Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 5

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: 16.07.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

Altdeutsche Malerei in Schaffhausen

Unter den zahlreichen Ausstellungen von ausländischem Museumsgut, die seit Kriegsende in schweizerischen Städten durchgeführt wurden, darf die große Schau *«Meisterwerke altdeutscher Malerei»* im *Museum zu Allerheiligen* in *Schaffhausen* eine Sonderstellung beanspruchen. Denn sie führt nicht die Bestände eines bestimmten Museums oder frei zusammengestellte Meisterwerke aus dem Kunstbesitz eines bestimmten Landes vor, sondern sie ist einem klar formulierten kunstgeschichtlichen Leitgedanken unterstellt. «Altdeutsche Malerei» bedeutet dem Kunsthistoriker im wesentlichen die deutsche, österreichische und schweizerische Malerei des fünfzehnten und der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Dieses bedeutsame Thema in seiner ganzen Reichweite durch ausgewählte Werke aus reichsdeutschem Besitz zu illustrieren, war eine dankbare Aufgabe, die in der Schweiz noch nie versucht worden war, und deren Durchführung wohl auch nur dank der heutigen Situation in dem von den Kriegsleiden sich allmählich erholenden Museumswesen Deutschlands möglich wurde. Direktor Dr. *Walter U. Guyan* ließ es sich angelegen sein, durch persönlichen Besuch aller in Frage kommenden Kunststätten eine repräsentative Auslese von Leihgaben zu erlangen, und es gelang ihm, alle regionalen Bereiche der altdeutschen Malerei und alle bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten durch kennzeichnende Werke zu repräsentieren. In dankenswerter Weise beteiligten sich mit Leihgaben die Museen von Augsburg, Braunschweig, Darmstadt, Frankfurt, Freiburg, Köln, Mainz, München, Münster, Nördlingen, Nürnberg und Stuttgart, sowie verschiedene kirchliche Korporationen. Eine ähnliche Gesamtschau altdeutscher Malerei ist auch in Deutschland noch nie unternommen worden. Die einzige Veranstaltung, die sich damit vergleichen ließe, wäre die Ausstellung «Malerei und Plastik des 15./16. Jahrhunderts, Schweiz und angrenzende Gebiete», die das Kunsthaus Zürich 1920 durchführte. Diese regional beschränkte Schau altdeutscher Kunst zeitigte seinerzeit wichtige kunsthistorische Ergebnisse. Doch liegt sie allzuweit zurück, um mit der jetzigen Ausstellung in direkten Vergleich gesetzt zu werden.

Lange Zeit mußte die altdeutsche Kunst in der allgemeinen Wertung zurücktreten hinter dem gleichzeitigen Kunstschaffen der Niederlande, in welchem das Spätmittelalter nördlich der Alpen seinen reichsten künstlerischen Ausdruck gefunden hat, und hinter demjenigen Italiens, das im 15. Jahrhundert schon die neue Geistes- und Formenwelt der Frührenaissance entwickelte. Der erste Kunstforscher, der eine für weitere Kreise bestimmte Gesamtübersicht über dieses Gebiet bot, war Ernst Heidrich, der im ersten Weltkrieg gefallen ist. Seine vom Kulturhistorischen ausgehende Einführung zu dem 1909 erschienenen Bilderwerk «Die altdeutsche Malerei» (Verlag Eugen Diederichs, Jena) bewahrt noch heute ihre Geltung, dank der geistvollen Gesamtschau und der feinfühligen Einzelanalyse. Damals war die altdeutsche Malerei mit Ausnahme einzelner Namen wie Dürer, Cranach und Holbein in weiteren Kreisen noch kaum bekannt. In der Zwischenzeit hat die Forschung auch in diesem Bereich gründliche Arbeit geleistet, und zwar sowohl in dokumentarischer als in stilkritischer Hinsicht. Anhand des noch erhaltenen Denkmälerbestandes, der ja nur einen kleinen und oft unzusammenhängenden Teil der sehr ausgedehnten Gesamtproduktion der altdeutschen Meister darstellt, wurde die

Autorschaft zahlreicher Werke geklärt, das Erscheinungsbild vieler (zum Teil auch anonymer) Künstlerpersönlichkeiten gefestigt und das Wesen der altdeutschen Malerei in seiner Eigenart gegenüber der altniederländischen zuverlässiger dargestellt. So veranschaulicht uns heute die prachtvolle Schaffhauser Ausstellung, wenigstens im Ausschnitt, den Umfang und die Geltung eines bedeutungsvollen Kunstgebietes, dessen Bestand, Form und Gehalt wissenschaftlich im wesentlichen geklärt ist.

In der Schaffhauser Ausstellung, die man mit Recht eine «Studienausstellung» genannt hat, sind 33 mit Namen bekannte Künstler mit einem oder mehreren Werken vertreten. Daneben erscheinen aber noch weitere 24 Künstler, die anonym bleiben und von der Wissenschaft in den meisten Fällen einfach als «Meister» eines bestimmten Werkes bezeichnet werden. Diese beträchtliche Zahl nicht mit Namen und Lebensdaten ausgestatteter, aber an bestimmten Stilmerkmalen erkennbarer Künstler beleuchtet sehr eindrücklich die Kulturverhältnisse der altdeutschen Kunst. Ernst Heidrich hat dies schon vor vier Jahrzehnten einprägsam formuliert: «Zunftmäßig ist die Künstlerschaft organisiert. Nicht das Atelier, sondern die Werkstatt ist der Entstehungsort des Gemäldes. Nach festen Gesetzen, wie etwa über die Zahl der Gesellen, und nach festen Regeln für Technik und Material wird gearbeitet. Die Güte des Werkes wird nicht so sehr nach der in ihm zutagetretenden Phantasieleistung, als vielmehr nach der Solidität der technischen Herstellung bewertet. Die Gesellen arbeiten mit, und es wird dann wohl im Einzelnen von den Bestellern ausbedungen oder vom Künstler versprochen, wieweit die eigenhändige Vollendung des Werkes durch den Maler selbst geschehen soll, und was der Ausführung durch die Gehilfen zufällt». Aus Albrecht Dürers Briefen geht hervor, wie ernst man die technische Ausführung der Bilder nahm, und wie wenig Aufhebens man von künstlerischen Gestaltungsproblemen machte. Wenn Dürer von einem seiner Bilder rühmt, daß es nun «fünfhundert Jahre sauber und frisch sein werde», so ist diese Garantiefrist, wie die Schaffhauser Ausstellung zeigt, nicht zu hoch angesetzt worden!

Wie Ernst Heidrich feststellt, ist «die Vollendung der Altarform auf dem Gebiet der bildenden Kunst die größte Leistung dieser Epoche». So sehen wir in Schaffhausen vor allem Teilstücke von Altarwerken. Die altdeutschen Meister waren oft zugleich auch Bildschnitzer, so daß sie die Holzplastiken im Altarschrein selbst herstellen konnten. Bei der Bemalung der Altarflügel galt die Regel, daß nur die Innenseiten, die an Sonn- und Festtagen sichtbar waren, einen leuchtenden Goldgrund erhielten, während die an Werktagen, bei geschlossenem Altarschrein, allein sichtbaren Außenseiten stets dieses strahlenden, vollkommen unnaturalistischen Schmuckes entbehrten. Die imponierende Wirkung eines großformatigen Altarbildes mit Seitenflügeln kann man in Schaffhausen bewundernd genießen an dem herrlichen Paumgartner-Altar von Albrecht Dürer, der wahrscheinlich 1503 als Stiftung für die Nürnberger Katharinenkirche entstand. Er zeigt im Mittelbild die Geburt Christi, mit der zu jener Zeit üblichen Beifügung der gesamten Stifterfamilie in kleinen Figuren und auf den Innenseiten der Flügel die ritterlichen Gestalten der Heiligen Georg und Eustachius, in denen man die Bildnisse von Stephan und Lukas Paumgartner vermutet. Ein prachtvolles Beispiel dafür, wie die eindringlich gestaltende Bildniskunst der beginnenden Renaissance sich auch in der großen Kirchenmalerei einen Platz sucht. — Wie kompliziert der Gesamtaufbau eines Großformat-Altarwerkes sein konnte, möge man den Katalognotizen zu den vier figurenreichen Flügelbildern des Kaisheimer Altares (1502) von Hans Holbein dem Älteren entnehmen. Als Teilstück eines großen, nach thematischem Gesamtplan aufgebauten Altarwerkes gibt sich auch die «Verkündigung an Maria» von Konrad Witz zu erkennen, in der sich die geheimnisvoll durchgeistigte Kunst des großen Realisten in ihrer reifsten Form zeigt. — Um hier gleich noch auf zwei weitere im schweizerischen Bereich groß gewordene Künstler hinzuweisen, sei an die Basler Altarflügel des jüngeren Hans Holbein mit der Anbetung der drei Könige und an die von ekstatischer Gefühlsintensität erfüllten, trotz ihrer Kleinfigurigkeit von einem mitreißenden Größen-

zug beherrschten Teilstücke eines Altarwerkes (1501) des Freiburgers Hans Fries hingewiesen.

Schon Ernst Heidrich hat in seiner wegleitenden Charakteristik der altdeutschen Kunst darauf hingewiesen, daß «die deutsche Kunst des spätgotischen Zeitalters in ihrer Auflösung in einzelne Lokalschulen der geschlossenen Einheit ebenso entbehrt wie die Nation selbst». Die regionale Vielgestalt der stilistischen und geistigen Erscheinungsformen dieser Kunst wird in knappem Umriß sehr anschaulich dargestellt in der Einführung zum illustrierten Ausstellungskatalog, die Dr. Ernst Günter Troche, erster Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, verfaßt hat. Für die Anordnung des kontrastreichen Ausstellungsgutes ergaben sich daraus mancherlei Schwierigkeiten. Die räumliche Eigenart der «Kunstabteilung» des Museums zu Allerheiligen mußte ebenfalls berücksichtigt werden. Denn man kann die Saalflucht der Ausstellung von zwei Seiten her betreten. Es wurde nun mit Geschick die Lösung gefunden, daß die regionale Anordnung auf der einen Seite bei den frühen Kölner Meistern des «weichen Stils» («Die Mutter Gottes mit der Wickenblüte», um 1410, und Stephan Lochners ebenso berühmte «Mutter Gottes in der Rosenlaube» in ihrem konservativ-sakralen Stil) beginnt und dann an den von Köln abhängigen westfälischen Künstlern vorbei zu Lucas Cranach gelangt. Dieser kraftvolle Gestalter, der mit 31 Jahren die neuartig-starke Leistung «Christus am Kreuz» und im gleichen Jahre 1503 das unbeschönigt forschende Bildnis des J. St. Reuss schuf, entwickelte sich später zum höfischen Weltmann, der einen ungewohnt attraktiven Ton anschlägt und in der 1530 gemalten «Judith» seine Raffinesse in der Erfühlung des Femininen beweist. Während dieser sehr fruchtbare Künstler, sowie auch Dürer einen eigenen Raum erhalten haben, muß sich Grünewald mit einer kleineren Vertretung begnügen, in welcher das grimmige Frühwerk «Verspottung Christi» durch seine gewaltige Innenspannung hervorragt.

Wenn man von der anderen Seite her die Ausstellung betritt, begegnet man zuerst süddeutschen Meistern und atmet die frische, vom Spiel des Lichtes erfüllte Naturatmosphäre des «Donaustils», dessen Zentralgestalt Albrecht Altdorfer hervorragend vertreten ist. — Wer den geographischen Überblick über die Regionalstile und ihre Hauptträger gewonnen hat, der möge auch die zeitliche Gliederung des Ausstellungsgutes beachten. Wie Dr. Julius Baum, Professor an der Technischen Hochschule in Stuttgart und Direktor der Württembergischen Staatsgalerie, als einer der erfahrensten Kenner der altdeutschen Kunst besonders hervorhob, gliedert sich diese Epoche in drei Halbjahrhunderte: In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde das Tafelbild überhaupt erst entwickelt und mit Konrad Witz bereits ein kühner Höhepunkt erreicht. In der zweiten Jahrhunderthälfte folgte unter niederländischem Einfluß die vielgestaltige Breitenentwicklung der alle schaubaren Dinge begierig erfassenden spätgotischen Kunst. Und schließlich brachte die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts das Aufnehmen der Renaissancegedanken, und zwar als Bildungswelt, als Formenschatz, als geistige und stilistische Haltung. Dieser Stilübergang, als künstlerischer Ausdruck der großen Zeitwende, ist eines der bedeutungsvollsten kunstgeschichtlichen Erlebnisse, welche die Ausstellung vermittelt. In der neuen, individualistischen und selbstbewußten Bildungsepoche der Renaissance tritt auch das Bildnis (Hans Baldung, Bartholomäus Bruyn, Dürer, Holbein, Georg Pencz, Hans Pleydenwurff, Martin Schaffner) als selbständige Kunstgattung hervor.

Eduard Briner.

Gedanken über die Sprache des Films

Der Begriff der Sprache findet hier Verwendung in seinem weitesten Sinn, nämlich als Form der Kundgabe oder Mitteilung. Neben der Sprache des Worts gibt es ja auch eine «Zeichensprache», oder man verständigt sich in einem «stummen Zwiegespräch». Jede Kunst hat ihre eigene Weise der Mitteilung, ihr eigenes Element. Das Wort trägt die Dichtung wie die Farbe die Malerei oder die Töne die Musik. Als das Element des Films könnten vielleicht ganz allgemein Bild- und Lautzusammenhänge bezeichnet werden. Doch soll diese Definition im Folgenden näher bestimmt, das heißt mit einigem konkreten Inhalt erfüllt werden.

Auf der Bühne dominiert die Rede. Zwei Aspekte des gesprochenen Worts seien hier abstrahierend bestimmt. Zunächst seine logische Bedeutungsfunktion. Dies macht es aus, daß die Wortsprache als das sicherste, zuverlässigste Verständigungsmittel zwischen Menschen gilt, da sie den subjektiven Ausdruck weitgehend in einen objektiven Sinn verwandeln kann. Dieser Sinn ist in einem relativ hohen Maße sicher verständlich. Anderseits aber wird die Rede gerade vom subjektiven Geist, vom Ich bestimmt. Man denke etwa an die Lüge. Ich kann sagen, ich sei fröhlich, auch wenn ich im Grunde traurig bin. Die Wortsprache erweist sich somit als das gefügige Instrument, mit dem das kundgebende Subjekt nach Belieben schalten und walten kann. Freilich sei einschränkend bemerkt, daß dasselbe teilweise auch für die Mimik gilt. Doch fällt die Verstellung, die «Tarnung» des Ich, hier schon bedeutend schwerer.

Das Theater ist auf das gesprochene Wort weitgehend angewiesen: einmal weil die räumliche Distanz zwischen Schauspielern und Publikum so groß ist, daß das seelische Geschehen «beim Namen genannt», d. h. ausdrücklich und wörtlich hingestellt werden muß, um wahrgenommen und verstanden zu werden [1]). Ferner stellt die Bühne einen begrenzten Raum dar; innerhalb der einzelnen Szene muß die Einheit des Raumes (und der Zeit) wohl oder übel gewahrt werden. Alles, was sich außerhalb dieses Raumes gleichzeitig abspielt, muß mittels der Rede wiedergegeben werden (vgl. Kleists Penthesilea). Von diesen zwei geschilderten Bedingungen nun ist der Film unabhängig. Er kann erstens die Distanz beliebig wechseln. Dadurch erhält er die Möglichkeit, seelische Vorgänge schon durch bloße Andeutung verständlich zu machen. Ein Blick, die Bewegung einer Hand usw.: diese Äußerungen des Lebens erhalten im Film eine überragende Bedeutung, da er sie gewissermaßen unter die Lupe nehmen kann. So vermag er gerade die elementarsten menschlichen Phänomene, wie Liebe, Haß, Angst, Grauen, mit Mitteln darzustellen, die an Ausdruckskraft dem Wort überlegen sind. Und der Film kann ferner gerade das registrieren, was die Rede durch ihren subjektiven, willkürlichen Zug zu vertuschen imstande ist: die spontanen ersten Regungen des Menschen, durch die er sich, oft gegen seinen Willen, verrät. Freilich gibt es das in einer bestimmten Form auch im Theater. Da äußert es sich etwa in der Verwirrung der Rede oder im Schweigen. Ein wundervolles Beispiel ist die erste Begegnung von Hero und Leander in «Des Meeres und der Liebe Wellen» von Grillparzer. Aber während hier die Störung und Verwirrung der Rede als Einbruch einer neuen Dimension empfunden wird, der sich nur in Ausnahmefällen auf der Bühne ereignet, kann und muß der Film immer «hinter» das gesprochene Wort «zurück»: er lenkt die Aufmerksamkeit auf den Speerwerfer, nicht auf den Speer. So wird alles Wesentliche mit der bloßen Bild-

---

[1]) Diese Formulierung bedeutet (wie noch manches in diesem Aufsatz) natürlich eine Übertreibung, was aber unvermeidlich ist, soll der entscheidende Gegensatz deutlich werden.

sprache verständlich gemacht, während der Wortsprache, der Rede, nur noch die Funktion einer Eselsbrücke zukommt. Man kann drum sagen, daß ein Film umso besser ist, je weniger er sich in den entscheidenden Stellen auf den gesprochenen Dialog stützt.

Auch andere Künste haben mit ihren eigenen Mitteln etwas Ähnliches zu erreichen versucht. Ein besonders eindrückliches Beispiel stellen die Bildromane des Graphikers Frans Masereel dar, so z. B. seine Holzschnittfolge «Geschichte ohne Worte». Aneinander gereihte einzelne Holzschnitte schildern ohne erläuternden Text die Geschicke einer Liebe. Hier steht also das einzelne Bild als solches, räumlich unverbunden, neben dem andern. Es will deshalb auch als ästhetisches Ganzes gewürdigt werden, obschon es funktionell in den Sinnzusammenhang der Novelle gehört. Es ist somit halb Mittel zum Zweck, halb Selbstzweck. Das Bild im Film dagegen hat immer *rein* funktionellen Charakter. (Drum ist es grundfalsch, an einem Film nur die «Schönheit» der einzelnen «Aufnahmen» zu loben.) Und ferner ist der Rhythmus des Geschehens in Masereels Geschichte stereotyp. Es ist der Rhythmus der Buchseiten. Der Film hat die Möglichkeit, durch Kontraktionen und Dehnungen den Rhythmus andauernd zu ändern und dadurch die Zeit lebendig zu gestalten. Freilich ist auch diese Zeit «stilisiert», d. h. sie stimmt meist nicht mit der «realen» Zeit überein (weder mit der physikalischen noch mit der gelebten).

Der Film ist zweitens — im Gegensatz zum Theater — niemals an einen bestimmten Raum oder eine bestimmte Zeit auch nur vorübergehend gebunden. Er ist vollkommen «freizügig». Gerade im Wechsel, in der Möglichkeit, räumlich und zeitlich getrennte Geschehnisse zueinander in Beziehung zu setzen, offenbart sich etwas vom Wesentlichsten der filmischen Sprache. Zunächst bedeutet es, daß im Film nichts mittels des Wortes berichtet werden muß: so tritt an die Stelle der mittelbaren, abstrakten Wiedergabe eines Geschehens durch die Rede die unmittelbare, konkrete Anschauung. (Und insofern kann man zu Recht vom «Realismus» des Films sprechen.) Wichtiger noch ist die Art, wie der Film verschiedene Szenen miteinander verbinden kann. In der *Montage* werden verschiedene Filmstreifen aneinandergefügt, welche unter sich keine raumzeitliche Kontinuität aufweisen. Was das an Möglichkeiten der Aussage bedeutet, können vielleicht zwei Beispiele aus russischen Filmen bezeugen. 1. Im Revolutionsfilm «Panzerkreuzer Potemkin» folgt unmittelbar auf die Darstellung feuernder Schiffsgeschütze eine Großaufnahme blasender Posaunen. 2. Im Kriegsfilm «Raduga» sehen wir nach der Geburt eines Kindes die Sonne aufgehen. — In beiden Fällen ohnt der Zuschauer den Wesenszusammenhang zwischen Geschützen und Posaunen oder Geburt und Sonnenaufgang, ohne daß er ihn rational zu begründen vermöchte. Es ist ein Wesenszusammenhang von unmittelbarer Überzeugungskraft, das dichterische Gleichnis ins Konkrete, Bildliche umgesetzt. Freilich, diese Intensität und Unmittelbarkeit der Mitteilung geht auf Kosten der Zuverlässigkeit der Verständigung. Nicht Alle können eine solche Sprache verstehen.

Doch handelt es sich beim Tonfilm ja nicht nur um die Bildsprache; Bild- *und Laut*zusammenhänge sind sein Element. Eine Ergänzung der bisherigen Betrachtungen nach dieser Seite hin erweist sich als notwendig.

Im Stummfilm hatte sich das Wort, in der Form von bloßer Beschriftung, auf schmalsten Raum zu beschränken. Der Tonfilm schuf größere und differenziertere Ausdrucksmöglichkeiten, dafür aber auch die Gefahr einer Verschiebung der Proportionen zugunsten des gesprochenen Dialogs und zuungunsten der «Bildaussage». Doch ist dies ein subjektives Problem, dessen richtige Lösung ganz von den Filmschaffenden abhängt. Welche Rolle die Rede gerade in der Montage als verbindendes Element spielen kann, zeigt die folgende Episode aus «Raduga»: Im Schützengraben spricht der Mann der Partisanin zu seinen Kameraden von der mutmaßlichen Geburt seines Kindes. Während er die Photographie seiner Frau herumreicht, sagt er:

«Ich glaube, es ist ein Sohn!» — (hier die Schnittstelle in der Montage) — «Ja, es ist ein Sohn!» dies antwortet nun die Partisanin, die das Kind im Arm trägt, in der Einvernahme dem deutschen Offizier. Nicht nur die Rede ist aber im Tonfilm neben dem Bild von Bedeutung. In Noël Cowards Streifen «This happy breed» findet sich folgender Passus: Ein junges Mädchen kommt zu seinen Eltern, um ihnen die furchtbare Nachricht vom tödlichen Unglücksfall des Sohnes zu überbringen. Die Eltern, die ein kleines Vorstadthaus bewohnen, befinden sich gerade im Garten. Das Mädchen geht durch die Terrassentür hinaus und entschwindet den Blicken des Zuschauers. Auch die Eltern sind nicht sichtbar. Die Kamera bleibt nun im Zimmer stehen. Man sieht den Radioapparat, der gerade Tanzmusik wiedergibt, und sieht durch die Türe in den Garten hinaus, wo blühende Bäume stehen. Es ist ein strahlender Frühlingstag. Von fernher dringt Geschrei und Lachen von spielenden Kindern... — Blühende Bäume, Kinderlachen und Tanzmusik nimmt der Zuschauer wahr; doch weiß er, daß im gleichen Augenblick die Eltern die katastrophale Nachricht vernehmen. Bild und Laut als Vordergrund einerseits und das (unsichtbare) menschliche Geschehen als Hintergrund andrerseits widersprechen sich in einer Art, die mit Worten nicht zu beschreiben ist. Es ist der Einbruch des Schreckens in eine friedliche Welt. Das Beispiel mag verdeutlichen, wie intensiv, wie unmittelbar der Film sprechen kann. Wollten doch die Dichter sich dieses Instrumentes bemächtigen! Solange aber die communis opinio der Massen den Filmschaffenden ihr Gesetzt diktiert, werden die Beispiele wahrhafter Filmkunst vereinzelte Ausnahmen bleiben.

Übrigens sei erwähnt, daß eine gewisse Beeinflussung der Dichtung durch das «Filmische» denkbar, wenn nicht gar wahrscheinlich ist. Vielleicht liegt ein Beispiel dafür vor in der französischen Widerstandsnovelle «Le silence de la mer» von Vercors. Was die Personen in dieser Geschichte denken und fühlen, wird nur im Falle des deutschen Offiziers wörtlich ausgesprochen. Daß die junge Französin den Deutschen liebt, begreift der Leser, ohne daß es ihm ausdrücklich klar gemacht würde. Das Mädchen schweigt beharrlich, und der Dichter verzichtet gänzlich auf Reflexionen und Bemerkungen seinerseits. Als der unbeteiligte Zuschauer beschreibt er einfach von außen, was vor sich geht. Doch welche Bedeutung erlangen hier gerade jene unwillkürlichen Regungen, die Blicke, die Bewegungen der Hände, der Lippen, des ganzen Körpers! Diese bloße objektive Andeutung des seelischen Geschehens, diese verhaltene Art, an das Wesentliche und Tiefe zu rühren, sind sie uns nicht gerade heute gemäß? Wenden wir uns nicht vom Pathos wie von der subjektiven psychologischen Reflexion gerne ab? Eröffnet drum nicht der Film die Möglichkeit eines neuen dichterischen Stils?

Pierre Wenger.

Der «Etrusker» in Sizilien

Bonaventura Tecchi, der selbst sich einen Etrusker nennt — er entstammt dem nördlichen Latium —, geriet bei Kriegsausbruch auf die ihm noch unbekannte Insel: widerwillen und nicht ohne Vorurteile. Doch bald leitete er in Palermo die Kontrolle der Korrespondenz ins Feld hinaus und vom Feld her nach der Heimat: für den Diener des Wortes, für den Menschenergründer eine Fundgrube naiver Sprachschöpfungen, volkspsychologischer Enthüllungen.

Was zuerst ihm als Zwangslektüre vorkam, wurde nach und nach ihm zur Lust, zum Bedürfnis, und veranlaßte ihn, um so intensiver in Pracht und Pathos der Insel einzudringen. Dazu spornte ihn auch ein kühnes, den Mittelitaliener befremdendes Goethewort an: «Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele:

hier ist erst der Schlüssel zu allem». Auf der Suche nach dessen Sinn, entdeckte, erfaßte er Siziliens, für ganz Italien typischen, indes dort im Höchstmaß ausgeprägten Doppelaspekt: Wunderland des Lichtes und Kultstätte glühenden Familiensinnes.

Seine sizilianischen, insbesondere palermitanischen Erlebnisse, *L'isola appassionata* betitelt, teilt Tecchi in zwei Gruppen ein: neun ebenso frische wie kostbar ausziselierte Idyllen, worunter, vor dem Portal der Kathedrale, die berückenden Tag- und Nachtbegegnungen mit der Glockenblume — mit der Poesie? —, und fünf, tiefe Einblicke in südliche Gefühlsmäander öffnende Erzählungen [1]). Die einen und andern trägt derselbe Geist intuitiven Verstehens, erhellt Tecchis warmer, stets behutsam abgetönter Humor, der ihm, nicht zuletzt in deutschen Landen, viele dankbare Leser gewann.

Wie fast ausnahmslos bei Tecchi, auch hier lebendig geschaute, oft andächtig bewunderte Frauen [2]). Im *Paese delle donne,* einem auf abseitigem Felshang aufgestaffelten, von den Männern, den Auswanderern, verlassenen Weiler, wimmeln sie köstlich um den alten, in seine *aria di grandigia curiosa* gehüllten schlauheiligen Postboten und Dorfscriba, der es ungeschoren wagt, dem Grundsatz *segretezza e delicatezza* sehr eigenmächtig nachzuleben. Da strahlt uns der liebenswürdigste Tecchi entgegen, und immer wieder der Künstler, welcher, bei aller Besonnenheit und Differenziertheit, so sprudelnd anmutet, so unmittelbar gefangen nimmt.

Durchweg scheint diese Heraufbeschwörung der «leidenschaftlichen Insel» zu bestätigen, was der weitgereiste Etrusker in der Vorrede, *Quasi un preludio,* freudig bekennt: «Die Monate, die ich in Palermo, in Sizilien verbrachte, waren von den schönsten meines Lebens. Unerschöpfliche Intensität der Eindrücke, beschwingte Trunkenheit des Blutes, immerwährende Verzauberung der Augen und des Geistes».

Elsa Nerina Baragiola.

Berichtigung

Die *Schweizerische Rundspruchgesellschaft* macht uns im Hinblick auf die Rezension *«Thomas Mann liest im Zürcher Schauspielhaus» (Juliheft, S. 259)* aufmerksam, daß die Rede des Dichters über Nietzsche *vollständig übertragen* wurde, und zwar am 3. Juni, 11.00—12.15 Uhr, also nicht nur zum Teil, wie in der Rezension bemerkt war.

Die Schriftleitung.

---

[1]) Einaudi, Rom. — Tecchi, 1891 in Bagnoregio geboren, Dozent für deutsche Literatur an der Universität Rom, genießt als Deuter und Übersetzer deutscher Autoren, nicht weniger denn als Erzähler, auch außerhalb Italiens berechtigtes Ansehen.

[2]) Man denke nur an Tecchis *Donna nervosa (Il vento tra le case), La signora Ernestina, La vedova timida,* an die weiblichen Klein- und Großgestalten der *Idilli moravi,* der *Giovani amici,* und an die Meisternovelle *Amalia.*