

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 5

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.

Vorausſicht nach wird R o o s e v e l t aus wohlervogenen Gründen die polniſche Sache ſo viel wie möglich unterſtützen. Aber inzwiſchen iſt ein anderer, ſehr treuer Freund der polniſchen Sache bereits deutlich in Erſcheinung getreten: d e r P a p ſ t. Die Anſprache, die er am 28. Juli vor einer größeren Zahl polniſcher Offiziere und Soldaten hielt, erſcheint jedenfalls äußerst bemerkenswert:

„Für alle Staaten, die noch eine Spur wirklich humaner und chriſtlicher Gefühle hegen, wird es eine Pflicht ſein, für Polen den Platz unter den Nationen zu verlangen, der ihm nach allen Geſetzen der Gerechtigkeit und der Friedensliebe gehört.“

Wir können uns nicht erinnern, im Verlaufe dieſes Krieges aus dem Vatikan eine ſo ausgeſprochene Unterſtützung einer im Kriege ſtehenden Nation vernommen zu haben. Und ſie wirkt umſo intereſſanter, als gerade in den letzten Tagen wieder — dieſmal ſehr beſtimmte — Meldungen vorliegen, die von einer Annäherung in den Beziehungen zwiſchen dem V a t i k a n und der S o w j e t u n i o n wiſſen wollen. Man wird ſehen.

Inzwiſchen hat ſich die Stellung des G e n e r a l s d e G a u l l e, wie zu erwarten war, weiter befeſtigt. Sein Beſuch in W a ſ h i n g t o n zu Anfang Juli wurde inſofern zu einem Erfolg, als die U. S. A. den Anſpruch des Komitees auf die franzöſiſche Zivilverwaltung anerkannten. Am 14. Juli, dem franzöſiſchen Nationalfeiertag, fand ein ſehr freundschaftlicher T e l e g r a m m = w e c h ſ e l zwiſchen S t a l i n und d e G a u l l e ſtatt. Auch verlautet neuerdings, daß das Komitee nun zu den kommenden Beratungen über die F r a g e D e u t ſ c h = l a n d zugezogen werde, und daß ferner, aller Vorausſicht nach, Frankreich ſich an der Beſetzung des R h e i n l a n d e s maßgebend werde beteiligen können. Welch' gewaltiger Fortſchritt für das Land in ſo einem Hinweis liegt, zeigt ein kurzer Blick auf die Verhältniſſe, wie ſie noch 1941, 1942, ja teilweise 1943 beſtanden. Die V e r d i e n ſ t e des G e n e r a l s d e G a u l l e treten damit ſcharf ins Licht. Frankreich wird ihm einſt ſehr viel zu danken haben.

Z ü r i c h, den 11. Auguſt 1944.

J a n n v. S p r e c h e r.

Kulturelle Umſchau

Concinnitas

Unter dem Titel „Concinnitas“ — einem Begriff, den der große Frührenaissance-Architekt Leo Batista Alberti geprägt hat und der in der Renaissance jene den ganzen Menſchen umfaſſende, von Harmonie erfüllte geiſtige Haltung bedeutete — haben verſchiedene Baſler und mit Baſel in Verbindung ſtehende Forſcher zu Heinrich Wölfflins achtzigſtem Geburtstage eine Reihe Aufſätze, „Beiträge zum Problem des Klaſſiſchen“ herausgegeben. Dieſe Arbeiten leiden aber nicht an einer allzu vollkommenen, gleichförmig eintönigen Abrundung, die vielleicht oberflächlicher Urteilende bei Aufſätzen über den Begriff des Klaſſiſchen erwarten könnten; ſie ſind vielmehr ſehr perſönlich und eigenartig. Jeder einzelne dieſer

Beiträge trägt eine ganz besonders individuelle Note und greift das Problem des Klassischen wieder von einem andern Gesichtspunkt aus an¹⁾.

Eröffnet wird die Reihe mit dem sehr wertvollen Beitrag von Carl F. Burckhardt „Zum Begriff des Klassischen in Frankreich und in der deutschen Humanität“. Der auf klare rationale Ordnung ausgehenden französischen Klassik, die das gesamte Leben, von Staat und Kunst bis zur Sprache umfaßte und die als Wall gegenüber allem bloß Gefühlsmäßigen der französischen Kultur jenes dauernd hohe Niveau in allem sicherte, stellt er die Epoche der deutschen Humanität gegenüber, wie sie uns in Goethe, in der Hochblüte der deutschen Musik usw. entgegentritt. Man muß die vielen treffenden Bemerkungen selbst nachlesen, in denen uns klargelegt wird, von welcher ausschlaggebender Bedeutung die klassische Gebundenheit in jenen Zeiten war; selbst bei einem Beethoven waren trotz des sich aufbäumenden „Ich“ überall „die Regel, der edle Anstand, die plastische Wahrhaftigkeit der Form, entstanden aus der antiken Ordnung, als ein, wie Goethe sagt, bescheiden, mit Großheit behandeltes Wirkliches“ wirksam. Sehr schön ist auch die Studie von Rudolf F. Burckhardt „Über einige antike griechische Münzen“, die zwar „nichts anderes als Geld“ sind, in denen sich aber wie in wenig andern Werken die strenge Gebundenheit der griechischen Klassik wieder spiegelt. Es ist wirklich wahr, daß uns da eine ganze „Welt von Schönheit“ dargeboten wird, von der ja auch ein Goethe entzückt war.

Von größtem psychologischem Interesse sind sodann die Ausführungen Jos. Gantners über „Jacob Burckhardts Urteil über Rembrandt und seine Konzeption des Klassischen“; denn hier handelt es sich um jenes immer wiederkehrende Problem, wie so oft erst spätere Generationen die künstlerischen Potenzen eines großen Künstlers zu erkennen im Stande waren. Jacob Burckhardt hat ja die Kunst Rembrandts mit Worten, die uns oft kaum mehr verständlich sind, abgelehnt; er sieht in ihm nur derben Naturalismus, der das Vulgäre bevorzugt, wobei er allerdings die durch Licht und Farbe hervorgezauberte phantastische Schönheit nicht leugnen kann. Was nun der Gantnerschen Darstellung einen besonderen Wert verleiht, ist, daß er diese Stellung Burckhardts in einen größeren Zusammenhang hineinstellt. Wir hören, wie fremd frühere Generationen diesem Großen im Reiche der Kunst gegenüberstanden, wie dann aber seit den 1850er, besonders aber in den 1860er Jahren unter der Einwirkung eines neuen künstlerischen Weltbilds eine vollständige Revision der früheren Urteile erfolgte, so daß wir von einer eigentlichen Rembrandt-Renaissance sprechen können. Auffallend ist aber, daß Burckhardt, trotz dieser Umwertung, trotz seiner Begeisterung für Murillo und Rubens und trotz seiner immer deutlicher in Erscheinung tretenden Unerkennung der Spätstile, an seinem früheren Urteil über Rembrandt im allgemeinen festhielt und dies erklärt sich Gantner sicher mit Recht dadurch, daß Burckhardt weniger von der Klassik der italienischen Renaissance als von derjenigen der griechischen Plastik ausging, für die die Darstellung des menschlichen Körpers gegenüber allem anderen das unbedingt Primäre ist.

In den beiden folgenden Aufsätzen „Il Castiglione e l'Ariosto a sostegno di Enrico Wölfflin“ von Arminio Janner und „Classique et baroque dans la poésie de Ronsard“ von Marcel Raymond wird die Kunstgeschichte verlassen und die Literaturgeschichte tritt an ihre Stelle; wir sehen, wie die von Wölfflin aufgestellten Grundbegriffe im Stande sind, uns nicht nur Werke der bildenden Kunst, sondern auch solche der Literatur nahe zu bringen.

Auf die bildende Kunst kommt wieder Arnold von Salis zu sprechen; in

¹⁾ Concinnitas. Beiträge zum Problem des Klassischen. Heinrich Wölfflin zum 80. Geburtstag am 21. Juni 1944 zugeeignet. Schwabe, Basel 1944.

seinem Aufsatz „Klassische Komposition“ macht er sich an das zentrale Problem aller antiken Klassik, Phidias' große Kompositionen in den Parthenongiebeln heran. Er versteht es, auf klare Weise das Phidias'sche Werk aus den vorhandenen Fragmenten in seiner einfachen Größe wieder vor unsern Augen erstehen zu lassen; er führt uns aber auch in die Vergangenheit und zeigt uns, wie die archaische Zeit Schritt für Schritt das schwierige Problem der Giebelfüllung zu meistern versucht hat, bis dann in den Parthenongiebeln, trotz Weibehaltung der konstruktiven Grundnoten, alles Steife und Gezwungene überwunden wurde. Von größtem Interesse ist es nun aber, daß uns der Verfasser von diesem höchsten Gipfel der antiken Klassik zum höchsten Gipfel der italienischen Renaissance, nämlich zu den Fresken in den Stanzten Raffaels im Vatikan hinüberführt, indem er die beiden Parthenongiebel mit Raffaels Messe von Bolsena konfrontiert. Und da sind nun die Analogien, auf die wir in ausführlichen Analysen aufmerksam gemacht werden, in der Tat auffallend: denn bei allen drei Darstellungen handelt es sich um Wundertaten als Sinnbildern göttlicher Allmacht und stets ereignet sich das eigentliche Wunder im Zentrum, von wo aus es mit magnetischer Gewalt die Blicke der rechts und links angeordneten Gestalten an sich zieht; nur zu alleräußerst klingt die Bewegung der Figuren in eine neutralere Sphäre ab, wodurch aber das Außerordentliche des in der Mitte dargestellten Vorgangs durch den Kontrast nur noch gesteigert wird. Ja selbst bis in die Einzelheiten läßt sich Verwandtes zwischen diesen Darstellungen der Antike und der Renaissance entdecken; so macht uns der Verfasser darauf aufmerksam, wie die Verteilung von Hell und Dunkel in beiden Epochen nach ganz ähnlichen Gesetzen erfolgt.

Zwei weitere Aufsätze könnte man mit „Mathematik und Kunst“ umschreiben; in ihnen wird die enge Verbindung zwischen den Künsten und den aller Ordnung zu Grunde liegenden Begriffen der Mathematik erörtert. Auf geradezu charmante Weise erzählt uns A. Speiser in seinem Aufsatz „Die mathematische Betrachtung der Kunst“, wie er zur Überzeugung dieser engen Verbindung zwischen Kunst und Mathematik gekommen ist; aber hinter dieser zwanglosen Form treten uns sehr fruchtbare und kluge Gedanken entgegen, und wir geben dem Verfasser vollkommen Recht, wenn er uns darlegt, daß hinter allen klassischen Kunstwerken, und zwar nicht nur denjenigen der Architektur, Plastik und Malerei, sondern auch der Dichtkunst und der Musik, mathematische Gesetzmäßigkeiten aufzufinden sind. Aber wie vorsichtig wir, um Willkürlichkeiten zu vermeiden, bei der „Erklärung“ von Kunstdenkmälern durch mathematische Formeln vorgehen sollten, wurde mir besonders beim Aufsatz von E. Fiechter über „Raumgeometrie und Flächenproportion“ klar. Denn es ist keine Kunst, bei klar in sich ruhenden Werken klassischer Epochen auf die Wiederkehr von Proportionen hinzuweisen und ihnen Pentagramme, Dreiecke und Kreise um- und einzuschreiben; wie wollen wir uns aber die langsame Wandlung der Nuancen, z. B. beim Verdegang des dorischen Tempels von den archaischen Tempeln von Paestum bis zur Parthenon durch geometrische Formeln und Gebilde erklären? Völlends aber der Versuch, einen nicht in seiner ursprünglichen Gestalt erhaltenen Bau allein mit Hilfe der Raumgeometrie zu rekonstruieren, ist, wenigstens für den verantwortungsbewußten Historiker, eine gefährliche Sache. Es ist zwar ganz unterhaltend, Fiechter zuzusehen, wie er den ursprünglichen Bau von S. Lorenzo in Mailand, von dem wir ja, trotz der neuesten Grabungen, nicht mehr als den Grundriß kennen, vor uns wieder aufrichtet, aber mit Kunst-Geschichte haben solche Versuche nun einmal nichts zu tun. Schon sein Versuch, S. Lorenzo den byzantinischen Bauten einzureihen, ist verfehlt; denn S. Lorenzo hat mit der byzantinischen Hofkunst (Hagia Sophia, S. Vitale in Ravenna) nicht das Geringste zu tun. Vom apulischen Canosa abgesehen, gehört die gesamte zahlreiche Verwandtschaft von S. Lorenzo dem antiochenischen Kunstkreis an, dem dunkel glühende Mosaiken, farbige Marmorinkrustationen, ineinanderschwingende Kuppeln und Gewölbe und unmerklich auseinander heraus-

wachsende „Raumvogen“ fremd sind und der dafür klar begrenzte Formen, kräftig gliedernde Gebälke, monumentales Quaderwerk, horizontale Flachdecken und in allem eine tektonische Gesamthaltung bevorzugt. Auf Einzelheiten einzugehen, würde mich hier zu weit führen; nachdem uns aber Wölfflin durch seine Lebensarbeit so viel wertvolles Rüstzeug in die Hand gegeben hat, um künstlerische Erscheinungen auch nach der historischen Seite hin durchforschen zu können, darf man wohl darauf hinweisen, wie gefährlich es ist, von allem Historischen abzugleiten und Werke der Kunst fast einzig und allein nach der sie „durchwaltenden Geometrie“ und andern rationalen Kriterien zu erklären. Ich weiß zwar ganz genau, daß im letzten Grunde allem künstlerischen Schaffen mathematische Begriffe zu Grunde liegen; wenn aber die oft mühselige Kärtnerarbeit des Historikers fehlt, hilft einem auch alle Zahlenmystik nicht das Geringste. Dies beweist einem der Fiedler'sche Ergänzungsversuch von S. Lorenzo — ein seltsames Pasticcio vom vorhandenen Grundplan und von Bramantes S. Maria delle Grazie (!) — auf geradezu schlagende Weise.

S. Guyer.

Kunstaustellungen in Neuenburg

William Rötthlisberger

1862—1943

Die Galeries Léopold Robert zeigten diesen Frühsommer einen namhaften Teil der Bilder des letzten Jahr verstorbenen William Rötthlisberger, der besonders als Maler des weiträumigen Neuenburgersees und seines vielgestaltigen Motivkreises bekannt geworden ist.

1862 in Wältringen bei Bern geboren, wuchs Rötthlisberger vom vierten Jahr an im großväterlichen Hause in Thielle auf. Nach Abschluß seiner Schulzeit im nahen Neuenburg erhielt er seine künstlerische Ausbildung bei Jullian in Paris, wo er auch Ballotton und Biéler kennen lernte. Größere Reisen führten ihn sodann in den Balkan und nach Nordafrika. Nach seiner Heirat und der Ansiedlung im Familiensitz in Thielle verbrachte er die Winter meistens in Paris, dem magnetisch wirkenden Kunstzentrum; seine Vorliebe galt aber zeit lebens der einzigartigen Landschaft der drei Juraseen, die wohl auch sein künstlerisches Bekenntnis bestimmt haben mag: „Die Schönheit ist in nächster Nähe zu suchen. Man rede nur von dem, was man gut kennt, und sage nur, was man fühlt.“ — Rötthlisberger ist kein Prometheus, auch kein richtungweisender Meister von der Stoßkraft eines Hodler, wohl aber der Typus des rechtschaffenen schweizerischen Malers, der sein Leben und sein Werk unter den Grundsatz der Ehrlichkeit und der Empfindungstreue stellt. Sein Verhältnis zum Motiv gibt sich eher als eine scheue, gelegentlich unbeholfene Zuneigung zu erkennen, denn als verzehrende Leidenschaft, und seine Malweise steht biederem Pflichtbewußtsein näher als genialer künstlerischer Freiheit. In sichtlicher Anlehnung an Anker — aber ohne eine gleich stark ausstrahlende Herzenswärme — schafft Rötthlisberger Frühwerke von bewußt naturalistischer, bisweilen spröder Form. Nachdem er im Lauf seiner Entwicklung Einflüsse der Impressionisten und schweizerischer Maler von Buchser über Stäbli bis Hodler und Amiet aufgenommen hat, entstehen dann in den letzten Jahren mit einer aufgerichteten Palette helle, wohlklingende Bilder von gedämpften Tongegenjäten. Die Auseinandersetzung mit stärkeren Künstlerpersönlichkeiten hat sein schlichtes erdgerichtetes Wesen nicht verschüttet. Um die Jahrhundertwende hatte Rötthlisberger seinen eigentlichen Motivkreis und auch die ihm gemäße Malerei gefunden, die freilich in den kleineren Studien und mittleren Formaten freier und überzeugender wirkt als in manchen großen anspruchsvollen Seejücken, die etwas einseitig den Septemberstimmungen huldigen und oft unbelebte bläuliche Farbflächen aufweisen.

Bocion, der Maler des Genfersees, ist sicherer in der künstlerischen Aussage, reicher in den Farbenklängen und dennoch verhaltener. Es wäre aber unrichtig, Rötthlisberger nur als Seemaler in Betracht zu ziehen. Sein Werk umfaßt auch andere schöne Landschaften und Stilleben, sowie treffliche Bildnisse, von denen das Porträt seiner Frau um 1889, voll Adel und feiner Empfindung, und das kleine anspruchslose Bildnis des lesenden Jeanprêtre von 1905 als bemerkenswerte Leistungen einer gebiegenen Malerei in der Erinnerung lebendig bleiben.

Die Maler der Familie Robert

Eigentliche Künstlerfamilien sind in der Westschweiz, vorab im Neuenburgerjura keine Seltenheit. Zahlenmäßig halten die Girardet mit 19 Talentierten die Spitze; künstlerisch die bedeutendste ist aber wohl die Familie Robert. Willy Ruß, der verdiente Konservator des Neuenburger Kunstmuseums, hat die 150. Wiederkehr des Geburtstages Léopolds zum Anlaß genommen, um in einer bis zum 21. Oktober dauernden aufschlußreichen Ausstellung das sich über vier Generationen erstreckende künstlerische Schaffen der Familie Robert darzulegen. Dem Kunstfreund bietet sich so die seltene Gelegenheit, die vorwiegend naturalistische Begabung der Robert in verschiedenen Abwandlungen und unter der Einwirkung fremder Einflüsse kennen zu lernen.

Große Naturliebe und scharfe Beobachtungsgabe sind wohl die ursprünglichen Triebkräfte der künstlerischen Äußerungen dieser Familie. Nicht zu übersehen ist ein zur Melancholie neigender ernster Zug — er ist fast allen Robert eigen —, der sich im Theologiestudium, im Wechsel der Konfession und in religiösen Wandbildern kundgibt. Dagegen scheint der Sinn für große Form und geschlossene Komposition, wie man ihn am ausgeprägtesten bei Léopold und Théophile antrifft, eher ein erworbenes Gut zu sein.

Die vierte, jüngste Generation wird verkörpert durch den in Frankreich lebenden dreißigjährigen Bildhauer *François Robert*, dessen klarer Formensinn sich in vollplastisch empfundenen Gebilden zeigt, die ihn für die Kapitellskulpturen der Kirche Thonon, die er eben in Arbeit hat, durchaus befähigt erscheinen lassen. Von der über ihm stehenden zehnköpfigen dritten Generation sind sein Vater Théophile (geb. 1879) und seine beiden Onkel Philippe (1881—1930) und André (geb. 1901) Maler geworden. Die drei Brüder sind sehr verschiedenartig begabt.

Als künstlerische Persönlichkeit gebührt vor allem *Théophile* besondere Beachtung, nicht nur wegen seines sicheren Könnens als Zeichner und Maler, sondern ebensosehr wegen seines Ernstes und seiner erfolgreichen Bemühungen um eine geistige Durchdringung künstlerischer Probleme. Er hat einen großen Teil seines Lebens in Paris zugebracht und dort die Stilkrise der letzten 50 Jahre in persönlicher Fühlung mit bahnbrechenden Künstlern wie Matisse, Picasso und Braque denkend und gestaltend miterlebt. Jedes selbstgefällige Spiel mit sinnlosen Gegenstandsstrümmern, wie auch den bloßen, banalen Naturausschnitt ablehnend, schafft er komponierte Werke, die den harmonischen Zusammenklang großgelehener Formen und gedämpft-dekorativer Farben suchen. So wirken seine Bilder durch geschlossenen Aufbau und den stilvollen Gebrauch ausschließlich künstlerischer Mittel kultiviert und in einem schönen unpolemischen Sinne modern. — Von seinem Bruder *Philippe*, der vom Pfarramt zur Malerei hinüberwechselte, zeigt die Ausstellung vorwiegend Bilder antiker Ruinen aus Griechenland und Ägypten, die allerdings weder eine beachtenswerte handwerkliche Leistung noch ein starkes künstlerisches Bekenntnis bedeuten. — Bedenklich sind aber die durchaus als kitschig zu bezeichnenden Ölgemälde von *André*, denen ein sentimentales Publikum leider Beifall spendet. Diese Seite seiner Produktion ist zu bedauern, sieht man doch in der gleichen Ausstellung ganze Serien von seinen Pilzen, Raupen, Schmetterlingen und

Insekten in naturalistischen Aquarellzeichnungen, deren Präzision und Schönheit auch beim kritischen Besucher Staunen und Bewunderung auslösen.

Diese reproduzierende Begabung scheint unmittelbar vom Vater auf den Sohn vererbt, denn schon Paul Robert (1851—1923) hat als vorzüglicher Aquarellist unserer einheimischen Vögel ein umfangreiches bleibendes Werk geschaffen, das in farbigen Wiedergaben weitverbreitet ist. Paul Roberts Name ist ferner verknüpft mit der Erinnerung an seine allegorischen Wandbilder im Treppenhaus des Museums Neuenburg, im Berner Historischen Museum und im Bundesgerichtsgebäude, Arbeiten, die uns heute infolge ihres stark literarischen Inhaltes künstlerisch problematisch oder zum mindesten sehr zeitbedingt anmuten und daher trotz schöner Einzeltzüge nicht restlos beglücken. Die Ausstellung berichtigt aber in vorteilhafter Weise die einseitige Vorstellung, die man sich auf Grund der Wandbilder von Paul Robert macht, durch Zuzug einer Gruppe bisher wenig bekannter Staffeleibilder aus den Siebzigerjahren. Diese überlegen gemalten Bildnisse und Landschaftsstudien offenbaren eine an ihren Vorbildern Corot, Courbet und Manet erstarrte, ursprüngliche Malerbegabung.

In der ersten, ältesten Generation stehen der zu Ruhm und Ehre emporgestiegene Léopold Robert (1794—1835) und sein Bruder Aurèle Robert (1805—1871), der Vater Pauls. Mehr ein nachschaffender als ein schöpferischer Künstler, besaß Aurèle schon jene außerordentliche Beobachtungsgabe und unbestechliche Genauigkeit der Zeichnung, die später in seinen Enkeln Philippe und André ihre äußerste Verfeinerung gefunden haben. Einen eigenen Kunstbezirk schuf er sich mit seinen gemalten Innenaufsichten großer italienischer Kirchen, die ihm unter Kennern verdiente Wertschätzung eingebracht haben, weil sie trotz unbedingter baugeschichtlicher Zuverlässigkeit die den Räumen innewohnende weisevolle Stimmung wiedergeben. Nur durch diese Stimmung erzielt er auch eine wirkliche Bildeinheit. Die Ausstellung bringt von der kleinen Skizze bis zum anspruchsvolleren Bild juwelenhafte Proben seines Könnens, das man übrigens auch in den vielen Sepiazeichnungen bewundern kann, die er in neidloser brüderlicher Hingabe von den Bildern Léopolds angefertigt hat. Sie bilden eine unschätzbare Quelle für das Studium früherer Fassungen oder verschollener Werke des Meisters.

Besondere Sorgfalt hat Willy Ruß darauf verwendet, die Gestalt Léopold Roberts in neuem Lichte zu zeigen. Frühwerke, Briefe, italienische Trachten, die der Maler für seine Modelle gekauft hatte, sind aus Privatbesitz beige-steuert worden, sodaß die Anschauung vom Menschen und Künstler eine fesselnde Bereicherung erfährt, ganz besonders durch rund 80 Zeichnungen, die seine Entwicklung belegen. Eine Zeichnung des zwölfjährigen Léopold läßt bei aller Unbeholfenheit eine kindlich verträumte zeichnerische Begabung erkennen, und man versteht, daß der einfache Uhrenmachersohn in einer Kaufmannslehre in Yverdon nicht glücklich werden konnte. Der einsichtige Vater gab ihn dem Stecher Girardet in Paris in die Lehre. Entscheidender aber wurden die Einflüsse von Gros, David und Ingres, bei denen er eine Formsicherheit erwarb, die dem von Natur aus schwermütigen und zweifelnden jungen Manne Selbstvertrauen gab und zum tragenden Grund seiner ganzen Entwicklung als Maler wurde. 1818 durfte Léopold mit Unterstützung eines Neuenburger Mäzens nach Rom übersiedeln, wo er Werke der Spätantike und der Hochrenaissance studierte und bald im italienischen Volksleben seinen bevorzugten Motivkreis fand. Im Gegensatz zu oberflächlicheren Malern bunten Landvolkes sind seine Abruzzenräuber, seine festlich geschmückten Italienerinnen und wortkargen Seeleute als Motiv nicht billiger Selbstzweck, sondern einzig Anlaß zum gestaltenden Erlebnis der Formen und zur Entfaltung herrlich leuchtender, niemals greller unharmonisierter Farblänge. Seine verschwiegene Melancholie hat unmerklich fast allen seinen Gestalten eine verwandte seelische Grundhaltung gegeben. Léopolds Werke sind, trotz seines großen Könnens, nur in unermüdlicher Arbeit und unter beständigen inneren Kämpfen zustande gekommen. Darum geht manchen von ihnen

eine eigentliche szenische Geschlossenheit ab. Mit 41 Jahren brach der unglückliche Künstler in einem Sturm von Liebeskummer und Minderwertigkeitsgefühlen zusammen. Ungeachtet seiner tragischen Schwermut war aber Léopold Robert doch eine starke Persönlichkeit von unverwechselbarer Eigenart. In seinem Werk bilden Klassizismus und Romantik, erhellt von den späten Ausstrahlungen der italienischen Renaissance eine seltsam schöne stilistische Einheit. Schlichte Formen und reine Farben verleihen seinen aus großem Lebensernst und empfindsamer Seele geborenen Schöpfungen Schönheit und bleibenden Wert.

Marcel Fischer.

Zwei neue Zeitschriften

Es ist hoch erfreulich und ein gutes Zeichen unserer geistigen Aktivität, daß trotz der Not der Zeit neue wissenschaftliche Zeitschriften das Tageslicht erblicken. „Acta Tropica, Zeitschrift für Tropenwissenschaften und Tropenmedizin“, nennt sich die eine, herausgegeben von den Professoren Weigy, Gigon, Speiser und Tschudi in Basel¹⁾. Das Gesamtgebiet der Tropenwissenschaften will sie behandeln als internationale Fachzeitschrift. Tropenmedizin dürfte ihren Kernpunkt bilden, aber auch ethnographische Probleme, Anthropologie, Naturkunde der Tropen, Geologie, Botanik, Zoologie und tropische Landwirtschaft sind einbezogen. Die nach Fachgebieten geordnete internationale Bibliographie wird eine wertvolle Beigabe bilden. Ein weitgespanntes Programm ist das, wie wir sehen, aber auch ein sehr dankbares und vielversprechendes, das allgemeines Interesse verdient, nicht zum mindesten deswegen, weil nach dem Kriege die Schweiz, weit mehr noch als vordem, über ihre Grenzen hinaus den Kontakt mit dem Weltgeschehen suchen muß.

Die beiden ersten Hefte, von denen das eine bereits vorliegt, sind ethnographischen Fragen gewidmet. F. Speiser befaßt sich mit der Beschneidung in der Südsee, die für Völkerverschiebungsprobleme ausgewertet wird, G. Hölziker mit dem Donnerkeilglauben im steinzeitlichen Neuguinea. Die weltweite Verbreitung des Glaubens an die übernatürliche Kraft der angeblich vom Himmel gefallenen Steinbeile ist behandelt. H. Dietschy bietet eine altperuanische Krankheitsliste mit zahlreichen Krankheitsdarstellungen auf alten Vasen, die älter sind als das Inkareich und in die Zeit unserer ausgehenden Antike zu setzen sind. Die figürlichen Nachbildungen der Krankheiten und auch der schriftliche Katalog werden in beschwörendem Sinn als eine Art Analogiezauber gedeutet. Der letzte Artikel von W. Koppers behandelt das Zweiklassensystem in Indien.

Die zweite neu erstandene Zeitschrift nennt sich nach dem berühmten Zürcher Arzt und Naturforscher des 16. Jahrhunderts: „Gesnerus, Vierteljahrschrift, herausgegeben von der Schweiz. Gesellschaft für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften“. Begründet ist sie von Prof. J. Strohl † und redigiert durch Prof. H. Fischer, beide in Zürich²⁾. Ein Sammelpunkt und ein Anregungszentrum für historische Arbeiten auf dem Gebiete der Naturwissenschaften und der Medizin will sie sein, aber auch ein Ort, wo wissenschaftsmethodische und naturphilosophische Probleme erörtert werden. Die lebendige Beziehung zur Gegenwart und die Einheit der Forschung sollen vor allem hervorgehoben werden. In bibliographischer Hinsicht wird alles, was über die Schweiz und von Schweizern im Ausland publiziert ist in den angeführten Gebieten, zusammengetragen. Drei Hefte sind bereits erschienen. Das unerbittliche Schicksal wollte es, daß schon das erste Heft mit dem Nekrolog des

1) Verlag für Recht und Gesellschaft A. G., Basel 1944.

2) Sauerländer,arau 1943 und 1944.

hochverdienten Begründers der Zeitschrift beginnen muß. Er entstammt der feinfühligsten Feder des Herausgebers und Freundes des Verbliebenen und enthält eine tiefsinnige Würdigung der Bedeutung Strohls für die biologiegeschichtliche Forschung. Auch ein stiller Gönner und Initiant A. C. Klebs, der Medizinhistoriker in Nyon, ist nicht mehr unter den Lebenden und erhält im gleichen Heft die gebührende Würdigung seiner Verdienste um die medizingeschichtliche Forschung in der Schweiz. Weitere Artikel sind: „Der Rebbau im antiken Griechenland“, von G. Senn, „Einiges aus der Praxis von Galen“, von E. Wölfflin, „Ein Pseudo-Apuleiusfragment in einer Zürcher Handschrift“, von G. Goldschmidt, „Gallilée et le problème du temps“, von R. Wavre, „Dr. med. et phil. Andreas Ruinella (1555—1620), ein wenig bekannter Bündner Humanist“, von H. Bueß. Zwei kürzere Abhandlungen schließlich des Herausgebers über Vesal und Lavoisier mögen einen Begriff von der Vielgestaltigkeit der Zeitschrift geben, deren Abonnement allen Interessenten aufs wärmste empfohlen sei schon deswegen, weil sie damit schweizerische Forschertätigkeit tatkräftig unterstützen.

G. A. Wehrli.

Bücher Rundschau

Geschichte

Schweizergeschichte für Jedermann

Die einbändige Schweizergeschichte von Schib reiht sich neben andere ähnliche Unternehmen¹⁾. Trotzdem kann man nicht sagen, daß ein neuer Versuch, das ganze schweizergeschichtliche Thema in gedrängter Form zu meistern, überflüssig wäre. Eine allseits befriedigende, wissenschaftlich fundierte und zugleich volkstümliche Schweizergeschichte aus neuerer Zeit fehlt noch. Der Bewältigung dieser Aufgabe stellen sich mancherlei Schwierigkeiten entgegen, und nicht die kleinste liegt in der gedrängten Form.

Sie verlangt weitgehende Kürzung und Vereinfachung. Richtiges Vereinfachen aber ist eine Kunst. Diese beherrscht Schib. Volle Anerkennung verdient sie besonders für das Mittelalter, wo sie recht schwierig zu handhaben ist. Es braucht dazu nicht nur Vertrautheit mit dem Stoff, sondern auch mit quellenkritischer Arbeit. Daß trotzdem auch neueste Forschung verwendet wurde, ist erfreulich. Die Behandlung der Neuzeit ist in dieser Beziehung nicht überall gleich gut gelungen.

Geschicht sind die Überleitungen, die das Bild der Entwicklung vermitteln. Durch Hinweise werden sodann die allgemeinen Zusammenhänge angedeutet; nur fragt es sich, ob sie dem historisch weniger gebildeten Leser überall verständlich sind.

Wohlthuend wirkt sodann, daß keine Gegenwartsfragen der Vergangenheit aufgezwungen werden, noch zeitbedingter Geschichtsrühm verkündet wird, und der Verfasser, ohne seinen persönlichen Standpunkt zu verleugnen, auf jeder Seite Historiker bleibt.

Dem knappen Umfang des Buches ist allerdings manches zum Opfer gefallen, das man ungern mißt. So sind der Schwabenkrieg und die Mailänderfeldzüge mehr nur erwähnt als dargestellt, was als Mangel empfunden wird. Auch der Bauernkrieg von 1643 befriedigt nicht vollauf. Im einzelnen kann man sich natürlich über Abstriche und Ausweitungen in einem solchen Buche streiten. Aber gelegentlich ist doch etwas weggeblieben, das der Verfasser bei weiterem Ausreifenlassen kaum weggelassen hätte. So wird z. B. die Bedeutung des Zürcher Bündnisses mit Österreich im Alten Zürichkrieg nicht deutlich genug, wenn die Rückgabe der Grafschaft Aargau,

¹⁾ Karl Schib: Illustrierte Schweizergeschichte für Jedermann. Dress Füßli, Zürich 1944.