

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **24 (1944-1945)**

Heft 2-3

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.

recht wenig geschulten Amerikanern —, wie sie noch jedesmal am Ende obenaufgeschwungen haben, wenn um den Vorsprung in der Realpolitik gewürfelt wurde.

Zürich, den 31. Mai 1944.

Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Architekturbilder und Stadtansichten aus Rom.

In der graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule ist zur Zeit eine Ausstellung von Architekturbildern und Stadtansichten des XVI. bis XX. Jahrhunderts von Rom zu sehen; heute, da eine Wallfahrt nach dem Süden ein unerfüllbarer Wunschtraum geworden ist, verdient sie mehr denn je den regen Besuch aller derer, die das Schicksal der römischen Monumentalbauten täglich und stündlich mit Beklemmung, Angst und Sorge verfolgen.

Prof. Dr. Bernoulli, dem Direktor der graphischen Sammlung, haben wir es zu danken, daß hier eine ganze Reihe römischer Ansichten aus den Beständen dieser Sammlung schön und übersichtlich in chronologischer Reihenfolge angeordnet sind; so können wir auf dem Gang durch die Ausstellung sehen, wie die verschiedenen Epochen — Renaissance, Barock, Klassizismus und neueste Zeit — diese einzigartige Stadt mit ihren Kirchen, ihren Palästen, ihren Ruinen und ihrem landschaftlichen Hintergrund in immer wieder neuer Weise erlebt und wiedergegeben haben.

Den Auftakt bilden die scharf gestochenen, sachlich-klaaren Ansichten des XVI. Jahrhunderts, die schon darum einen ganz besonderen Wert haben, weil sie uns Rom vor den großen Umänderungen der Barockzeit zeigen, die der Stadt ihr heutiges Gepräge verliehen haben. So sehen wir z. B. eine Ansicht des Kapitolsplatzes vor seiner Umgestaltung durch Michelangelo; sie stammt von dem aus Frankreich kommenden Antonio Lafreri. Interessant auch jenes Blatt von Cornelius Bos, auf dem wir Werden und Entstehen von Michelangelos Peterskuppel beobachten können oder jene genaue Aufnahme von Antonio da Sangallos Rundbau S. Maria di Loreto neben der Trajanssäule.

Ganz andern Charakter tragen die Ansichten des XVII. Jahrhunderts, der Epoche des Barock. Das war die Zeit, in der Rom seine starke Anziehungskraft auf den Norden ausübte, die Zeit, in der vor allem französische und niederländische Künstler ihre Wallfahrten nach dem Süden antraten. Das Präzise und metallisch Harte war damals außer Kurs geraten und alles wurde nun malerisch gesehen; auch die Landschaft wurde etwa in das Bild einbezogen, und mitunter mußte sich die Wirklichkeit zu Gunsten der Bildwirkung allerhand Eingriffe gefallen lassen. Von den Künstlern dieser Zeit mögen J. Silvestre aus Nancy, Hermann Svanevelt und Gaspar van Wittel aus Utrecht, Frans van Bloemen und Gomar Wouters aus Antwerpen erwähnt sein; sie zeigen uns gerne die Peterskirche sowie die damals neu erstandenen Barockpaläste und Barockplätze. Charakteristisch ist auch, wie man nun an den klar gezeichneten Plänen des XVI. Jahrhunderts (einer von Etienne du Pérac ist ausgestellt) keinen rechten Gefallen mehr fand und statt dessen malerisch wirkenden Ansichten aus der Vogelschau den Vorzug gab (ein typisches Beispiel ist der ebenfalls ausgestellte Vogelschauplan von Giov. Batt. Falda).

Den Höhepunkt der Ausstellung bilden die Radierungen von Giov. Batt. Piranesi, von dessen großformatigen Darstellungen eine Reihe der schönsten Blätter aus-

gestellt sind; Vergänglichkeitsgefühle und starkes archäologisches Interesse verbinden sich in ihnen zu jenem charakteristischen Ganzen, das lange Zeiträume hindurch für alle römischen Ansichten geradezu typisch wurde. Piranesi ist ein ausgesprochener Vertreter des späteren Barock: Züge von Francesco Guardi und Tiepolo erinnern noch an seine venezianische Vergangenheit; manches klingt auch an Claude Lorrain an, aber die heitere Weiträumigkeit dieses Franzosen ist bei ihm in eine düstere Großartigkeit umgewandelt. Das malerische Spiel von Licht und Schatten spielt bei ihm eine große Rolle, und man begreift es, daß man ihn auch schon den „Rembrandt der antiken Ruinen“ genannt hat. Aber wo Rembrandt die Dinge durch das Licht hervorhebt, da führt der düster-schwere *genius loci* der ewigen Stadt Piranesi dazu, die Hauptsache durch gewichtige schwarze Schatten zu betonen. Barockes Empfinden zeigt sich bei ihm auch in der Wiedergabe der Atmosphäre mit ihren Wolkenbildungen, vor allem aber in der Auffassung der Architekturen, bei denen oft das Hintereinander perspektivischer Wirkungen betont wird und die klare Übersichtlichkeit der Frontalansichten der Renaissance durch die unklar-malerischen Reize der Diagonalansicht ersetzt wird. Die Blätter Piranesis, die in zwei Kojen der Ausstellung untergebracht sind, zeigen uns, wie oft der Meister den Überresten des antiken Rom nachgegangen ist. So sehen wir eine Reihe Detailansichten vom Forum Romanum, wie die Phokasäule, den damals noch halb im Schutt vergrabenen Septimius-Severus-Bogen, den Titusbogen; dann das Pantheon von außen und innen, die Porta Maggiore, das Colosseum und anderes mehr. Überall wird der Verfallzustand in seiner ganzen Tragik betont und durch entsprechende Staffage in seiner Wirkung noch gesteigert; mitunter verdrängt sogar der Archäologe den Künstler fast ganz, so wenn er den angeblichen Neptunstempel an der Piazza di Pietra von allen späteren Zutaten befreit, so daß wir nur noch das antike Knochengerüst vor uns sehen. Aber auch in das barocke Rom, auf den Petersplatz und die Piazza del Popolo, auf den Monte Cavallo (Quirinal) und an die zum Kapitol und nach Ara Coeli heraufführenden Treppen, vor die Fontana Trevi und den Lateranpalast werden wir geführt, und überall versteht es der Künstler, uns die monumentale Gravitas Roms fühlbar nahe zu bringen.

Es ist begreiflich, daß die späteren Generationen oft ganz unter dem Bann von Piranesis großartig-effektvoller Kunst standen; dabei aber werden nach und nach die dunklen Schatten doch etwas aufgelockert, und ein lichter, klarerer Ton läßt uns das Nahen des Klassizismus ahnen. Von den allernächsten Nachkommen sind Piranesis Tochter Laura, die Motive des Vaters in kleinen Formaten wiedergab, und sein Sohn Francesco zu nennen, von dessen Kunst eine etwas theatrale Darstellung der Girandola, des Feuerwerks auf der Engelsburg, Zeugnis ablegt. Immer noch unter dem Eindruck Piranesis, aber doch schon stark klassizistisch beeinflusst ist die Kunst des Ravennaten Luigi Rossini, aus dessen erst am Anfang des XIX. Jahrhunderts erschienenen *antichità romane* eine ganze Reihe Ansichten ausgestellt sind. Außer einigen Italienern begegnen wir in dieser Zeit auch manchen Ausländern, wie V. Brandoïn, F. Janinet aus Paris, Hubert Robert u. a., die den alten Vorbildern oft neue Seiten abgewinnen. Dann zeigt sich in den Radierungen nach Phil. Hackert aus Prenzlau, der die Architekturen in weite Landschaften einbettet, das Nahen der Romantik, und damit gewinnen lyrische Töne die Oberhand; aus diesen Zeiten mögen auch zwei Schweizer, Franz Hegi und Jak. Wilhelm Huber aus Zürich, genannt sein. Der monumentalen Wirkung der römischen Bauten wird erst eine viel spätere Zeit nach der Jahrhundertwende, also nach 1800, gerecht: so bringen uns die Lithographien des Solothurners Hans Caspar Schwarz die monumentale Architektur der Peterskirche in immer wieder neuen und originellen Aspekten nahe; den Abschluß der Ausstellung bilden Pinselzeichnungen von Alfr. Heinrich Pellegrini, auf denen die spanische Treppe, die Fontana Trevi, die Piazza Navona, das Pantheon und andere Bauwerke oft in ganz eigenartiger Perspektive und mit wenig Pinselstrichen in ihrer charakteristischen Eigenart festgehalten werden.

So wirkt diese ganze Ausstellung, in der die unvergänglichen Schönheiten der ewigen Stadt immer wieder durch das Temperament anderer Epochen und anderer Künstler zu uns sprechen, mit seltener Eindringlichkeit auf jeden, dem Kunst vergangener Zeiten etwas bedeutet. Aber oft hat man fast das Gefühl, etwas traumhaft Unwirkliches vor sich zu sehen; denn wie stark hat sich doch die ganze Atmosphäre geändert, seitdem ein Piranesi seine Bilder schuf! Das römische Landvolk, das in seinen bunten Trachten auf all diesen alten Ansichten auf den Treppen und an den rauschenden Brunnen herumsteht, ist heute kaum noch zu sehen, und die schweren, reichverzierten Prunkwagen der Barockzeit fahren nicht mehr vor den Eingangstoren der monumentalen Barockpaläste vor. Ein neues geistiges Klima hat sich herangedrängt, so daß die Bauten der Renaissance und des Barock heute von einer ihnen fremden Luft umgeben sind. Aber daran ist schließlich nichts zu ändern; verhängnisvoller sind jedoch die da und dort vor allem durch neue Straßenkorrekturen erfolgten schweren Eingriffe, denen der alte, in Jahrhunderten langsam gewachsene Organismus des alten Stadtbildes sich unterziehen mußte; Eingriffe, die zum Teil gut hätten vermieden oder wenigstens in anderer Form ausgeführt werden können. Man muß die Radierungen Piranesis zur Hand nehmen, um sich darüber klar zu werden, daß die hart-brutalen Züge einer ausgesprochen imperialistisch empfindenden Machtkunst für die Welt der antiken Ruinen und der alten Barockbauten ein nicht wieder gut zu machendes Unglück bedeutete.

So hat das Viktor Emanuel-Denkmal das einzigartige Bild der nach Ara Coeli und dem Kapitolsplatz heraufführenden Treppen förmlich totgeschlagen, und auch die Via del Impero halte ich für einen schweren Mißgriff; ich leugne zwar sicher nicht, daß eine Sanierung jener alten „romantischen“ Quartiere absolut nötig war, aber die gefühllose Form, in der sie erfolgte, hat einen fremden Maßstab in das alte Stadtbild gebracht, der die antiken Ruinen in ihrer Wirkung schwer beeinträchtigte. Ebenso verfehlt war aber auch der Durchbruch durch den Borgo und die Anlage jener unmäßig breiten Avenue, die den unvergleichlichen Petersplatz ganz brutal aus seiner Isolierung herausgerissen hat. Ich weiß zwar wohl, daß bereits die Barockzeit eine Zufahrtsstraße von der Engelsburg her zur Peterskirche plante; aber von welch großem künstlerischen Takt zeugt es da, daß ein breiter Querbau als fester Abschluß dieser Zufahrtsstraße in Aussicht genommen war, der das Überraschungsmoment für den auf den herrlichen Platz Tretenden gewahrt hätte.

Am unglücklichsten aber hat sich wohl die Freilegung des Augustus-Mausoleums im Stadtbild ausgewirkt. Früher erhob sich über dem Grabhügel des Gründers des Imperium Romanum das Augusteum, der Saal, in dem die großen römischen Symphoniekonzerte stattfanden, und da habe ich es immer als die schönste Ehrung des toten Kaisers empfunden, daß man über seiner Grabkammer den Klängen Bachs und Beethovens und der großen italienischen Komponisten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts lauschen konnte. Heute ist nun aber das Mausoleum des Augustus „freigelegt“: auf weiter Flur ein armseliger Ziegel-Trümmerhaufen, um den man, offenbar über die etwas klägliche architektonische Wirkung enttäuscht, ein paar dürftige Zypressen gepflanzt hat. Rings um den großen Platz herum aber sind etwas langweilig-eintönige, aber dafür prächtig schwere moderne Monumentalbauten im Entstehen begriffen, die das Grab des großen Kaisers nur noch armseliger erscheinen lassen. Um nun diese unglückliche städtebauliche Lösung noch zu steigern, hat man obendrein an einer Seite das geschmacklose Monstrum des gläsernen Schneewittchenjarges mit der Ara Pacis aufgestellt, deren herrliche, für das helle römische Sonnenlicht geschaffenen Skulpturen hier doch nicht recht zur Geltung kommen können. So sehen wir im heutigen Rom immer wieder Fehlleistungen einer irreführenden Machtkunst, die nur mit kolossalsten Maßstäben arbeitet und dadurch die große Vergangenheit vergewaltigt.

Und zu alledem kommt nun heute noch die fortwährende Furcht vor den Bombenangriffen hinzu. Um ein paar Meter Bahngelände aufzureißen, die in wenigen

Tagen oder Stunden doch wieder repariert sind, schwebt man in ständiger Angst, daß wertvolle Denkmäler römischer Vergangenheit und so und so viele Menschenleben vernichtet werden könnten. Wie man hört, haben Prof. Eugen Pittard und seine Gattin, die Schriftstellerin Noël Roger in Genf, die Initiative zur Gründung einer schweizerischen Vereinigung für den Schutz der Kunstschätze in Europa ergriffen. Diese Vereinigung soll auf diplomatischem Wege die internationale Anerkennung gewisser Kunststädte durch ein universelles Abkommen im Geiste der Neutralität des Roten Kreuzes erwirken. Ob aber heute die kriegführenden Mächte auf solche Stimmen hören werden? Und ob es wohl nicht schon zu spät ist, um wirklich „in letzter Stunde“ eine Organisation zu improvisieren, die die Kunstdenkmäler Europas vor dem Untergang bewahrt? Das alles sind bange Fragen, die wir uns immer wieder stellten, als wir vor den alten Architekturbildern und Stadtansichten der Ausstellung standen. Eines aber ist sicher: die Leitung der graphischen Sammlung der E. T. S. hätte keine aktuellere Ausstellung veranstalten können. Denn sie hat uns zum lebendigen Bewußtsein gebracht, welche Ewigkeitswerte hier auf dem Spiel stehen und daß es gerade eine schweizerische Pflicht ist, das Menschenmögliche zum Schutz all der bedrohten geistigen Werte vorzukehren.

S. G u e r.

Lucas Cranach und seine Zeit.

Dem Künstler, der während der Zeit des Umbruches zwischen mittelalterlicher Auffassung und Renaissanceaufklärung die deutsche Malerei in ihrem engen Verhältnis zur Reformation Luthers vertritt, hat Heinrich Lilienslein eine reich illustrierte, klar aufgebaute und mit Verständnis für das Wesen Cranachs geschriebene Monographie gewidmet*).

Lilienslein schildert das Zeitalter, in welchem der Künstler 1476 in Kronach geboren wurde. Die Entdeckung Amerikas, die Verbreitung der Buchdruckerkunst, die wissenschaftlichen Errungenschaften eines Kopernikus, schließlich die glimmende Reformation gaben dieser Zeit ihren Stempel.

Als junger Malergehülfe reist Cranach nach Nürnberg, wo er wohl mit Albrecht Dürer zusammentrifft, nach München, der Heimat Pollaks, vielleicht nach St. Wolfgang, wo das große Werk Bachers die gegenseitige Durchdringung deutschen Wesens und italienischer Auffassung zu Gestalt bringt, um sich eine Zeit lang in Wien niederzulassen. Dort malt er, zu Beginn des Jahrhunderts die Bildnisse Cuspinians und seiner Frau, welche die zur Reise gelangte Meisterschaft des Künstlers enthüllen. Diese Gemälde, die der Sammlung Oskar Reinharts in Winterthur gehören, muten besonders frisch an durch die intime Verbindung zwischen Figur und Landschaft. Aus derselben frühen Zeit stammt die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Deutsches Museum, Berlin). Die zwangslose Anordnung der Gruppe mit einer Engelschar in einer mit Tannenbäumen, Höhlen, Felsen belebten Landschaft erweckt eine lyrische Stimmung, die damals eine Neuerung bedeutete.

Zu dieser Zeit berief Churfürst Friedrich der Weise Cranach zum Hofmaler nach Wittenberg (1504), seiner Residenz, wo er zwei Jahre zuvor eine Universität gegründet hatte. Zu Anfang treffen wir dort einen venezianischen Maler, Jakob Walch (italienisch „Jacopo dei Barbari“), der die Kunst eines Jacopo Bellini in sich aufgenommen und die poesievolle Enghmatik eines Giorgiones hatte auf sich wirken lassen. Es ist wahrscheinlich, daß Cranach aus der Mitarbeit mit Jakob wertvolle Anregungen empfangen hat.

*) Heinrich Lilienslein: Lukas Cranach und seine Zeit. Velhagen und Klasing, Bielefeld.

Wir erfahren wenig aus zeitgenössischen Quellen über die damalige Tätigkeit Cranachs. Der Jurist Scheurl sagt uns, er sei „fleißig“ und „schnell“ gewesen. Er habe den Fürsten oft auf die Jagd begleitet und dort an Ort und Stelle gezeichnet und gemalt. So erklären sich die außerordentlich lebendigen und der Natur direkt entnommenen „Jagden“, „Tourniere“, die der Künstler gemalt und gestochen hat. 1509 besuchte Cranach die Niederlande. Er verfertigte in Mecheln ein Porträt des jungen Erzherzogs Karl, der später unter dem Namen Karl dem V. das kaiserliche Szepter führte. Leider ist das Bildnis verschollen.

In Wittenberg befreundete sich Cranach mit Martin Luther. Er nahm Partei für die Reformation und malte Luther öfters. Überzeugend sind die beiden Kupferstiche von 1520/21, welche die persönlichen Züge des Modells wuchtig hervortreten lassen. Unter den gemalten Bildnissen Luthers und seiner Frau befinden sich zahlreiche Werkstattbilder, die Cranach wegen ihrer großen Menge nicht alle eigenhändig ausführen konnte, so sehr es ihn freute, für die Propaganda der neuen Lehre wirken zu können. Daneben war er dem Hofe verpflichtet. Er malte für ihn, außer Turnier- und Jagdszenen, Porträte — biblische Figuren, deren Behandlung, ohne lüstern zu sein, einer gewissen Gefallsucht nach sinnlicher Befriedigung zu genügen hatten (Adam und Eva, Judith, Lucretia, Urteil des Paris). Trotzdem die Reformation den Marienkult verwarf, schuf Cranach bis spät in seinem Leben Madonnenbilder, in welchen er die hergewohnte Zärtlichkeit von Mutter und Kind mit leichten, bildnisartigen Zügen antönt und oft mit anmutiger Landschaft verbindet. Man darf seine Werke nicht mit italienischen Bildern vergleichen. Er malt ganz spät das Abendmahl, aber wie verschieden von Leonardo. Hier die häusliche Episode, dort die ergreifende dramatische Handlung. Cranach ist eben aus dem Handwerkerstand hervorgegangen, wie alle seine deutschen Kollegen. Man erinnere sich an die Vergleiche, welche Dürer zwischen seiner Stellung in Venedig und derjenigen in Nürnberg anstellt! Cranach hat sich zu selbständigem Schaffen entwickelt, ohne seine ursprüngliche Bindung zum Handwerkerstand gelöst zu haben. Mit Fleiß, Gestaltungskraft, Farbensinn verbindet er eine spielerische Phantasie, die seinen Landschaften einen lyrischen Zug gibt und seinen Figuren einen individuellen Reiz verleiht. Dabei weiß er Motiven, die eintönig oder banal wirken könnten, wie „Christus der die Kinder segnet“, eine malerische Behandlung angedeihen zu lassen, welche den Einzelheiten des Gemäldes zu künstlerischer Entfaltung verhilft und zudem das Bild als Ganzes abwechslungsreich erscheinen läßt.

Nach einem längern friedlichen Dasein in Wittenberg ballten sich Gewitterwolken über seinem Haupt. Karl der V. erklärte 1546 seinem Fürsten den Krieg und besiegte ihn ein Jahr darauf in der Schlacht bei Mühlberg. Johann Friedrich geriet in Gefangenschaft. Der Kaiser ließ damals den Maler in sein Lager kommen und zeigte sich ihm gegenüber gnädig. Er erwähnte Bilder von ihm, die ihm der Churfürst geschenkt hatte, auch das Bildnis, das Cranach von ihm in Mecheln gemalt hatte. Cranach bat ihn damals inbrünstig, seinen Landesfürsten zu schonen. Als Johann Friedrich in Augsburg gefangen war, lud er seinen Hofmaler ein, ihm Gesellschaft zu leisten. Cranach zögerte nicht, trotz seines hohen Alters diesem Wunsche zu willfahren. 1552 wendete sich das politische Blatt. Moritz von Sachsen schlug das Heer Karls in die Flucht. Johann Friedrich kehrte in sein Land zurück und nahm seine Residenz in Jena, wo Cranach als sein Hofmaler die letzten Jahre seines Lebens verbrachte.

Cranach hatte zwei Söhne, die beide Maler wurden. Den ältesten verlor er früh, der jüngere folgte ihm nach. Derselbe hat sich den Stil seines Vaters angeeignet, ohne persönliche Neuerungen in denselben zu bringen. Im Porträt ragt er öfters hervor. Die allerletzten Gesamtdarstellungen des Sohnes, wie die „Taufe Christi“ (1556) lassen etwas von neuzeitlichem Streben verspüren, indem die Figuren in gedrängten Massen freier in die Landschaft hinein komponiert sind, als es früher der Fall war.

Lukas Cranach starb in Weimar 1553, 77 Jahre alt. Bis zu seinem hohen Alter war er tätig und hat damals Bilder gemalt, welche auf die Reformation unter Anspielung auf seinen verstorbenen Freund Martin Luther Bezug nahmen („Allegorie der Erlösung“, Stadtkirche, Weimar 1555). Sein erhaltenes Oeuvre ist sehr zahlreich, obwohl anzunehmen ist, daß viele seiner Werke zu Grunde gegangen sind.

Uns Schweizern stellt sich die Frage, inwiefern dieser deutsche Meister auf unsere Malkunst eingewirkt hat. Der Einfluß Dürers auf Manuel, Urs Graf, Holbein ist erwiesen. Diese Beziehungen sind hauptsächlich durch das Holzschnittwerk Dürers hergestellt worden. Am ehesten haben die Zweiplatten-Holzschnitte Cranachs unsere Graphiker angeregt (Christophorus, Venus und Amor 1509). Die reizenden Landschaften mit fern leuchtendem Horizont weisen eine Prägnanz und eine Linienharmonie auf, die auf Manuel gewiß Eindruck haben ausüben können.

Als Künstler gehörte Cranach zu einer andern Gattung als unsere Landschaftsleute. Er war Hofmaler, hatte einen jährlichen Gehalt und betrieb sogar daneben eine Apotheke und eine Druckerei. Seine Stellung war materiell gesichert, dafür war er an die Begehren seines Fürstenhofes gebunden. Unsere Künstler lebten demgegenüber ein unstetes Leben, mußten sich den Kriegsheeren anschließen, um zeitweise ihr Brot zu verdienen. Dafür waren sie freier in der Wahl und in der Behandlung ihres Stoffes. Gegenüber der gefitteten Kunst eines Cranachs ist ihre Art derb, aber ausdrucksvoll und beherzt. Die Gemälde Cranachs haben also auf unser schweizerisches Schaffen kaum nachgewirkt.

Dagegen läßt sich eine Parallele in den Anschauungen oft weit voneinander gelegener Werkstätten erkennen. Ich verweise auf den „bethlehemiischen Rindermord“ Cranachs (um 1515, Dresden, staatliche Gemäldegalerie) und auf die Tafel Manuels mit der „Enthauptung des Johannes“ und der „Marter der Ursula“ (1515—1518, im Kunstmuseum Bern). Der Palastbau Cranachs mit der Empore, auf der Herodes in Gegenwart seines Gefolges sitzt, weist mit demjenigen Manuels gemeinsame Züge auf. In dem geharnischten Kriegerhaufen Cranachs mit den mehrfach aufgesetzten und phantastisch wehenden Federbuschen sehen wir gemeinschaftliche Züge mit der Ausstaffierung der Krieger auf der Tafel „Marter der Ursula“ (Teilstück) Manuels.

Solche ähnliche Züge in der Kompositionsweise deuten auf gemeinschaftliche Verbindungen zwischen den Künstlerwerkstätten, zu einer Zeit wo wandernde Gesellen und Buchdrucker, Buchhändler, Goldschmiede und Baumeister den Verkehr zwischen den verschiedenen Kunstzentren vermittelten und Zeichnungen, Holzschnitte und Stiche mit sich brachten.

* * *

Die Arbeit Villenfeins über Lukas Cranach ist anregend, vielseitig und erschöpfend. Ihre zahlreichen Bildtafeln in Schwarz-Weiß bieten ein zuverlässiges Studienmaterial. In den farbigen Illustrationen vermischen wir oft die absolute Richtigkeit der Töne. Immerhin vermitteln diese farbigen Tafeln den Eindruck der malerischen Kultur, die Cranachs Werke auszeichnet.

Wir sind überrascht, unter den Reproduktionen die beiden Jagdbilder des Prados, die in Genf ausgestellt waren, nicht zu finden, dies um so mehr, als Villenfein das Gespräch des Künstlers mit Karl dem V. erwähnt, in welchem der Kaiser Cranach von Bildern seiner Hand sprach, die ihm der Churfürst geschenkt hatte. Es liegt auf der Hand, wenigstens in einem dieser Prado Jagdstücke ein Geschenk zu erkennen, das Karl der V. von Johann Friedrich von Saxe erhalten hatte.

C. v. Mandach.

Predigten von Jeremias Gotthelf.

Wenn ein Erzählergenie wie Gotthelf als Landpfarrer amtiert und Sonntag für Sonntag auf der Kanzel steht, so müssen seine Predigten — meint man — etwas Außerordentliches sein. Denn auch die Predigt ist eine klassische literarische Gattung, und Gotthelf wäre nicht der Erste gewesen, der sie zum Gefäß großer dichterischer Gestaltung gemacht hätte. Aber diese Erwartung geht fehl. Schon die bisher gelegentlich gedruckten Proben zeigten, daß er sich einer merkwürdig konventionellen Kanzelsprache bediente. Das hängt damit zusammen, daß der Pfarrer und der Dichter in ihm nicht harmonisch ineinander aufgingen, sondern in einer gewaltigen Spannung miteinander lebten. Er galt ja auch zeit lebens als schlechter Prediger, seine Lützelflüher Kirche war schwach besucht, was ihm nicht wenig zu schaffen machte; es ist sicher, daß darin eine Hauptursache für sein leidenschaftliches Ausbrechen in die Schriftstellerei gegeben war.

Seitdem das Interesse am Dichter Gotthelf so sehr erstarbt und erfreulicherweise immer noch im Wachsen ist, zeigt sich auch das Bestreben, ihn für die Kirche zu „reklamieren“ und den Pfarrer Biziüs gegen den Dichter Gotthelf auszuspielen. Der Berner Theologe Kurt Guggisberg ließ 1939 sein Gotthelfbuch erscheinen, das Gotthelf als Theologen charakterisiert, ohne freilich zu einem überzeugenden Ergebnis zu gelangen. Karl Fehr versuchte auf seinen Spuren die „Schwarze Spinne“ als „christlichen Mythos“ zurechtzubiegen, und die Gießener Doktorandin Doris Schmidt verstieg sich in einer Gotthelf-Dissertation von 1940 zu dem Satz: „Gotthelf war Christ und ist somit denen, die das Christentum nicht kennen, im Grunde unverfügbar.“ Einer solchen doktrinären Verdrehung kann man nur die Tatsachen entgegenhalten.

Der kürzlich erschienene, von Kurt Guggisberg sorgfältig bearbeitete dritte Ergänzungsband der großen Gotthelf-Ausgabe von Rudolf Hunziker und Hans Bloesch (Eugen Rentsch Verlag, Erlenschbach-Zürich 1944) bietet dieses Tatsachenmaterial in aller wünschbaren Fülle und Übersichtlichkeit. Da vernimmt der unvoreingenommene Leser gewiß nicht ohne Überraschung, daß es vom Dichter Gotthelf überhaupt so gut wie keine Predigten gibt, weil er in der Zeit seines dichterischen Schaffens entweder nur noch frühere Predigtmanuskripte hervorholte oder ohne Aufzeichnungen predigte, da sich ihm die Niederschrift „wohl der geringen Zuhörerzahl wegen nicht lohnte“. Er führte seit 1834 nur noch ein Register seiner Predigttexte; in diesem ist das Jahr 1845 leergelassen und dafür die erstaunliche, von Guggisberg nicht kommentierte Bemerkung eingetragen: „Ward aus lauter Elend nicht fortgesetzt.“ Die über 400 erhaltenen Predigten stammen fast alle aus der Vikariatszeit, und ihre Reihe bricht schon 1832 ab, vier Jahre vor dem Erscheinen des dichterischen Erstlings, des „Bauernspiegels“. Von diesen enthält der Band (ein zweiter soll folgen) 22 vollständige Predigten und überdies eine Blütenlese von ausgewählten Stellen aus andern Stücken.

Dieser verräterischen zeitlichen Schichtung entspricht die inhaltliche. Ein theologischer Rezensent hat von ihr rügend festgestellt: „Im übrigen enthalten die Predigten selbstverständlich viel Wertvolles, vor allem in der volkserzieherischen Leidenschaft des Mannes, der für Schule und häusliche Erziehung, für das Recht der Geringeren und gegen das Unrecht der Mächtigen, für vernünftige Armenfürsorge, gegen Habsucht und Geiz, Niederlichkeit und Unsittlichkeit mit genauester Kenntnis der Tatsachen und mit vollkommener Furchtlosigkeit auftritt. Die spezifisch christliche Substanz aber, die verzehrende Heiligkeit und die unbegreifliche Gnade Gottes in Kreuz und Auferstehung Jesu bleiben blaß, und gar die Botschaft von der Wiederkunft Christi und der Aufrichtung des Reiches Gottes, das sogenannte eschatologische Element, verflüchtigt sich in eine allgemeine Seligkeitslehre.“ Damit ist, wenn auch mit Stirnrunzeln, der Nagel auf den Kopf getroffen. Es bedeutet nichts anderes, als daß Gotthelfs Predigten in allem auf den kommenden Dichter hin-

weisen und in erster Linie als mittelbare Zeugnisse seines Dichtertums interessant sind, wie auch für ihn selber das Predigen in dem Augenblick an Interesse verlor, als er den erlösenden Weg in die Dichtung vor sich sah. Ein amüsanter Beispiel dafür ist gleich die von Guggisberg an die Spitze gestellte Predigt über den Bau eines neuen Schulhauses in Uzenstorf, die dann für die „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ verwertet wurde und deren Abdruck der genannte Rezensent bedauert, da sie mit dem Bibelwort einen groben Mißbrauch treibe. Ein großartiger Beleg für die Entwicklung zum Dichter und überhaupt das bedeutendste Stück der Sammlung ist die vereinzelt aus dem Jahr 1836 erhaltene Predigt über das menschliche Herz, die starke Berührungen mit den zwei ersten Romanen aufweist und in der Gotthelfforschung voraussichtlich noch eine Rolle spielen wird. Sie läßt erkennen, daß offenbar die Predigten aus der Zeit des Übergangs zur Kunst die interessantesten wären.

So bietet der Band, wenn man ihn recht zu lesen versteht, allerdings reizvolle Aufschlüsse und ist dazu angetan, das wirkliche Verhältnis des Dichters zum Pfarrer Gotthelf ins Licht zu rücken. Seine Verehrer werden ihn eifrig und nicht ohne Gewinn auf die dichterischen Goldkörner hin absuchen. In ihnen funkelt jene andere Welt voraus, die Gotthelfs wahre geistige Heimat war und in der seine wahre Kanzel stand.

W a l t e r M u s c h g.

Zürcher Schauspiel.

In den vergangenen Wochen war der Spielplan des Schauspielhauses gekennzeichnet durch eine Reihe von Aufführungen, deren durchaus ernstzunehmender Reiz weniger in ihrem Gelingen als in ihrer Problematik bestand. Es begann mit einer Aufführung von Nestroys „Zerrissenen“. Das Programmheft vermerkte zum Glück, das Stück sei aufgenommen worden im Gedenken an die hundertjährige Wiederkehr der Uraufführung, sonst hätte man dem Grund dazu umsonst nachgesonnen. Der hundertjährige Kalender mag vor meteorologischen Überraschungen bewahren, dem geistigen Klima kommt er weniger auf die Schliche. Jedenfalls erwies es sich, daß wir heute Nestroy in keiner Weise gewachsen sind. Wir begreifen den Sinn seiner Idyllik nicht, und so finden wir auch nicht die Absprungstellen in seine hintergründige Welt hinein. Wo spürten wir stärker als in einer so gearteten Kunst, daß der Ernst und die Heiterkeit aus denselben Wurzeln wachsen? Das Programmheft hatte löblicherweise Sentenzen aus Nestroys Werk zusammengestellt, und es kam dann eben so heraus, daß man den wahren Nestroy im Programm suchte statt auf der Bühne. Wir mußten im Lauf der Aufführung — übrigens gerade an den Stellen, die den lautesten Publikumerfolg errangen — an die Geschichte denken, die Bollard von Cézanne erzählt. Nachdem er Cézanne für ein Porträt über hundertmal gegessen hatte, erklärte dieser, es seien jetzt noch zwei kleine weiße Stellen an den Händen zu übermalen, aber dem fühle er sich im Moment nicht gewachsen, er werde das Bild in einigen Monaten wieder vornehmen. Vielleicht müsse er dann freilich das ganze Bild auf diese zwei kleinen Flecken hin ummalen. Nestroys „Pösse“ (großartige Zeiten, wo man die hintergründigsten Tragikomödien noch Pössen nennt, statt die Pössen Komödien oder Tragödien zu nennen!) fordert das Couplet, das auf den Tag zugeschnitten sein muß. Nun ist unser Tag der des zweiten Weltkriegs. Wer mag ihn in Couplets fangen! Und wenn man es tut, wenn man beispielsweise die Invasion glossiert, welche Höhe muß dann erst ein Stück erreicht haben, von der aus solches Geschehen in ironischer Perspektive erscheint! Sprechen wir gar nicht vom dichterischen Wert dieser Couplets — es ist nicht jeder ein Karl Kraus — sprechen wir eben nur von der Spannung, die solche Einsprengsel in sie tragenden Stück voraussetzen. Das ganze Bild müßte von ihnen aus umgemalt werden. Aber Nestroy artig altwienerisch, und auch das

ohne letzte Echtheit, nachempfunden, das geht nicht zusammen mit unserem Tag. Vielleicht geht es überhaupt nicht, aber so sicher ist das nicht. Die Harmlosigkeit von Nestroy's dramatischen Stoffen ist wohl ähnlich zu erklären wie die „unwahrscheinliche“ Konventionalität von Molières Lösungen: Beide zwingen sie den Zuschauer, den wesentlichen Zug ihrer Kunst anderswo zu suchen, bei Molière in der Psychologie eines Typus, der sich gleich bleibt in alle Ewigkeit, bei Nestroy in der Dramatik des Wortes. Das eigentliche Drama spielt sich bei ihm zwischen den Wörtern ab. Wie sie sich verbinden zu ergänzendem Frieden oder zu gegenseitiger Zerstörung, immer in einem unerwarteten, also echt dramatischen Zusammentreffen, das ist das Eigentlichste seiner Kunst. Und von da aus ist es dann auch möglich, selbst das uns Schmerzlichste zu „glossieren“, d. h. in Sprache zu verwandeln. Dafür freilich braucht es ein Bekenntnis zur Macht der reinen Sprache, das uns heute schwer von der Zunge geht. Eines jedenfalls ist sicher, daß, wenn auch nur ein Mindestmaß solchen Sprachwillens am Werk gewesen wäre, Entgleisungen, wie sie der anglijierende Herr Ammann sich dauernd leistete, nicht möglich gewesen wären. Wenn Nestroy diesen Künstler nicht verpflichtete, so hätte ihn frühere starke Leistung verpflichten sollen (wir denken vor allem an seinen Marschall Kalb). Am glücklichsten machte unter den Darstellern der Bluthammer des Herrn Heinz. Immer von der willentlichen Härte, mit der dieser Darsteller seine Rollen prägt, wußte er doch zum mindesten die Tiefendimension Nestroy's in jedem Augenblick aufdämmern zu lassen. Stärker als Herr Parhla, der trotz einiger sehr schöner Momente seinen „Zerrissenen“ allzu oft nur aus dem linken Handgelenk hinauberte.

Mit der Aufführung von Federico García Lorca's „Bluthochzeit“ begab sich das Theater auf einen sehr gefährlichen Boden. Dieses spanische Stück lebt ganz aus dem rhetorisch-lyrischen Element. Nun sind es aber gerade diese Züge einer Sprache, die sich in der Übersetzung in ein fremdes Idiom am anfälligsten zeigen. Nie erscheint uns ein anderes Volk so leicht lächerlich wie in seiner Rhetorik, nie so leicht sentimental wie in seiner Lyrik. Da gehört schon der Weltton der Musik dazu, um dieser Sphäre in unzulänglicher Nachdichtung — und jede Nachdichtung genügt nicht voll — allgemein faßbar zu machen. Denn nur selten wird ein Dichter die Größe haben, das reine Wort mit einer poetischen Kraft zu laden, die dessen Entfremdung noch zu besiegen weiß. Einmal geschah es in dieser Aufführung: in der Mondszene. Da verbindet sich der Volksliedton mit dem surrealistischen Element, zwischen welchen Polen dieser Dichter seinen Weg gesucht hat. Sonst aber schien uns der deutsche Laut diesem Werk wenig zu bekommen. Ein vorzüglicher Kenner der spanischen Literatur erzählte uns, in Spanien habe gerade die Mondszene keine Wirkung gehabt, während die stark dramatischen, ja melodramatischen Werkteile zu größter Wirkung gekommen seien. Es war eben auch so, daß in diesen letzteren Partien unsere deutschsprachigen Darsteller sich als Überspanier zu gebärden hatten und nicht immer ohne schauspielerische Drücker auskamen, während der Mond über allen Völkern gleich scheint. Kurz: wir trauen uns kein letztes Urteil zu nach dieser Übersetzung über die dichterische Kraft Lorca's. So wie es wiedergegeben wurde, erschien uns sein Werk als verhinderte Oper. Dem wollte das Schauspielhaus offenbar abhelfen. Paul Burkhard hatte eine aufreizend spanische Musik dazu geschrieben, zu stark, um ohne Störung zu untermalen, zu schwach, um tragendes Element zu sein. Und selbst Darsteller, denen solches in keiner Weise lag, mußten sich auf den Boden des Lieds begeben, was zuweilen selbst die sprichwörtliche Geduld eines schweizerischen Publikums auf eine schwere Probe stellte. Auch das tänzerische Element der Aufführung litt an der Unzulänglichkeit der Wiedergabe. Eindrücklich war es nur als Schattenbild auf der Wand. Besonderes Lob verdienen diesmal die Bühnenbilder Theo Ottos, die einen glücklichen Einklang von Einzelzug und großer Linie fanden. Im ganzen aber ließ diese Aufführung in uns vor allem das Bedauern aufsteigen um den frühen Tod des Autors, der im Bürgerkrieg umgekommen ist. Wie etwa bei Dali, dessen Freund Lorca gewesen

sein soll, wird hier eine äußerst gewagte und fesselnde Verbindung intellektuellster Elemente mit materiellsten gesucht. Ein Experiment, dessen Ausgang für die Kunst unserer Zeit von hohem Interesse sein könnte. Immerhin dürfte es als warnendes Zeichen ausgelegt werden, daß gerade die surrealistischen Bestrebungen so leicht umschlagen in ein Buhlen um die crudeste Materie.

Als Experiment dürfte auch Georg Kaisers „Zwei \times Amphitryon“ zu bezeichnen sein, ohne daß man damit den Dichter kränkte. Es ist merkwürdig, wie hartnäckig dieses Thema Europa beschäftigt, noch lange über das letzte Nachbeben mythischer Ergriffenheit hinaus. Im letzten Heft des „Trivium“ hat Franz Stoeßl die Wandlungen dieses Themas durch die Jahrtausende hindurch verfolgt und manche Perspektive des Stoffs aufgedeckt. Was macht wohl die Lebenskraft des Themas aus? Die Tatsache, daß es auf keine Lösung zu bringen ist? Vergebens mühen sich die Dichter immer wieder ab, diesen Jupiter zu fassen, der sich am heiligsten Menschengesetz vergreift, um seinen Platz in der Menschenwelt zu finden. Rein inhaltsmäßig ist die letzte Metamorphose des Stoffs, diejenige Kaisers nicht die unbeträchtlichste. Er räumt radikal auf mit der Unverträglichkeit von göttlicher und menschlicher Ebene. Wenn Jupiter Amphitryon verdrängt, muß dieser es verdient haben. So macht Kaiser ihn zum schuldhaften Verächter des Großen, zur maßlosen Kriegernatur. Alkmene aber, die im Menschen den Menschen liebt, wird göttlich belohnt, sie wird Herakles, den Reiniger der Erde, gebären. Und Amphitryon muß einsehen, was er verloren hat, um des schalen Kriegsruhmes willen. Kaisers Jupiter ist verständlich bis in alle Fajern hinein. Höchstens wird er sich, wenn er wieder in den Olymp zurückkehrt, dort deplaciert vorkommen in einer Welt, wo die Ratio weniger zu Ehren kommt als bei uns unten. Aber daß mag er mit seiner Göttlichkeit ins Geleise bringen, auf der Welt hat er sich ordnungsgemäß betragen. Seltsamer steht es um Alkmene und Amphitryon. Wie kann sie ihn lieben? Und vollends wie wird sie ihn jetzt noch lieben, ihn, dem nichts obliegt, als das Kuckucksei des Zeus gebührend zu betreuen? Kaiser hat das Geheimnis des Gottes rational entschleiern, er hat dem Stoff jeden obzön-komischen Beigeschmack genommen. Dafür hat er freilich die menschlichen Kreise um Alkmene und Amphitryon verwirrt. Tief, aber ganz untragisch tauchen wir ein in das Hell-dunkel psychologischer Zusammenhänge. Der Stoff hat sein Rätsel auch Kaiser nicht preisgegeben, aber statt daß er, wie vorher, ein göttliches Rätsel enthielte, birgt er jetzt ein menschliches. Der Mythos ist tot, die Psychoanalyse lebt. Nun mag man sagen, für uns sei die griechische Götterwelt auch tot, oder höchstens noch lebendig als Symbol, als seelische Projektion. Das Rätsel habe sich tatsächlich im Lauf der Geschichte enthüllt als ein solches des menschlichen Seelenmechanismus. So mag die Wissenschaft sprechen: sie „erniedrigt“ die Mysterien zu ihrer psychologischen Bedeutsamkeit. Die Kunst aber erhöht psychologische Bedeutung zu mythischer Gestalt. Kunst ist immer ein Hinaufwachsen. Georg Kaiser ist stolz darauf, daß er den Mut hat, „einen Gedanken zu Ende zu denken“. Das ist ein achtbarer Anspruch, den wir einem Künstler hoch anrechnen wollen. Nur scheint es eben so zu sein, daß jedes wahre Kunstwerk zu Ende gedacht in ein neues Mysterium mündet. Und der Künstler denkt nur deshalb zu Ende, um dieses neue Mysterium zu erzeugen. Jedes Kunstwerk, das man wirklich zu Ende denken kann, ist keines. Die Rechnung geht hier nie rational völlig auf. Es ist denn auch kein Zufall, daß in Kaisers Amphitryon die Gerichtsszene mit den Schlag auf Schlag folgenden Widersprüchen der Zeugen die spannendste des ganzen Stückes ist und ein juristisches, dialektisches, arithmetisches Vergnügen bereitet. Zweimal Amphitryon, der Titel stimmt. Überall dort aber, wo das Göttliche — das der Seele oder das in Zeus inkarnierte — spricht, wirkt Kaiser blaß, ja beinahe blasphemisch gegenüber den Ausmaßen seines Stoffs. Die pazifistische Rede Jupiters, so sehr sie menschlich ansprechen könnte, ist eine reine Verirrung — gemessen an der Größe des Themas. Ein Giraudoux mit seiner zwielichtigen Behandlung des Themas scheint immer noch tiefer um das Mysterium zu

wissen, er hat wenigstens noch ein zweites Licht. — Die Aufführung unter Lindbergs Leitung hatte durchaus Niveau. Und doch schien Kaisers eigentliche Atmosphäre nicht durchaus getroffen. Es wirkte alles etwas zu körperlich, zu wirklich. Herr Ammann unterstrich als Amphitryon die barbarische Brutalität seiner Rolle und verschob damit die Gewichte des Stücks noch empfindlicher, als das schon durch Kaiser getan worden war. Herr Langhoff mußte nach seinem ganzen Typus das Aufklärerisch-Pädagogische seines Jupiter zu besonderer Wirkung bringen. So riß denn die Besetzung die beiden Figuren noch gewaltjamer auseinander als nötig. Frau Fries als Alkmene hatte wirkliche Haltung. Um aber den Doppelsinn der Rolle durchwegs klar herauszustellen, hätte sie diese eigentlich erst selber ganz zu Ende dichten müssen.

Als letzte Novität brachte unser Theater, dem die Zeitverbundenheit in diesem Winter nicht abzusprechen ist, das preisgekrönte Werk des schweizerischen Schauspielwettbewerbs heraus: „Camping“ von Hans Wilhelm Keller. Es spielt am Ende dieses Krieges und zeigt eine Schar von Flüchtlingen, die auf einer Insel, von der Umwelt völlig abgeschlossen, in einem zerstörtem Hause leben. Leute jeden Standes und jeder Generation, wobei sich dann neben der politischen Frage auch das Generationenproblem behandeln läßt, der Konflikt zwischen den Fünfzigjährigen, die nur Undank dafür ernten, daß sie ihren Kindern eine freie und damit verpflichtende Erziehung gegeben haben und zusehen müssen, wie diese Kinder in ihrem Durst nach Gehorsam sich der anröchigsten Autorität in die Arme werfen. Die gemeinsame Not bindet diese Menschen, soweit sie guten Willens sind, und läßt sie sich behaupten gegen den Ansturm des bösen Prinzips, verkörpert in der eigensüchtigen Weltkame und dem auf die Dummheit der Andern spekulierenden Machtmenschen. Aber als weder Verachtung noch drastische Sinnhaken mehr nützen, die Bösen in Schranken zu halten, als die Verräter mit dem rettenden Boot fliehen, da bleibt den Gutwilligen noch die moralische Kraft, sich zur Phalanx des Geistes zu scharen. In dieser Haltung überrascht sie die Nachricht vom Frieden, erkämpft von den Jungen, die nicht wissen, wie er aussehen werde. Entsetzen packt darüber den sterbenden Patrizier. In einer wahren Attinghausenszene läßt er sich von den Andern versprechen, daß sie den rechten Frieden bauen werden. — Man möchte dieses Stück als Gebrauchsdramatik bezeichnen. Auf den heutigen Tag zugeschnitten, der aber eher vorgestrig anmutet, zeigt es nirgends auch nur Ansätze zu poetischer Kristallisation. Auch der Handlungskonflikt tritt zurück vor der weltanschaulichen Befrachtung. Der Autor ist ein Mensch achtbarer Ideen, obschon dies festzustellen nicht heißen muß, daß man sie gerne mit ihm teilte. Die hier entwickelte Perspektive einer Menschheit beispielsweise, die zwecks Kriegsverhütung einfach mit den besten Nahrungsmitteln vollzustopfen sei, erweckt einiges Grauen. Aber wohl denen, die an solches glauben können. Der Autor ist auch ein typischer Schweizer, der vom pädagogischen Komplex schwer loskommt und da nicht unvernünftige Dinge zu entwickeln weiß. So wie es ist, verdient das Stück eine Aufführung so gut wie manches angelsächsische Werk unbeträchtlicher Qualität, das in den letzten Jahren über unsere Bühne gegangen ist. Es läßt auch die Typen, die dort ihre Bewährung gefunden haben und die für uns mit unsern Schauspielern untrennbar verbunden sind, aufmarschieren: da gibt es die unwiderstehlich philosophierende Köchin der Therese Giehse, den wortkargen Ehrenmann Heinzens, den närrisch-tiefsinnigen Träumer Ginsbergs, den jnobilitischen Vamp Hortense Rathys, den eleganten Bösewicht Ammanns. Der Dichter brauchte bloß in die bereitstehenden Formen hineinzuschlüpfen, um eine Aufführung von schönster Angemessenheit zu erleben, der der starke Beifall des Publikums nicht versagt bleiben konnte. Problematisch ist die Sache nur, wenn man sich überlegt, daß nach dem Urteil einer vielschichtigen, urteilsfähigen Jury dieses Stück das beste der zeitgenössischen schweizerischen Produktion ist, das beste von weit über hundert eingesandten Werken.

Elisabeth Brod-Sulzer.

Filmkritik.

Vor einigen Wochen war im „Tagblatt der Stadt Zürich“ folgendes mit allen Größen des Fettdrucks und allen sonstigen Hervorhebungsmöglichkeiten aufgemachte Inserat zu lesen:

„Neu für Zürich! Neu für Zürich! Ein neuer grandioser amerikanischer Kriegsfilm! Dies Werk sei allen, die gute Filme suchen, ans Herz gelegt! Es ergreift und erschüttert wie kein zweites und ... was man zu sehen bekommt, besitzt wahrhaftig auch höchste Aktualität! 4 phantastische Kriegsschicksale werden geschildert: 1. Die unerhörten, todesverachtenden Leistungen des amerikanischen Fliegers Philip Harvey ... 2. Die Erlebnisse einer Krankenschwester, die mitten im Kugelregen ihre schwere Pflicht erfüllt ... 3. Die heldenhafte Arbeit des Lazarettarztes, Dr. James Mason, in vorderster Linie ... 4. Die unglaublichen Abenteuer des selbst im Trommelfeuer immer noch fröhlichen „Brooklyn“ ... Sämtliche Freikarten ungültig! (Folgt ein blutrünstiges Schlachtenbild.) ‚Damals in Flandern.‘ (Amerik. Originalkopie, mit deutsch-franz. Text.) In kaum zu überbietender Weise schildert dieses Werk die furchtbare Tragik des Krieges ... vor allem jene unheimlichen Augenblicke, da die Menschen vor Schreck verstummen! Sie sehen atemraubende Luftkämpfe zwischen amerikanischen und deutschen Fliegern — die großen Durchbruchschlachten in Flandern — Lazarette in den vordersten Linien und Operationen am laufenden Band — Flugzeuge werfen Bomben — Maschinengewehrgarben mähen alles nieder — Nervenzusammenbrüche — Tanks brechen durch — Große Gegen- und Sturmangriffe — Katastrophen etc. etc. Jeder, der dieses Werk sieht, wird es bestimmt weiter empfehlen! 2. Film: Janet Blair und Rosalind Russell, zwei Mädchen, die alle weiblichen Vorzüge besitzen, erzählen ihre haarsträubenden Erlebnisse und Abenteuer mit Soldaten, Polizisten und aufdringlichen Männern in ihrer Kellerwohnung im New-Yorker Quartier Latin! ‚Zwei Girls am Broadway (My sister Eileen).‘ Sie werden lachen — Sie werden sogar schreien vor Vergnügen und Freude über diesen, selbst für amerik. Verhältnisse ungewöhnlich lustigen, verrückten Film! — (Folgen noch eine Abbildung der beiden anziehenden Girls, sowie Presseurteile.) Seit ununterbrochen zwei Jahren der Riesenerfolg am Broadway! Ohne Unterbruch von drei bis elf Uhr!“

Es ist angesichts einer solchen geistig-moralischen Leichenfledderei, welche objektiv und subjektiv eine Schändung unseres Volkes bedeutet, eigenartig, daß sich wieder die alten Wünsche hervorzagen, die Tageszeitungen möchten ihre (sowie schon reichlich samtbehandelschuhte) Filmkritik auf bloße Hinweise und Berichte beschränken — so wie es in Deutschland weitgehend der Fall ist. Man hat dort bei Einführung dieser Regelung darauf hingewiesen, wie viele blutjunge, sachverständige und verantwortungslose Menschen in der Kunstkritik der Tageszeitungen tätig seien — Menschen, die nichts anderes damit beabsichtigten, als durch schmissiges, hochfahrendes Herunterreißen das Publikum zu amüsieren. So ist tatsächlich jede Kritik dieses ihres Namens unwert, welche es nicht als ihre erste Aufgabe betrachtet, das zu besprechende Werk auf sich wirken zu lassen, sich gutwillig in es hineinzuversetzen und einen unvoreingenommenen Tatsachenbericht über es zu geben. Am besten, das Klein ergibt sich, so weit es nötig ist, daraus ganz von selbst. Aber darüber hinaus sind die Fälle vorhanden, wo es ganz klar, ausdrücklich und entschieden ausgesprochen werden muß. Der echte Kritiker ist es dem Guten, Schönen und Echten schuldig, daß er, wo im geringsten ein Mißverständnis möglich ist, das Schlechte, Häßliche und Falsche als solches kennzeichnet.

Wie ist das nun bei den Filmen möglich, angesichts der starken Druckmöglichkeit, welche auf den teuren Filminseraten der Zeitungen beruht? Nur durch einen rückhaltlosen Zusammenschluß der Zeitungen, dessen Innehaltung durch hohe

Konventionalstrafen zu erzwingen wäre. Wenn keine der Zeitungen und ihre Kritik durch Inserate zu kaufen wäre, so würden sich auch die Unwilligen damit abfinden, daß die Filmkritik genau so frei wäre wie es die Theater-, Kunst-, Musik-, Buch- und Vortragskritik durchschnittlich ist. Die Möglichkeit, gegen ein gelegentliches unsachliches Absprechen durch ernsthafte Gegeneinsendungen usw. Einspruch zu erheben, könnte ausdrücklich vorbehalten bleiben. Auf jeden Fall haben Kreise, welche im Stile des oben abgedruckten Inserats immer wieder Selbstzucht vermissen lassen, kaum einen Anspruch auf Sonderbehandlung seitens der Kritik gegenüber anderen Gebieten öffentlicher Darbietung.

Allerdings erwüchsen auch der Filmkritik selber im Augenblick, wo sie von äußeren wirtschaftlichen Hemmungen frei wäre, neue Aufgaben der Selbstzucht. Einerseits müßte wohl das technische Wissen um Gesetze und Möglichkeiten des Films bei vielen Kritikern größer sein als es heute ist, damit wirklich gerechte und förderliche Kritik möglich würde. (Übrigens gilt Entsprechendes auch weitgehend für die Theater- und die Kunstkritik.) Ferner erforderte es viele Bemühung und Selbsterziehung, um die richtige Mitte zu finden zwischen schuldhafter Nachgiebigkeit gegenüber dem reinen unfughaften Schund und allzu wertbewußter Unnachgiebigkeit gegenüber einem schließlich eben doch zu befriedigenden bloßen Unterhaltungsbedürfnis. Daß heute die Linie des Films von der richtigen Mitte bei weitem nach der letztgenannten Seite hin abgerückt ist, ist unbestreitbar; und je stärker ein Film in dieser Hinsicht sündigt, desto mehr Anlaß werden seine Betreuer haben, eine unabhängige Kritik zu fürchten und zu hassen. Es hängt sehr viel davon ab, ob es gelingt, wieder eine Form zu finden, die den breiten Massen Unterhaltung bietet, ohne sie geistig und moralisch zu verwüsten. Wenn es wirklich wahr ist, daß heute das Kino, gegenüber einem gewissen Elitecharakter des Theaters, als eigentliches Volkskunstinstitut anzusprechen wäre, so gibt es in dieser Richtung kaum eine wichtigere Aufgabe, als das Volk, das eben doch heute in kulturellen Dingen einen schlimmen Instinktverlust aufweist, in taktvoller Weise in der Wahl dieser Vergnügungen zu beraten und vor dem rein Zerstörerischen zu bewahren.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Bücher Rundschau

Fluten und Dämme*).

Manche der hier gesammelten Studien sind in Ansätzen oder schon ausgearbeitet innerhalb der letzten 7—8 Jahre in der Neuen Zürcher Zeitung veröffentlicht worden. Es sind teils zu Essays erweiterte Buchbesprechungen, teils eigengeplante Überlegungen. Wohl mancher hat diese höchst anregenden, philosophischen und doch so einfach und klar formulierten Aufsätze herausgeschnitten und aufbewahrt. Es spricht aus ihnen ein großes Wissen um die weltanschaulichen Hintergründe der politischen Geisteskämpfe des 19./20. Jahrhunderts. Was aber besonders den letzten Arbeiten eine beklemmende Aktualität gibt, sind die Untersuchungen über die Genesis des modernen Staatsungeheuers. Die Tragik der zeitgenössischen politischen Entwicklung geht schon aus den Titeln dieser Arbeiten hervor: „Über die Grundlagen und die Zerlegung der Gemeinschaft“, „Über die Auflösung des Gesetzesbegriffs“, „Die Krise des Wahrheitsbegriffs in den Staatswissenschaften“. Es ist selbstverständlich, daß in solchen Zusammenhängen auch das Werk Friedrich Nietzsche in seinen Folgen betrachtet werden mußte. Der Verfasser bestreitet zwar mit guten Gründen

*) Hans Barth: Fluten und Dämme. Der philosophische Gedanke in der Politik. Frey & Wasmuth, Zürich 1943.