Subjektivismus zu entrinnen, malte er auf seinen Bildern bloß noch Geraden und Flächen, die sich im rechten Winkel schneiden. Aber ist das nicht gerade das Gegenständlichste von allem? Ist die Gerade und der rechte Winkel nicht die Grundlage alles Gegenständlichen? (Mondrian selbst nannte seine Kunst „naturalistisch".) Der Kreis ist geschlossen. Doch es ist Gegenständliches einfachster Art. Es ist ein „radikaler" Genuß der Strenge, diese Bilder zu betrachten und man ist dem einen Mondrian dankbar, daß er bis an diese Grenze vorgestoßen. Aber man darf darob nicht vergessen, welche unendliche Vielfalt reicherer Formen sich um uns findet. Welcher Reichtum steckt nicht allein in der menschlichen Gestalt oder im Körper des Pferdes? An beiden hat der Mensch noch auf Jahrtausende zu schauen, bis er sie wirklich „geschaut" hat. Und man wende nicht ein, daß diese Formen von einem anderen geschaffen worden seien. Auch die „Abstrakten" haben ihre Geraden und ihre rechten Winkel nicht erfunden, sondern sie ebenfalls als „Gegenstände" vorgefunden, die sie nun erst „formen".

Die ungegenständliche Malerei war ein Notwendiges. Die Kunst mußte bis an ihre Peripherie vorstoßen, um zu größerem Reichtum in die Mitte zurückzukehren. Wir bleiben diesen Meistern, den Klee, Picasso, Arp, Mondrian, Kandinsky, dankbar, wenn auch sie, wie Mondrian und auch Kandinsky, dort stehen geblieben sind. Aber wir wollen nicht (mit zwanzigjähriger Verspätung) diese Kunst vergötzen. Und wir wollen nicht die Augen vor ihren Gefahren verschließen. Oft ist es bei Kandinsky ein Verweilen im unverbindlichen Ornament, im Kunstgewerblichen. Oft auch scheint in seiner Kunst, die von der überströmenden Fülle der Dinge abgeschnitten ist, ein zu scharfer Intellekt den Zustrom aus der fruchtbaren Tiefe abzuwürgen (am wenigsten droht diese Gefahr bezeichnenderweise in den bewegten, „freien" Bildern der Frühzeit, am stärksten in den geometrischen von später). Mag sein, daß eine fremdere, wohl slawisch zu nennende Farbigkeit, uns stets etwas in Distanz von diesen Bildern hält. (Wir überlassen es anderen, darin die „russische Seele" zu entdecken.)

Ich verlasse die Ausstellung und trete ins Freie. Mein Gang führt mich den Rhein entlang. Er ist nicht mehr der Strom von damals, dem man sein Leid klagen konnte und der eine Antwort zu rauschen schien. Unberührt fließt er weiter und ich folge ihm. Armin Mohler.