Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 3

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

neuen Form zu unterstützen. Immerhin kam ein deutlicher Protest gegen den Zickzackkurs der Regierung zum Ausdruck, indem in der Nacht vom 7./8. Mai 163 Konservative gegen die Herabsetzung der Dienstzeit stimmten. In der Schlußabstimmung über die einjährige Dienstzeit und sechsjährige Reservedienstzeit schloß sich die konservative Fraktion der Regierung an, wobei sich immerhin über 100 Konservative der Stimme enthielten. In der dritten Lesung, am 22. Mai abends, wurde ein Ablehnungsantrag mit fünffachem Mehr abgelehnt. Im Oberhaus, das jetzt das Wort hat, kommt eine Ablehnung nicht in Frage.

Bei der großen operativen Übung Anfang Mai in *Camberley* erklärte Attlee laut Exchange, «England müsse als Inselland in künftigen Kriegen kombinierte Operationen gewaltigen Stiles durchführen, darum müßten ihre Bedingungen und Gesetze genau studiert werden». «Die Streitkräfte müßten so ausgebildet und ausgerüstet sein, daß sie an jede neue Aufgabe mit Selbstvertrauen und ausreichenden Hilfsmitteln und Improvisationsgeschick herangehen».

In *Frankreich* werden Pläne für eine Reorganisation der Armee ausgearbeitet. Laut N.Z.Z. Nr. 913 wird dem Heeresminister die Absicht zugeschrieben, neben den auf der allgemeinen Wehrpflicht beruhenden Truppenbeständen eine technische Berufsarmee ins Leben zu rufen. Als dritte Kategorie der Verteidigungskräfte soll eine Art Werk- und Ortsmilizen vorgesehen sein.

Blicken wir nach *Rußland,* so muß der Tagesbefehl zum 1. Mai erwähnt werden. Bulganin verlangt, die Kampfbereitschaft müsse ständig erhalten bleiben und die Untergebenen müßten im Geist der unbedingten militärischen Pflichterfüllung erzogen werden (N.Z.Z. Nr. 838). An der Maifeier in Moskau erklärte Budjonny in seiner Ansprache unter anderem, daß die Streitkräfte das Fest der Arbeit unter Bedingungen feiern, die sie nötigen, ständig auf die Verbesserung ihrer Kampfkraft bedacht zu sein (N.Z.Z. Nr. 841).

Anfang Mai veröffentlichten die Tageszeitungen 24 Punkte über die in der Militärkommission der *Vereinigten Nationen* erzielte Einigung. Bei näherer Prüfung dieser Aufstellung muß leider gesagt werden, daß nichtssagende und zu nichts verpflichtende Einzelheiten aufgeführt werden. In allen wichtigen Fragen dagegen liegen tiefgehende Meinungsunterschiede vor, zwischen Rußland einerseits und den anderen vier Großmächten, U.S.A., Großbritannien, Frankreich und China, andererseits. Der Kommentar der United Press macht die wenig tröstliche Feststellung, daß es noch Monate, vielleicht Jahre dauern dürfte, bevor die Verhandlungen zu einem Abschluß gelangen.

Ende Mai. *Miles.*

★ Kulturelle Umschau ★

Don Carlos und die Jugend

Der Intendant eines hessischen Theaters ließ Don Carlos für die Jugend spielen und wir waren unter die Jugend geraten, begierig zu erfahren, wie diese in den Ideologien des Dritten Reiches aufgewachsene Jugend auf Schiller reagieren würde; gleichzeitig aber auch gespannt, was denn unser eigenes Herz zu ihm sagen mochte, nach Erlebnissen solcher Art, daß vielleicht kein Zugang mehr blieb zu einem Idealismus.

Wir saßen in einem Theater, dessen Bau von außen unzerstört zwischen Trümmern ragt. Innen war es vollständig ausgebrannt. Die Brüstungen sind jetzt mit grauem Leinen schlicht behängt, die rohen Backsteinwände notdürftig weiß getüncht

und mit einem roten Streifen primitiv geziert. An Stelle der verbrannten Polstersessel stehen harte Stühle. Das kümmert weder uns noch die Jugend. Des äußern Glanzes bedürfen wir kaum noch. Wir wollen sehen und hören, ob sich ein Quell auftut, der unseren Durst stillt.

Es wird gut gesprochen und gut gespielt auf dieser Bühne. Die Bühnenbilder sind von einer strengen und zurückhaltenden Wirksamkeit — aus weißen Würfeln, Treppen und Bögen geschickt variiert. Über dem Weiß ein roter Teppich, ein dunkles Kreuz, das starke Blau des südlichen Himmels, die farbigen Gewänder der Damen und das düstere Schwarz der spanischen Granden. Alles beherrschend ein sehr königlicher Philipp, eingeschlossen in seine Majestät, wie in ein Gefängnis aus Eis. Eine Königin, die des Knaben Carlos Liebe verstehen läßt. Eine betörende Eboli. Ein sehr junger Carlos, leidenschaftlich und unbesonnen, bestürzt über eine Welt, die er nicht begreift und nicht ändern kann, eine Welt, in der das Gefühl nichts und die Macht alles gilt. Und Posa? Dem weichen Carl gegenüber der Mann «sachlicher» Leidenschaft, der Liebling des Dichters und das Sprachrohr seines Mundes. Denn hier redet er selbst, Schiller, der Staatsmann und Idealist. Wie hören ihn die Jugendlichen, die rund um uns sitzen, diese 14- bis 18jährigen, Kinder einer aus den Fugen geratenen Zeit, die kaum noch dem Wort glauben können, weil es sie so schrecklich betrog? Was fühlen sie, was denken sie bei diesen tönenden Jamben, in denen eines vor allem ist: der Glaube, daß die Welt anders sein könnte? Spüren sie etwas von dem, was hier gewollt ist, vom Dichter und von der Regie? Begreifen sie, wie um die beiden großen politischen Szenen: die Aussprache zwischen dem König und Posa und zwischen dem König und dem Großinquisitor alle Spannungen der großen Tragödie sich ballen? Ein paar Backfische (männliche und weibliche) kichern, als die schöne Eboli weinend zusammensinkt. Nun, auf sie kommt es nicht an. Sie finden es sogar erheiternd, als Posa von der Kugel getroffen stürzt. Aber die meisten, das glauben wir zu bemerken, sind verzaubert von der Magie des dichterischen Wortes, gefangen von einer Idee, die allem widerspricht, was man sie in zwölf Jahren gelehrt hat: Freiheit des menschlichen Geistes. Sehen sie, daß der Held dieser Idee strauchelt, fehlt und untergeht? Nicht von außen gefällt, sondern weil dennoch eine Stelle in seinem großen Herzen nicht ganz echt, nicht ganz lauter war. Dieser Posa, der unser aller erste Liebe war, ein Abgott der Jugend, wie kaum ein anderer auf der deutschen Bühne, glühend für Wahrheit und Gerechtigkeit, ach, er verstrickt sich selbst. Muß es so sein? Kann vielleicht ein Staatsmann niemals bis zum Grunde klar und wahr sein? Gefährliche Folgerung!

Das Stück schloß mit der Großinquisitorszene. Der Beifall war stürmisch und begeistert, aber auch er vermochte uns keinen Aufschluß darüber zu geben, was sich nun eigentlich im Innern dieser jungen Menschen abgespielt hat.

Das sollte der nächste Tag. Da hatte der Intendant die Jugend, die das Stück sah, eingeladen zu einer Diskussion. Wir waren gespannt. Würden sie frei von der Leber weg sprechen? Waren es nicht junge Menschen, die gar nicht gelernt haben, eine eigene Meinung zu äußern, eine eigene Meinung überhaupt zu haben? Es schien, als vermöchte der selbst noch junge und herzerfrischend lebendige Intendant die Zungen zu lösen. Nach ein paar schüchternen Anfangsfragen wurde es zusehends lebhafter. Ob man denn auch Kritik üben dürfe, fragte einer. Ja, selbstverständlich dürfe man das! Die Königin sei nicht jugendlich genug gewesen, dem sehr jungen Carlos gegenüber, meinte jemand. Sie sei doch nur drei Jahre älter als er. Der Intendant bestätigt, daß er selbst schon mit der Schauspielerin darüber gesprochen habe. Sie werde in der Tat von jetzt an die Rolle etwas jugendlicher spielen.

Eines wird aus allen Fragen und Einwänden klar, daß viele der jungen Menschen sich am Abend nach der Vorstellung noch zusammengesetzt und ihre Eindrücke ausgetauscht, andere ihr Textbuch noch einmal vorgenommen oder in Schillers Briefen gelesen haben. Ein junges Mädchen sagt, daß sie mit ihren Freundinnen über die Figur des Königs nicht habe einig werden können. Einigen sei er zu steif und streng,

zu tyrannisch gewesen. Anderen zu hochmütig-unbeteiligt, so als spräche er über die Menschen hinweg. Ihr selbst aber habe er eigentlich den stärksten Eindruck des Abends gemacht. Oh, sagte der Intendant, der König sei anwesend, er solle selbst die Auffassung seiner Rolle zu erklären versuchen. Und der Schauspieler steht auf und legt seinen jugendlichen Zuhörern dar, warum er so und nicht anders die Rolle gestalten mußte. Er versucht, ihnen begreiflich zu machen, daß dieser König, der alte, müde, unliebenswürdige Mann, die eigentlich tragischste Figur der Tragödie ist. Dieser Allmächtige, der reichste Monarch der damaligen Welt, der Herr über Leben und Tod von Millionen, der Vertreter des Willens Gottes auf Erden, was war er denn wirklich? Ein Werkzeug in der Hand der Inquisition, einsam im Zauberring seiner Majestät, vor dem jedes menschliche Gefühl verstummt. Was um ihn ist, sind Automaten; was dem magischen Kreis seiner Person nahe kommt, wird zum Automaten. Ist es zu verwundern, daß er über die Menschen hinwegspricht, durch sie hindurch zu sehen scheint? Er ist allein, unvorstellbar allein. Aber er sucht einen Menschen, *einen* Menschen unter lauter Figurinen, und als er ihn gefunden zu haben scheint, blüht in dem Einsamen der zarte Keim einer Regung auf, von der Gott allein weiß, was daraus hätte werden können.

Die jungen Menschen hören atemlos zu. Sie nicken. Sie haben den Schauspieler verstanden; viele haben ihn sogar gestern Abend schon verstanden. Mit welchem Ernst sitzen sie da und hören zu oder reden. Wie wichtig ist es ihnen, zu spüren, worum es geht. Schade, daß nicht auch der Posa anwesend ist. Er hätte leidenschaftlicher sein müssen, meinen einige. Und nun kommt die Diskussion an den Kernpunkt des Stückes: Geben Sie Gedankenfreiheit! Man fühlt sofort, was das bedeutet, wie das Wort gezündet hat.

Das ist es also, worauf wir gewartet haben. Gedankenfreiheit! Das ist, was sie erwarten von einer Zeit, die ihnen sonst so viel, die ihnen fast alles versagt, und was sie in dieser Unterhaltung als etwas Neues und Beglückendes empfinden. Sie werden ernst genommen, sie dürfen sagen, was sie denken, sie dürfen sogar Kritik üben und bekommen Antwort darauf. Aber es fällt auch keinem ein, unsachlich zu kritisieren und alle sind von einer rührenden Bereitschaft, sich belehren zu lassen, die Meinung des andern zu respektieren, alle — auch der Intendant. «Wie schön, daß Sie das gemerkt haben!» sagt er verschiedentlich bei Einwänden. Er gibt ihnen Rechenschaft. Er erklärt, warum eine Szene so und nicht anders gespielt wurde. Er berichtet von Regiebesprechungen und ihrem Ergebnis.

Warum Posa in einer Vorstellung die Worte von der Gedankenfreiheit stehend, mit erhobenen Armen ins Publikum, in die Welt gesprochen habe, in der gestrigen Aufführung aber vor dem König auf den Knien liegend und gleichsam nur zu ihm? Das fragt ein Junge, der augenscheinlich schon zum zweiten Mal den Carlos gesehen hat. «Da war einmal meine Auffassung und einmal die des Schauspielers ausschlaggebend», erwidert ihm der Intendant. «Wir konnten uns nicht recht einigen darüber. Aber Sie haben recht! Sie haben wirklich recht: er muß es zu *allen* sagen, ganz oben auf den Stufen stehend. In jener oberen Sphäre der Bühne, wo sich die politischen und in diesem Stück wichtigsten Szenen abspielen, muß die große Forderung erhoben werden mit beschwörend ausgestreckten Armen. So werden wir es in Zukunft nun immer machen».

Ein kleines Mädchen fragt streng, warum denn die Königin ein weißes Kleid getragen habe, das höbe sich doch viel zu wenig ab von dem weißen Hintergrund. Die Antwort lautet, die Königin sei eben die Lichtgestalt in der düsteren Welt spanischer Etikette. Freilich könne man das vielleicht auch in Rosa oder Hellblau ausdrücken gegenüber dem strahlenden Rot der Eboli und dem sanften Grün der Mondecar. Gewiß, die Anregung der jungen Dame wäre durchaus zu überlegen.

Natürlich wird auch die Frage gestellt, warum man denn die letzte Szene ausgelassen habe?

«Weil wir das Stück ganz auf die beiden politischen Höhepunkte gespielt haben», wird erwidert. «Aber der König sagt doch: Ich bin lüstern, ein Wort mit diesem Geist zu reden!» «Das sagt er?» ruft der Intendant. «Tatsächlich! Da haben Sie aber gut aufgepaßt, mein Junge! Das ist uns doch allen entgangen. Vielen Dank! Das muß natürlich gestrichen werden».

Man kommt auch auf die Presse zu sprechen, die sich anscheinend durch zu negative Kritiken den Groll der Jugend zugezogen hat. «Auch der Kritiker soll sich einmal in einer Diskussion uns stellen!» ruft einer. «Damit wir ihm unsere Meinung sagen und ihn auspfeifen können!» «Das muß überhaupt aufhören!» stößt ein kleiner Hitler zornig hervor. «Verboten werden muß so etwas!» Der Intendant lächelt und wartet geduldig, was die anderen dazu sagen. Und richtig, da kommt es schon. «Pressefreiheit!» rufen ein paar Primaner. «Pressefreiheit gehört auch zur Gedankenfreiheit! Und wenn die Kritiken auch noch so schlecht sind, und wenn wir sie auch ablehnen, verbieten kann man sie nicht. Es muß dann eben aus dem Publikum heraus die Korrektur kommen».

Ganz zum Schluß erst kommt ein kleiner Blondkopf zu Wort, dessen immer wieder erhobener Finger einfach nicht bemerkt wurde. Als der Intendant die Diskussion schon geschlossen hat, faßt er sich ein Herz. Man sieht, er muß es loswerden, was er zu sagen hat: zwei Dramen habe er nun schon gesehen, den Don Carlos und den Nathan von Lessing, und jedesmal gäbe es gerade im dritten Akt einen Sieg der Idee, jedesmal stünden sich da zwei Menschen verschiedener Klassen gegenüber, im Carlos der Herrscher und der Ritter, im Nathan der Sultan und der alte Jude, und von dem Mann geringeren Standes werde der große Gedanke vertreten und zum Sieg geführt. Ob das so sein müsse und was es zu bedeuten habe?

Der Intendant sieht den mageren kleinen Kerl in seinem verwachsenen Anzug beinahe zärtlich an. Solche Fragen, das kann man deutlich sehen, tun ihm gut. «Der dritte Akt ist immer der Höhepunkt eines Dramas», sagt er. «Und siehst du, da will und kann der Dichter einmal das Edle schlechthin, da darf er seine liebste Idee einmal siegen lassen. Selbst dann, wenn der Untergang der Helden schon verhängt ist, wie im Don Carlos. Einmal soll die reine Idee triumphieren gegenüber der Macht. In der Tragödie ist es ja so, daß das Gute und Edle wohl vorübergehend aufleuchtet über dem dunklen Abgrund des Schicksals, wie ein schöner Stern, der dennoch untergehen muß».

Ja, die Jugend ist begeistert und sie ist mit heiligem Ernst bei der Sache. Es ist kein Grund, zu verzweifeln an dieser deutschen Jugend; sie wird in eine neue Zeit hineinwachsen, mutig und doch wieder gläubig, trotz aller bitteren Enttäuschungen, — wenn sie nur überhaupt am Leben bleibt.

Wir wollen nicht vergessen, daß es hungernde junge Menschen sind, die hier zusammengekommen sind, arm wie die Kirchenmäuse und vor ein Nichts gestellt, wie keine junge Generation je vorher. Aber sie sind gekommen, um über geistige Dinge zu reden. Es fiel kein Wort über die äußere und innere Not, über den Mangel an Brot und Kleidung. Sie wissen, daß es Dinge gibt, die noch wichtiger sind, und um die man sich bemühen muß, wenn etwas neu werden soll in dieser so grauenhaft zerstörten Welt.

Möchten doch viele da sein, die so wie der Intendant dieser hessischen Stadt die Zauberwurzel besitzen, um das Herz der Jugend dem Wahren, Schönen, Guten zu öffnen!

Margot Benary-Isbert.

Zürcher Schauspielhaus

Nachdem sich die äußere und äußerliche Auflehnung gegen Dürrenmatts «Es steht geschrieben» gelegt hat und das Werk auf ein dem Elementaren aufgeschlossenes und für jede Aufbrechung schweizerischer Erstarrung dankbares Publikum so wirken darf, wie es nach seinem Wert wirken *muß* — nachdem die Dinge in ihre Ordnung zurückkehren und man es beinahe körperlich spürt, wie diese Ordnung wesenhafter geworden ist dadurch, daß in unserem Lande eine Stimme wie die Dürrenmatts zum hörbaren Wort hingefunden hat — nach solchem also hat das Schauspielhaus sich wieder einmal an jener Aufgabe versucht, an der es noch nie gescheitert ist, an der Wiedererweckung *Nestroys*. Alles hilft da unseren Schauspielern: ihre starke, zum Teil heimatliche Verbundenheit mit Wien, ihre naturhafte Spielfreude, ihre kämpferische Lust, die sich in zeitgemäßen Couplets ausleben darf und eben jene Beschwingtheit, die sich immer einstellt, wenn man an einen Stoff gerät, vor dem man schlechthin nicht versagen *kann*. *«Das Mädl aus der Vorstadt»*, das diesmal zu uns gekommen ist, kreist ganz um die Figur des Schnoferl, die sich der Schauspieler Nestroy auf den Leib und die Zunge geschrieben hat. Die Figur eines Zukurzgekommenen, eines Winkelagenten, der sich in komödiantischer Spiegelung des biblischen: Die Ersten werden die Letzten sein — zum Rächer der Gerechtigkeit, zum Schutzengel der Unschuld erhöht, schwadronierend den schwankhaften Ablauf des Geschehens immer wieder mit Tiefenblitzen aufbricht, das Heldentum donquichottisch zu seinem komischen Recht kommen läßt und zuletzt belohnt wird, wie man es nur auf der Bühne wird, mit einem heiteren Durakkord von Sehnsucht und Wirklichkeit. Die alten, ältesten Wege des Theaters erscheinen uns wieder einmal als die schönsten, weil sie so ganz unpathetisch, in so friedlichem Selbstspott vom Dichter gegangen werden, mit jener augenzwinkernden Amüsiertheit darüber, daß er und wir und alle vor uns eben irgendwie Kinder geblieben sind, denen man am Märchen kein Tüpfelchen ändern darf. Aber das bleibt gespannt gegen die Ironie und die Qual der Bewußtheit, gegen das Wissen um die selbsttätige Dämonie der Sprache, die den Schauspieler zu Aussprüchen zwingt, welche der Einfalt seiner Rolle zu widersprechen scheinen. Spätzeit des Kindlichen, wo dieses in seiner Gefährdung nicht wie bei gewissen Avantgardisten von heute nur frühreif, altklug und absichtlich wird und sich damit aufhebt, sondern wo es auf seltsame Art zugleich kämpferisch und ganz einfältig ist.

Mit Nestroy befinden wir uns immer an einer gefährlichen Wasserscheide des Geistes und somit auch an einer solchen der Kunst. Eine «Posse mit Gesang» nennt sich das «Mädl aus der Vorstadt», eine Operette ist es — und was wäre gefährdeter als diese! Wir haben noch immer die Versuche unseres Schauspielhauses auf diesem Gebiet als besonders bezaubernd und dabei wegweisend empfunden. Es ging uns auch diesmal so. Die Operette lebt irgendwo aus der Routine, aber aus einer Routine, die ihre Lebensberechtigung bezieht aus der Armut der äußeren Mittel — wie wäre es sonst zu erklären, daß ein Operettensänger nicht unbedingt Stimme zu haben braucht? In dieser Verbindung aus Armut und Routine gleicht sie der Farce. Eine Prunkfarce wäre der inkarnierte Unsinn, eine Ausstattungsoperette *ist* es leider. Routine, das ist hier Leichtigkeit, fragloses Einverständnis des Darstellers mit seinen natürlichen Mitteln, das ist die verwirrende Fingerfertigkeit des Taschenspielers, der mit seiner Flinkheit eine leere Welt reich bevölkert. Nun — Routine haben unsere Darsteller, und arm ist die kleine Pfauenbühne ebenfalls. Und so sind denn unvergeßliche Dinge entstanden, das schönste Goldonis «Kaffeehaus», aber auch viele Nestroy-Aufführungen, denen sich die jetzige ehrenvoll und zum Entzücken des Publikums an die Seite stellt. Man mag kaum einzelne Darsteller aus diesem von *Lindberg* behutsam geleiteten Ensemble herausgreifen, nur Josef *Almas* sei besonders genannt. Er ist ein überzeugender Schnoferl und darf sich Nestroys Nachfolge irgendwo unterfangen — das heißt viel.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Hauptwerke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe

Zur Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen

Der Krieg hat in einem unvorstellbaren Maße Menschen und Kulturgüter vernichtet oder ihres früheren Wirkungskreises beraubt. Wenn es wohl nie mehr möglich sein wird, über den hochwertigen privaten Kunstbesitz eine Übersicht zu erlangen, wie man sie vor 1939 besaß, so nimmt man mit desto größerer Freude von der Rettung wichtiger öffentlicher Sammlungen Kenntnis. Am Ende meist abenteuerlicher Irrfahrten stehen diese Kunstwerke jedoch an vielen Orten — vorab in Deutschland — vor zerstörten Museen und inmitten einer Bevölkerung, die Hunger leidet, auf das Notdürftigste wohnt und noch auf lange Zeit hinaus keine neuen Kunsthäuser wird errichten können.

In dieser Lage befindet sich auch die Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, deren Hauptwerke gegenwärtig in St. Gallen zu Gast sind. Der von Dr. Richard Suter zielbewußt geleitete Kunstverein und der Direktor der Kunsthalle Karlsruhe, Dr. Kurt Martin, haben eine Schau von edler und starker Wirkung geschaffen, der man viele Besucher wünscht, denn sie bildet eine vorzügliche Ergänzung der Ausstellung «Meisterwerke aus Österreich». Großzügig angeordnet, ist sie mit 111 Gemälden und 31 Zeichnungen von einem Umfang, der eine geruhsame Vertiefung möglich macht.

Die Sammlung der Kunsthalle Karlsruhe verdankt ihre Entstehung der markgräflichen Kunstliebe des 15. bis 18. Jahrhunderts, die sich am erfreulichsten in den Erwerbungen der Markgräfin Karoline-Luise geäußert hat. Schülerin Liotards und Sammlerin von sicherem Geschmack, besaß sie eine Vorliebe für niederländische und französische Feinmalerei. Mit einer Reihe ausgezeichneter Werke von Meistern wie Brouwer, Jan van Goyen, Metsu, dem älteren Mieris, Ochtervelt und dem jüngeren Teniers, wie auch mit hervorragenden Bildern von Chardin, hat sie den eigentlichen Grundstock der Sammlung geschaffen. Inmitten solcher Proben feinsinnig schwelgerischer Malerei, wirkt das Selbstbildnis Rembrandts von 1645 fast einsam. Etwa sieben Jahre früher als die beiden Wiener Selbstbildnisse entstanden, zeigt es, daß schon bei dem 39jährigen Manne im Gesichtsausdruck wie in der Malweise die kommende Entwicklung zum Außerordentlichen keimhaft vorgebildet ist. Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts erfolgten staatliche Ankäufe vorzugsweise deutscher Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, sowie ein programmatischer Ausbau der Sammlung bis in die Gegenwart, mit aufschlußreichen Werkgruppen von Schirmer, Lessing, Feuerbach, Thoma und Trübner, welche die Bedeutung von Karlsruhe als dem Mittelpunkt der auch für die schweizerische Kunst wichtigen südwestdeutschen Malerei des letzten Jahrhunderts belegen.

So ist die Sammlung der Kunsthalle Karlsruhe wohl geeignet, die europäische Kunstgeschichte, wie sie der schweizerischen Öffentlichkeit seit mehr als einem Jahr an ausgewählten Meisterwerken vorgetragen wird, in erwünschter Weise zu vervollständigen. Es geschieht übrigens seit vielen Jahren zum ersten Mal, daß alte und neue deutsche Kunst im Ausland gezeigt wird. Nachdem sich hierzulande weite Kreise mit italienischer, niederländischer und spanischer Kunst vertraut gemacht haben, ist jetzt Gelegenheit geboten, auch mit jener Kunst in unmittelbare Berührung zu treten, die uns innerlich am nächsten verwandt ist, und zu der von Urs Graf bis Böcklin auch Schweizer zu allen Zeiten einen ansehnlichen originalen Beitrag geleistet haben. Vom Erlebnis vorwiegend südlichen Formgefühls herkommend, wird man sich nach dem ersten unbeschwerten Genuß der in St. Gallen versammelten Kunstwerke unwillkürlich die Frage stellen, was denn die Eigenart deutscher, das heißt nördlich der Alpen entstandener Kunst ausmache.

Die unterscheidende Betrachtung wird erleichtert durch zwei am Anfang der Ausstellung befindliche italienische Bilder aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts: eine kostbare, dem Paolo Ucello nahestehende «Anbetung des Kindes» und

ein Rundbild des Lorenzo di Credi, mit demselben Thema. Dieses birgt in der zusammenschließenden geometrischen Form des Kreises eine knieende Maria, deren Gestalt inmitten eines nach Form und Farbe zielbewußt gestuften Kompositionssystems zu unumschränkter Herrschaft gelangt. Ein Umriß, der die plastischen Werte der Figur in großen getragenen Bewegungen faßt und betont, und ruhige, zusammenhängende Farbflächen machen ein solches Bild nicht nur leicht schaubar, sie sichern ihm auch eine bedeutende Fernwirkung.

Die etwas früher in Thüringen entstandenen Tafeln mit der Kreuzigung und der Himmelfahrt Christi des Meisters vom Erfurter-Regler-Altar machen das grundlegend Andersgeartete deutscher Kunst klar, selbst wenn man berücksichtigt, daß es sich hier um figurenreichere Themen handelt. Die Bildfläche ist mit Gestalten, die alle einzeln stark bewegt sind, fast völlig besetzt. Kleinteilige Faltenwürfe und das Spiel heftiger kurzer Gebärden erzeugen im Bildganzen eine fortwährende Unruhe, die dem Züngeln von Flammen gleicht. In dieser allgemeinen Bewegtheit erlangen einzelne größere Linien und ruhigere Gestalten jedoch nicht jene Vorherrschaft, kraft derer das Bild übersichtlicher würde. Die Schönheiten des Werkes liegen somit weniger in einer Schaubarkeit des Ganzen, als vielmehr in den Einzelheiten naturnaher und ausdrucksvoller Haltungen und Gebärden.

Noch deutlicher spricht sich die Eigenart deutscher Formvorstellung in den vier großartigen und erstaunlich gut erhaltenen Passionstafeln aus, die Hans Hirtz von Straßburg zugeschrieben werden. Aus einiger Entfernung gesehen, gewahrt man nur vielfältig gebuckelte und zerschnittene Flächen, in denen, wie in einem Mosaik, da und dort ein leuchtendes Rot, ein kühles Blau, zerstreute Akzente setzen. Beim Nähertreten klärt sich das unleserliche Fernbild, die «Formen- und Farbenknäuel» lösen sich zusehends in bewegte, figurenreiche Szenen auf, und man vernimmt eine Formensprache, deren realistische Ausdruckskraft den Betrachter in ihren Bann zieht. So erzwingen diese nicht eben großen, aber vollbefrachteten Werke die Nahbetrachtung, die, aus der Entfernung von etwa einem Meter vorgenommen, zum Erlebnis dessen führt, was man das spezifisch Deutsche nennen könnte.

In dem Augenblick, wo wir die distanzierte Übersicht über das Bildganze verlieren, sind wir auch aus unserer Stellung als mehr oder minder objektiver, außenstehender Zuschauer herausgerissen, und wir nehmen mit wachsender innerer Bewegung als unausweichlich Mitbeteiligte, die sich aus nächster Nähe mit den verschiedensten Menschentypen und ihren Leidenschaften auseinanderzusetzen haben, selber an dem polydramatischen Geschehen teil. Wir fühlen uns vor solchen Bildern gleichsam am Ellbogen gepackt, mitten in eine Menge erregender Einzelwahrnehmungen gestoßen — sie reichen von der Fliege auf dem räudigen Schädel eines Henkers bis zu den kristallgleichen Tränen auf den Wangen Mariä — und wie in einer spannenden ereignisreichen Erzählung werden wir vorwärts geführt, immer ergriffener Partei nehmend und schließlich sehen wir uns zu den gleichen religiösen und sittlichen Empfindungen gedrängt, wie sie der Künstler seinerzeit selber gehabt hat. Solche Art Malerei unterscheidet sich schon in ihrer Grundanschauung von der italienischen Kunst, die weniger erzählt als bewußt darstellt und zum vornherein, ähnlich wie das Bühnenspiel, die Gesamt- und Fernwirkung anstrebt. So stellt sich das italienische Kunstwerk als deutlich rational organisierter, in sich geschlossener Kosmos dem Betrachter auf einige Entfernung gegenüber. Die italienische Kunst neigt von Natur aus dazu, ihre Wirkung im Bereiche des klar Faßbaren und Seienden zu suchen und nur gesetzmäßig geordnete Bewegungen anzuerkennen. Nicht so der unbeeinflußte deutsche Künstler: im Gegensatz zu dem unbewußt selektiven Sehen des Südländers trinken seine Augen, was die Wimper hält von der berauschenden Vielfalt der Schöpfung; aber obwohl er mit der Hingabe eines staunenden großen Kindes das Einzelne liebevoll einfängt, widerstrebt ihm jede Vereinzelung. Das ureigene Gefühl für die Wechselwirkungen aller Dinge unter sich und für ihre vielseitige Verwobenheit im grenzenlosen Ganzen

ihrer Umgebung erschwert dem nordischen Künstler die «Auswahl» und führt ihn zu einer Summierung der Bildelemente und zu einer allgemeinen Bewegtheit der Formen, die sich in einem oft verwirrenden Gemenge zusammendrängen, sich schwulstig überbieten oder hart durchkreuzen. Trotzdem ist ein solches Bild kein Chaos, sondern — wie die Nahbetrachtung erweist — ein in allen Einzelheiten mit Überlegung gestaltetes Werk; aber der Künstler hat sich drastisch epischer Ausdrucksmittel bedient.

Schon der Umriß, in Italien eine melodisch oder dramatisch stilisierte unzweideutige Linie, ist im Norden ein geschäftigerer Bewegungsträger, der mit mehr charakterisierenden Fähigkeiten ausgestattet wird. Der «deutsche» Umriß von der Mitte des 15. Jahrhunderts an bis etwa zu Ludwig Richter behält — natürlich mit persönlich und zeitlich bedingten Unterschieden — immer etwas von seinem eigenwillig beschreibenden Charakter und eine weitgehende Bezogenheit auf die Nachbarformen. Der «klassische italienische Umriß» dagegen ist bei aller pulsierenden Lebendigkeit doch vornehmlich eine isolierende und fassende Formgrenze und begründet damit entscheidend jene künstlerische Ausdrucksweise, der man Einfachheit und Größe nachrühmt und die seit Dürers Italienreisen nie aufgehört hat, auf die nordischen Künstler ihre Anziehungskraft auszuüben.

Auch die Farbe wird im Norden und im Süden unterschiedlich verwendet. Im Süden bleibt sie der plastischen Form stärker untergeordnet und dienstbar; im Norden ergeht sie sich länger in einer erfrischend unbekümmerten Buntheit, derer man sich erst recht bewußt wird, wenn heute die vergilbten Firnisse mit ihrer irreführend harmonisierenden Wirkung entfernt werden.

Der charakteristische Hang der nordischen Künstler zur Verflechtung auch klar gezeichneter Einzelformen unter sich ist keineswegs Unvermögen; er ist der Ausdruck einer Naturverbundenheit, die ein im Geschehen sich erfüllendes Lebensgefühl erzeugt. Das läßt sich etwa an dem Kreuzigungsbild Grünewalds ebensogut wie an Cranachs wundervoller Muttergottes erkennen, und zwar schon im bloßen Verhältnis der Figuren zu dem Grunde, vor dem sie stehen. Obschon Grünewald die hergebrachten Füllfiguren weitgehend durch spannunggeladene Zäsuren ersetzt und sich mit drei Gestalten vor einem dunklen Himmel begnügt, so erscheinen sie doch auf eigentümliche Weise in diesem Grunde eingebettet, indem ihr Umriß fortwährend auf- und untertaucht und nur dort scharf wird, wo er Äußerstes zu sagen hat, wie etwa im zerschlissenen Lendentuch und in den offenen Händen Christi. Ebenso bleibt Cranachs lyrisch verklärte «Maria mit Kind», bei voller Präzision der Einzelheiten, doch völlig der Landschaft verbunden, aus der sie pflanzengleich emporwächst.

Auf dem Boden einer grundsätzlich andern Formanschauung steht Holbein. Ihm gelingt eine Art Synthese nordischen und südlichen Formgefühls. Einer sachlichen, die plastischen Werte betonenden Formensprache mächtig, entwickelt er seine Figuren mit Vorliebe vor einem wenig belebten Hintergrunde, der den verhaltenen Schwung des Umrisses und das Körperliche in ihrer Wirkung erheblich steigert. Man empfindet jedoch Holbein wohl als einen einzigartigen europäischen, nicht aber als einen so typisch deutschen Künstler wie Grünewald.

Das deutsche Formgefühl äußert sich — wie man in St. Gallen sieht — auch in Werken des 19. Jahrhunderts, und zwar sogar an solchen von Künstlern, die den größten Teil ihres Lebens in Italien verbracht haben. Joseph Anton Koch besaß einen fast verbissenen Willen zur vereinfachenden Stilisierung, aber sein Bemühen um eine auf das Wesentliche reduzierte Form der Dinge erstreckt sich nur auf die einzelnen Bildelemente, weniger auf das Ganze. Damit ist er — wie die Grimsellandschaft zeigt — einer gewissen starren Gleichförmigkeit nicht immer entgangen und so ist er im Grundsätzlichen seiner Bildstruktur, die aus einer Vielheit unter sich ziemlich gleichwertiger Elemente besteht, der altdeutschen Malerei innerlich noch durchaus verwandt. Auch in der zauberhaft unmittelbar wirkenden «Blumenstudie» Anselm Feuerbachs spricht aus der gleichmäßig lustvollen Durchgestaltung

fast jeder Blume jene deutsche Erlebnisart, die allem aufgeschlossen ist und sich daher nicht ohne weiteres bereit findet, schöne Einzelheiten zu Gunsten einer übergeordneten Einheit preiszugeben.

Daß Hans Thoma ein deutscher Maler in des Wortes eigentlichster Bedeutung ist, braucht wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden; über die Kunstentwicklung von Jahrhunderten hinweg erweist er sich in mancher Beziehung als einem Hans Hirtz verwandt. Trotz offensichtlicher Einflüsse des Franzosen Courbet sind seine «Raufenden Buben» in der besonderen Art der Verknäuelung der Bewegungen — die nicht nur thematisch bedingt ist — urdeutsch empfunden. Auch sein «Kinderreigen», der zwar über das Bauernkind und seine Seele Schönstes aussagt, bleibt in einer ornamentalen Verkettung von Haltungen und Gebärden stecken und vermag als rhythmische Gesamtbewegung nicht zu überzeugen. Das Courbet am stärksten verpflichtete Bild «Im Sonnenschein» wäre von dem Franzosen wohl anders gemalt worden. Er hätte die Pflanzen mehr zusammengefaßt und in ihrer Gesamtheit der Gestalt des Mädchens entschiedener untergeordnet. Es macht aber gerade den großen Reiz und die höhere Natürlichkeit dieses vorzüglichen Bildes aus, daß dieses Mädchen in seiner sinnenden Pose inmitten sömmerlichen Pflanzenreichtums selber zu einem pflanzenhaften Wesen wird.

Es ist unfruchtbar, von der italienischen Kunst aus blickend, die deutsche schwerfällig und verkrampft eigenwillig zu nennen, wie es immer auch abwegig sein wird, von deutscher Art ausgehend, den Schöpfungen der südlichen Völker bloße «Virtuosität ohne seelischen Tiefgang» vorzuwerfen; und nur aus einer völligen Verkennung der Wurzeln künstlerischer Stile kann man die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts am französischen Impressionismus messen wollen. Verwerflich aber ist es, wenn die deutsche Kunst und Kultur aus bloßem politischem Ressentiment abgelehnt wird, wie das während des Krieges nicht nur auf Seite der Alliierten, sondern auch in Kreisen schweizerischer Kunstfreunde vielfach geschehen ist. Allerdings darf zu unserer Entlastung festgestellt werden, daß der Nationalsozialismus durch seine Bedrohung unserer Existenz und durch seine unqualifizierbare Kunstpolitik daran selber die Schuld trug.

Heute aber darf es für uns Schweizer nicht damit sein Bewenden haben, daß wir die uns vorübergehend anvertrauten Kunstwerke unserer Nachbarn genießerisch betrachten und hernach in billigen Schaubüchern mit oft belanglosen Texten kommerziell auswerten. Es gilt, sich auf die positiven Kräfte Deutschlands zu besinnen und — frei von Dünkel und Illusionen — mit diesen den geistigen und materiellen Wiederaufbau zu unternehmen. Als dem gleichen Kulturkreis angehörige Treuhänder wollen wir uns des vielen Wertvollen im deutschen Wesen erneut bewußt werden, um es andern Völkern zu vermitteln und so den Glauben an die Möglichkeit einer aus fruchtbarem Erbe neu erwachsenden deutschen Kultur zu verbreiten und zu stärken.

Marcel Fischer.

★ Bücher-Rundschau ★

Redaktion: Dr. F. Rieter

Aus der Welt der Antike

Festschrift Peter Von der Mühll

Fünf ehemalige Schüler des Basler Altphilologen *Peter Von der Mühll,* alles Inhaber von Lehrstühlen an Schweizer Universitäten, haben sich letztes Jahr zusammengetan, um ihrem verehrten Lehrer zu seinem 60. Geburtstag mit einer *Phyllobolia,* einem *«Blätterwerfen»,* zu huldigen, wie es in Griechenland dem Sieger im Wettkampf zuteil wurde. In einem stattlichen Band sind ihre «Blätter» ge-