

Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **39 (1959-1960)**

Heft 4

PDF erstellt am: **16.08.2024**

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.

Lettre de Suisse romande

Jean Calvin doit être content des Genevois. Le quatrième centenaire de la fondation de son Académie, devenue Université à la fin du siècle dernier, fit retentir son nom aux quatre coins de la planète. Si l'homme à la barbe effilée entendit, du haut du ciel où il se repose de son vaste labeur, les discours que lui consacraient ses disciples du XXe siècle, nul doute qu'il dut se sentir rassuré sur l'avenir de son œuvre. Cultes, messes, cortèges, séances académiques, émissions à la radio et à la télévision, conférences marquèrent l'importance de l'événement. Jusqu'à l'évêque du diocèse qui jeta un peu d'eau bénite sur des souvenirs, pour les catholiques, douloureux. Jusqu'à Pierre Fresnay qui lui prêta sa voix grave, émouvante, impérieuse. Jusqu'aux magies d'un spectacle *Son et Lumière* qui anima sa silhouette, au mur de la Réformation, le tira du silence où la pierre l'a plongé.

Est-ce le dernier tour qu'il joue aux catholiques? Calvin aura ravi à Sion, de la sorte, l'honneur d'allumer sur ses créneaux le première grande mise en scène de ces jeux lumineux et sonores dont la France fait, depuis une dizaine d'années, une si éblouissante consommation. Il n'est bientôt plus d'église, de palais, de château, chez nos voisins de l'Ouest, qui n'invitent les touristes, les soirs d'été, à l'évocation, par le texte et l'image, d'un passé proche ou lointain. Des millions de visiteurs ont admiré, de nuit, les fastes de Versailles, de Chambord, de Vézelay, de Villandry, d'Amboise. La formule a connu un retentissement prodigieux. Ne peut-on s'étonner, dès lors, que notre pays, voué pourtant au tourisme, ait pareillement tardé en s'en saisir?

Genève, donc, s'est mise sur les rangs. Mais comme l'entreprise vise essentiellement

à évoquer quelques épisodes de l'expérience calvinienne, Sion prétend quand même réaliser le premier programme rigoureusement artistique. Ses collines de Valère et de Tourbillon, dès le 1er août, vont s'illuminer chaque soir d'innombrables jeux de lumière tandis que la parole et la musique évoqueront les fastes et les misères de l'histoire de la ville et du Valais.

Il faut bien le remarquer, peu de paysages au monde se prêtent mieux que celui-ci aux féeriques illuminations nocturnes. Une vaste couronne de pierre court d'une colline à l'autre, de la lame rocheuse du nord à celle du midi, allant d'une tour à l'autre, d'un mur d'enceinte à un autre mur d'enceinte, en passant par les clochers, les forteresses, les éperons fortifiés. Et l'on devine quel parti les artificiers modernes peuvent tirer de cette dentelle harmonieuse et contrastée qui semble mise en place tout exprès pour la joie des spectateurs.

Et ce n'est pas un mur seulement que l'auteur du texte peut animer de sa parole, mais toute une cohorte de témoins de l'histoire: une église qui fut temple romain avant d'abriter les évêques de Sion qui seront princes d'Empire; une ravissante petite chapelle dont la voix invitera les hommes à la compréhension mutuelle et à la charité, à la paix et au bonheur; des éléments fortifiés qui rappellent les sièges savoyards; le château enfin de Tourbillon, à la voix âpre et rude des batailles... Des dialogues de feu et de sang vont traverser le vallon, courant d'une épine à l'autre du roc, par-dessus les vignes paisibles et les siècles ressuscités. Comme l'affirmaient les techniciens français dont l'expérience est déjà longue, nul paysage, nulle topographie, aucun monument ne semblent

mieux destinés depuis toujours à la mise en œuvre d'une vaste fresque lumineuse et sonore.

Sion a donc pris les risques d'une entreprise fort coûteuse. C'est par centaines et centaines de milliers de francs que s'évaluent les dépenses du spectacle. Mais sa qualité doit convaincre à la fois les indigènes et les étrangers. Les indigènes, qui retrouveront sur les rochers de Valères la vaste imagerie de leur histoire et l'on espère que de toute la Suisse accourront des rangs pressés de spectateurs: les étrangers, ceux qui traversent le Valais par milliers, dans le temps heureux des vacances, qui découvriront dans ce petit pays des montagnes l'un des grands spectacles du genre jamais réalisés.

Jean-Jacques Rousseau serait déçu, si les choses de la terre pouvaient encore l'atteindre, qui aimait le Valais pour son caractère primitif et qui rêvait de le voir demeurer à jamais hors des préoccupations qui animent les savants et les artistes. Que les sciences et les arts corrompent les mœurs, il se trouvera toujours des Alcestes pour le prétendre mais ce n'est pas à ce propos que nous pensons ici au Citoyen de Genève. Nous pensons à lui parce que la partie autobiographique de son œuvre vient de paraître dans l'illustre collection de la Pléiade. C'est un événement.

Le volume, aux dimensions impressionnantes, est préfacé et annoté par deux érudits genevois, le professeur Marcel Raymond et M. Bernard Gagnebin. Préface et notes qui, à elles seules, représentent 650 pages d'un texte serré...

C'est dire l'intérêt scientifique de cette publication qui fera date dans les annales de la littérature romande.

De son côté, l'infatigable, l'inépuisable Léon Bopp vient de publier un nouveau volume du *Journal* d'Amiel.

Il fut question déjà, dans ces minces chroniques, de l'énorme labeur entrepris par Léon Bopp; il vise à la publication quasi complète des dix-sept mille pages du *Journal intime*. Trois volumes ont paru à ce jour chez Pierre Cailler. Celui qui nous intéresse au-

jourd'hui est édité par la NRF. Il compte, avec l'importante préface et les notes, plus de cinq cent cinquante pages massives et concerne pourtant la seule année 1866. On voit que l'analyste genevois ne se refusait rien pour s'éclairer lui-même à lui-même.

Cette année 1866 est celle des tentatives matrimoniales. A la vérité, Amiel pense au mariage dès la première page de ses confidences. Mais, vingt ans plus tard, le problème devient aigu. Le professeur de l'Académie a 45 ans; il est temps de choisir ou de renoncer à jamais. Il choisit: Perline sera, durant quelques mois, sa fiancée. Cette petite Marie-Anne Droin était, dit-il, angélique... D'autres témoins la trouvent laide, mal élevée, paresseuse. Mais Amiel n'était pas insensible au fait qu'elle lui apporterait trente mille francs de dot.

Les philosophes savent à quoi s'en tenir quant à la relativité des valeurs humaines.

Cependant, les Vaudois rappelaient dans la tristesse le dixième anniversaire de la mort de Paul Budry.

Je l'ai vu, le 6 mai 1949, Paul Budry, sur le lit paysan où il venait de rendre le dernier soupir. Malade depuis des mois, il s'était réfugié à Lens, ce petit village de bois au-dessus de Sion ou, en 1908, Ramuz avait écrit *Jean-Luc persécuté*. Je l'ai vu dans cette immense solitude où le laissait la mort parmi des paysans qu'il ne connaissait pas. Si brusque avait été son départ qu'aucun de ses amis vaudois n'avait encore eu le temps d'accourir.

Il était là, face au lourd clocher de l'église. Par la fenêtre ouverte, entraient les bruits familiers. Quel curieux destin s'était amusé de retirer du monde en ce lieu de silence et de paix cet homme qui était la vie même, le mouvement, la déambulation, le voyage, la société, la parole... Quels dons admirables il avait reçus! Critique à la lucidité rare, écrivain à l'humour délicieux, artiste, animateur, bon vivant, esprit toujours en éveil, Budry, parfois, me faisait penser à Balzac par la richesse de sa nature, son amour passionné de la vie, sa facilité, sa générosité. Et

il venait mourir comme un petit retraité des CFF, au-dessus d'un jardinet, dans le chant des oiseaux, la romance et la bluette. Lui qui était fait pour animer d'immenses entreprises d'édition, des journaux, des revues, des imprimeries, des ateliers de peintres, des bureaux de publicité, il s'éteignait dans le bruit bucolique des sonnailles et le pépiement d'une modeste basse-cour. Sa mort était tout à coup le sujet d'un conte pour Paul Budry...

Sont-ils charmants, ses contes, dont on vient d'entreprendre l'édition! Je relis *Pinget dans la Cage aux Lions*: je m'amuse comme lorsque je reprends Kipling. Tout l'humour des Vaudois est là, leur façon de sourire en clignant de l'œil. Non, pas seulement la bonne humeur de Jean-Louis, mais une vision comique du monde, une façon de ne pas être dupe qui est extrêmement drôle. Budry s'y entendait.

Quel dommage que cet écrivain n'ait pas donné sa mesure! Il lui aura manqué de s'enfermer dans une chambre et de travailler six mois d'affilée à la même œuvre. Il goûtait à tout, en gourmand, en amateur, en dilettante, sans s'arrêter. Et comme il avait sans cesse besoin d'argent, il se mit au service du tourisme.

Il excella dans cette tâche de metteur en scène de nos valeurs publicitaires. Son style truculent, coloré, vivant, truffé de termes vifs, enchantait. Et comme il raffolait être sur les routes, il devint lui-même le premier voyageur de la Confédération.

Il eût aimé notre magnifique défilé, ce capitaine d'artillerie qui avait écrit des pages charmantes sur nos mobilisations, celles de 1914—1918 et, qui sait, nous aurait donné une image colorée à souhait de ce long ruban vivant qui coulait comme un fleuve sur la piste d'atterrissage de Payerne? Quels intellectuels dévirilisés nous auront laissé croire, ces dernières années, que la Suisse romande voyait décliner son amour du pays, sa fierté

nationale, son attachement à l'armée, caution de notre indépendance? Le peuple était là, par groupes, par grappes, par familles entières, par sociétés de villages; il couvrait les routes, toutes les routes, à cent kilomètres à la ronde, heureux, confiant, généreux de son temps et de son enthousiasme. On a dit cette foule immense, bariolée, frémissante, acclamant nos petits soldats, prenant conscience de l'immense effort d'un pays qui ne veut pas se laisser dépasser par les événements. Quand parut, à l'ouest, la forêt mouvante des chars, que la sourde rumeur monta, se répandit comme une marée, que passèrent en trombe les oiseaux d'acier, une formidable émotion roula ses vagues jusqu'aux derniers rangs du public. L'armée était là, dans sa carapace de métal, prête à faire face à toutes les nécessités. Jeune, moderne, sûre d'elle-même, adaptée aux réalités de l'heure. Et c'est avec gratitude que les visages se levaient vers le chef du Département militaire, vers le Commandant du 1er corps d'armée, parce que chacun prenait conscience de ce que représente de mise au point une organisation militaire sans cesse éprouvée par les découvertes quotidiennes. Cette démonstration fut si profondément convaincante dans sa rigoureuse organisation qu'elle condamne sans rémission les critiques des mal-pensants.

Que nos amis de Suisse alémanique nous fassent confiance: jamais l'armée n'aura mieux montré sa cohérence et sa détermination.

L'on ne s'associe pas moins de tout cœur à l'espoir de paix que font naître les rencontres internationales des diplomates et des chefs d'Etat. Puissent-ils, dans la Genève de Dunant, planter enfin l'arbre de la réconciliation! Ce serait un beau cadeau à faire au monde en cette année du centenaire de la fondation de la Croix-Rouge. Hélas! Jusqu'ici, pour éviter la guerre, nous n'aurons rien trouvé de mieux que de la préparer.

Maurice Zermatten

Straßburger Festival 1959

Inmitten des XXIe Festival International de Strasbourg wurde man in das Théâtre de la Comédie gebeten, jenen Neubau, der auf so eigenartige Weise in das alte Konservatoriumsgebäude hineinkonstruiert ist. An einem Sonntagnachmittag überdies. Es waren Vertreter der älteren und mittleren Generation erschienen, und namentlich fand sich viel Jungvolk ein. Man erwartete ein Experiment und erhielt eines vorgelesen. Kurz vor seinem Tode hatte Dylan Thomas einen Auftrag der BBC vollenden können, der im Januar 1954 seine Ursendung erlebte. Wichtig dabei ist zu wissen, daß das, was mit dem Titel «Unter dem Milchwald» auf vielen deutschsprachigen Bühnen schon zu sehen gewesen ist, ursprünglich als Hörspiel verfaßt war. Es ist die Geschichte einer kleinen Stadt mit ihren kleinen Begebenheiten und ihren kleinen Menschen: der Milchführer Ocky Milkman vor allem, der Bäcker Dai Bread, die Lehrerin Gossamer Beynon; aber auch Lord Cut Glass, der eine Vorliebe für Pendülen hat, Mr. Pugh, der seine Frau vergiften möchte, der Organist Organ Morgan, der für Bach und Palestrina schwärmt. Eine bunte Gesellschaft also, die der Dichter auf eigenartige Weise zusammenführt und in geraffter Zeitspanne allerhand erleben läßt. In der Tat weit mehr ein Hörspiel als ein Schauspiel, hier jedoch, «Le Bois de Lait» genannt, in einer seltsamen Vermischung geboten. Die Direktion Régional de la Radio-diffusion-Télévision Française und das Centre Dramatique de l'Est haben sich unter der meisterlichen Regie von Hubert Gignoux zu einem Kompromiß zusammengefunden, den niemand als solchen empfunden hat. Der Zuschauerraum wurde verdunkelt, doch der Vorhang blieb geschlossen. Vor ihm stand zur Rechten und Linken je ein Lesepult, hinter das gleichzeitig die beiden Erzähler in leicht stilisiertem Gewand traten. Doch nicht nur, daß die einzig sichtbaren Rezipienten immer wieder durch ihre wunderbare Sprech-

weise wirkten; es reflektierte sich auf ihrem Antlitz all das, was von ringsum an Lauten in den Raum drang: Worte, Musik, Geräusche, von der Bühne her mittels zahlreicher Lautsprecher ausgestrahlt. Nahezu andert-halb Stunden vermochte dies Sichtbar-Unsichtbare die Spannung wachzuhalten.

Es wird dem Straßburger Festival bisweilen vorgeworfen, daß es etwas sehr der französischen Tradition verhaftet sei. Das Einverleiben des Weltmusikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik im Vorjahr stellte die große Ausnahme dar. Dennoch wäre es ungerecht, nicht daran zu erinnern, wie immer wieder versucht wird, in die Konzertprogramme Novitäten einzustreuen. Heuer war ein Abend im Palais des Fêtes ausschließlich der zeitgenössischen Musik gewidmet. Der von vielen gefürchtete Avantgardist Pierre Boulez war darin sogar mit einer «création en France» vertreten. Freilich, seine Kantate für Soli, Chor und Orchester ist bereits ein Dutzend Jahre alt und gibt sich darum nicht so extrem wie spätere Kompositionen. Indessen kündigt sich in den, der Sammlung «Fureur et mystère» entnommenen und unter der Überschrift «Le visage nuptial» zusammengefaßten Gedichten von René Char der künftige Boulez deutlich an. Das stattliche Orchester wird selten in seiner Gesamtheit, viel häufiger bloß in seinen Teilen verwendet, und die menschliche Stimme, Solosopran, Soloalt und Frauenchor, wird vornehmlich als zusätzliche Klangfarbe benützt. Daß Boulez, heute erst vierunddreißigjährig, seinem Frühwerk Bedeutung zumißt, bezeugt die Überarbeitung von 1951. Und in der Tat sieht man sich einer Schöpfung gegenüber, deren Aufrichtigkeit überzeugt. Ob gleiches für André Jolivet ebenfalls gilt? Kein Zweifel, daß er ein ganz großer Köhner ist. Schon allein die Art, wie er ein Riesenorchester virtuos behändigt, nötigt Respekt ab. Doch rechtfertigt sich der Aufwand bei den 1938/

1939 niedergeschriebenen «Cinq danses rituelles»? Man erzählt sich, Jolivet sei über die positive Aufnahme einer seiner jüngsten Kompositionen unglücklich gewesen; ein Skandal hätte ihm besser zugesagt. Selbst wenn sie eine Erfindung böser Zungen ist — ganz unglaublich klingt die Geschichte nicht. Was nicht daran hindern soll, Jolivets Tänzen neben dem eminenten Können Einfallreichtum und Gegensätzlichkeit rühmend nachzusagen. Olivier Messiaen, als Fünfzigjähriger nur wenig jünger als Jolivet, bietet etwas geringere Mittel auf, fügt aber in sein Orchester das Klavier (Yvonne Loriod) und die Onde Martenot (Jeanne Loriod) gewichtig ein. «Trois petites Liturgies de la Présence Divine» sind inmitten des Krieges, 1943/44 entstanden, und sie vereinen in sich ihres Verfassers bevorzugte Ausdrucksbereiche, das Liturgische und das Exotische. In der Instrumentation versucht er geradezu, indische und balinesische Elemente ins Europäische zu übertragen, und wenn er im selber zusammengestellten Text zum einen auf Evangelisten und Kirchenautoren greift, so gibt er als weitere Quellen Bücher der Medizin, der Geologie, der Astronomie an. Die Maßlosigkeit äußert sich ebenfalls in einer gesteigerten Polymodalität und Polyrhythmik, so daß es der größten Selbstdisziplin bedarf, eine derart angelegte Komposition nicht in sich selbst zerfallen zu lassen. Hierin aber liegt die besondere Stärke Messiaens. Wie immer man sich zu ihm stellen mag, man wird ihm das Streben nach Höchstem nicht absprechen dürfen.

Eine bescheidene Gabe, die Symphonie de Chambre, des zum Franzosen gewordenen, 1955 verstorbenen Rumänen Georges Enescu hat das denkwürdige Konzert eingeleitet. Charles Bruck hat dabei mit dem Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg eine bewundernswerte Leistung vollbracht. Konservatoriumsdirektor Fritz Münch hat etwas später mit seinem Chœur de L'Eglise St-Guillaume, dem Orchestre Municipal de Strasbourg und hervorragenden Solisten

Frank Martins Oratorium «Golgotha» zur Wiedergabe gebracht.

Dies umfassende Werk des Schweizer Komponisten hat innerhalb des Gesamtprogramms etwas einsam gestanden. Am Eröffnungstag des Festivals, am 5. Juni, hatte die Chorale de la Cathédrale unter Mgr. Alphonse Hoch der in diesem Jahr jubelnden Meister, namentlich Georg Friedrich Händels und Joseph Haydns, gedacht. Im weiteren dagegen zeigte das Generalprogramm diesmal eine starke Neigung gegen Osten. In keinem der sechs weiteren Orchester-, Kammermusik- und Solistenkonzerte fehlte ein slawischer Name. Rechnet man Chopin ebenfalls dazu, dann gab es durch die Warschauer Philharmoniker unter Witold Rocicki mit Smetana, Szymanowski und Schostakowitsch ausschließlich Slawisches zu hören, und gleiches gilt für das Konzert des Prager Janacek-Quartetts. Der russische Geigenvirtuose David Oistrakh spielte zwar Ravels «Tzigane», dazu jedoch Prokofieff und Tschaikowsky, jeweils von Ernest Bour begleitet. Nach Russen ließ Lorin Maazel lediglich noch Berlioz hören, und Igor Markevitch griff zweimal auf Tschaikowsky.

Logischerweise fügte sich das Théâtre Municipal mit seinem selbständigen Beitrag sinngemäß ein. Serge Prokofieffs Ballett nach einem Szenario von N. D. Volkow «Cendrillon» konnte seltsamerweise ebenfalls als Erstaufführung in Frankreich angekündigt werden. Während «Romeo und Julia» als Werk des Übergangs den Komponisten manchmal auffallend kantig zeigt, dürfte an der nach der Rückkehr in die Heimat verfaßten «Cinderella»-Partitur selbst im heutigen Rußland kein Mensch Anstoß nehmen. Sie ist harmlos-heiter und eignet sich vortrefflich für die Untermalung tänzerischen Geschehens; eines Geschehens, das sich dem Märchen eng anschließt. Entsprechend wurde es durch den Choreographen Jean Combes und den Bühnenbildner Abd El Kader Farrah ausgestaltet: in meist weichen Farben und anmutigen Bewegungen. Offen-

bar um der Kontrastwirkung willen wurden die Rollen der bösen Schwiegermutter und einer der bösen Schwestern Männern überbunden. Was grotesk hätte wirken sollen, wirkte stellenweise abgeschmackt, und dies blieb innerhalb einer sonst sehr augenfälligen Darbietung zu bedauern. Diese gipfelte in den Leistungen der beiden Hauptdarsteller, die zu einem Paar von seltener Einhelligkeit

zusammenwachsen: Irène Skorik, ein Aschenbrödel von bezaubernder Anmut, und Youly Algaroff, ein Prinz von bestrikender Eleganz, beide zudem Techniker von außergewöhnlichem Format. Die beiden Tanzstars haben ohne Zweifel zu den bedeutendsten Interpreten des Straßburger Festivals 1959 gezählt.

Hans Ebinger

Dallapiccolas «Prigioniero» in Basel

Fast könnte man sagen, *Luigi Dallapiccola* habe sich Zeit seines Lebens in irgendeiner Form mit dem Problem der Gefangenschaft auseinandergesetzt. Als Angehöriger der «politisch unzuverlässigen» Irredenta wurde der Knabe 1917 zwangsweise «umgesiedelt»; die Demütigungen und Entbehrungen, die damit verbunden waren, sollten sich ihm unauslöschlich einprägen. Zwei Jahrzehnte später erließ Mussolini sein berüchtigtes Rassen-Manifest. Der nunmehr zum Wortführer der jüngeren italienischen Komponistengeneration Herangewachsene antwortete darauf mit den flammenden «Canti di prigionia». Kurz danach lernte er die Novelle «La torture par l'espérance» aus den «Contes cruels» von Villiers de l'Isle-Adam kennen. 1940, inmitten einer Umgebung, in der des Menschen Würde mit Stiefeln getreten wurde, entschloß er sich, das Stück als das Abbild einer Welt, in der das Böse gegenwärtig ist, in Musik zu setzen. 1944 lag der erste Entwurf zum Libretto vor. Aus dem Rabbiner, der in den Händen der spanischen Inquisition nach körperlichen Foltern noch viel grausamere Marter zu erleiden hatte: die Qual enttäuschter Hoffnung auf Freiheit, die in ihm, bevor er dem Scheiterhaufen übergeben würde, mit teuflischem Zynismus erweckt worden war — aus diesem Rabbiner war ein namenloser Gefangener geworden,

einer der Hunderttausende; seiner Geschichte eingewoben waren Fäden aus den Costers «Legende vom Ulenspiegel und Lamme Goedzak». Und 1944 bis 1948 entstand die Oper, aus einem Prolog und einem einzigen, vielleicht vierzig Minuten dauernden Akt gefügt.

Daß es wenig sinnvoll gewesen wäre, den so herben, so strengen Vorwurf in turbulente szenische Aktion aufzulösen, liegt auf der Hand. Dallapiccola hat ihn denn auch mit unerbittlicher Härte, mit größter Ökonomie, schmucklos und vollkommen geradlinig entwickelt. Einschließlich des von der Figur der Mutter beherrschten, in einer bangen Vision gipfelnden und dann vom ersten Einwurf des unsichtbaren Chors jäh abgeschnittenen Prologs — Exposition insofern, als die bewegte Klage der unglücklichen Frau und die starre Feierlichkeit des auf einen «starren», lateinischen, Text gestützten Chorgesanges die Pole bereits festlegen: menschliche Liebe auf der einen Seite, gesichtslose, seelenlose Macht auf der anderen — haben die beiden ersten der vier pausenlos sich folgenden Szenen wesentlich statisches Gepräge. Sie bringen Zug um Zug, dialogisch geführt, die drei Gestalten des Dramas zueinander in Beziehung. So steht im ersten Bild die Mutter vor ihrem gefangenen Sohn, erfährt von den Torturen, denen er ausge-

setzt war, vom Mut, den trotz allem das sanfte «Mein Bruder» des Kerkermeisters ihm eingefößt hat; im zweiten Abschnitt berichtet der Kerkermeister dem Gefangenen von der Erhebung des flandrischen Volkes, vom siegreichen Vormarsch der Geusen — «Vielleicht ist die Freiheit schon nahe, schlafe Bruder, hoffe». Ganz anders die beiden letzten Szenen; sie sind ausgesprochen dynamisch gestaltet: die Flucht des Gefangenen, dessen Verließ der Kerkermeister nicht mehr abgeschlossen hatte, der sich nun einen endlos scheinenden Gang entlangtastet, zweimal beinahe entdeckt wird, dann das Tor ins Freie findet, aufjubelnd — doch wird, Parallele zum Prolog, sein Freudenschrei vom zweiten, wie eine Mauer aus Klängen vor ihm sich auftürmenden Chor-Intermezzo erstickt —, der ausbricht in den Hof, dort verzückt Gott preisend auf eine mächtige Zeder zutritt und plötzlich sich dem Großinquisitor, seinem Kerkermeister, gegenüber sieht, der ihn mit den Worten «Bruder, wir wachen über dein Heil, warum also wolltest du uns verlassen?» zur Richtstätte geleitet.

Fraglos ließe sich vom dramaturgischen Standpunkt aus gegen solch seltsam disproportionierte Verteilung der Akzente manches einwenden; nicht zuletzt die Tatsache, daß sie der durchwegs hochgradigen Gespanntheit der Musik widerspricht. Indessen nimmt, wer die Oper zum ersten Male sich ansieht, den Bruch kaum wahr. Denn eben die Musik trägt ihn darüber hinweg, indem sie ihn in ihren Bann schlägt. Und in der Tat: selten mehr seit «Erwartung» und «Wozzeck» hat ein dem *Espressivo* verschriebener Komponist seinen Visionen mit so überwältigender Prägnanz, mit so erschütternder Eindringlichkeit Ausdruck zu geben vermocht.

Dallapiccolas Partitur fußt, darin ungefähr Alban Bergs «Lulu» vergleichbar, auf einer zentralen, diatonischen, deutliche tonale Implikationen keineswegs verschmähenden Zwölftonreihe — melodisch unmittelbar im Strophenlied des Gefangenen zu greifen — und zwei daraus abgeleiteten,

chromatisch eingefärbten Tochterreihen, denen das bedeutsame, des Kerkermeisters doppelgründiges «Mein Bruder» meisterhaft charakterisierende Dreitonmotiv so gut wie in vertikaler Spiegelung die nicht minder wichtigen, schneidend grellen drei Akkordschläge der Einleitung zugehören. Anders als des Wieners Wedekind-Tragödie baut sie sich indessen, ihrer unverkennbar italienischen Tendenz zu leuchtkräftiger Kantabilität und damit zu weithin homophonem Satz die Zügel lassend, aus vorwiegend vokalen, dem Musiktheater Verdis und der Klassiker verpflichteten Formen auf. Das in seiner schlichten Periodik, seinem schlagkräftigen Rhythmus der konzessionslos seriellen Thematik zum Trotz wie ein folkloristisches Zitat anmutende Strophenlied aus der zweiten Szene («Auf dem Rheine, auf der Schelde») wurde schon genannt; ihm seien etwa noch das nachfolgende, den Marschtakt übernehmende und erstmals das Roelandt-Motiv, das Motiv der Genter Freiheits-Glocke einführende Arioso, dann das dreiteilige, mit Hilfe imitierender Umkehrung im Sopran zum Duett ausgeweitete Arioso des Gefangenen in der ersten Szene (über das Motiv «Mein Bruder») und die Ballade der Mutter im Prolog an die Seite gestellt. Instrumentalen Zuschnitt hat einzig die Struktur des dritten Bildes, in dem ja auch auf der Bühne die Bewegung das Wort in den Hintergrund drängt: drei *Ricercari*, durchführungsartig erst das eingangs exponierte Gebet («... der Weg ist so lang, daß es scheint, er könne nie enden. Herr, steh mir bei...»), dann neben ihm das dreitönige «Mein Bruder», endlich in dichter kontrapunktischer Verzahnung die beiden Elemente zusammen mit dem Roelandt-Motiv verarbeitend, begleiten die Flucht des Gefangenen; ein rasantes, fast brutales Orchestertutti fängt die Spannung im selben Augenblick, indem er in den Hof tritt, auf, verknüpft die drei katastrophischen Akkordschläge der Einleitung mit dem Roelandt-, dem Freiheits-Motiv, und antizipiert so, indem es deren thematische Zusammengehörigkeit aufweist, was szenisch auszusagen

gen dem von einem knappen dramatischen Rezitativ geprägten Schluß vorbehalten ist — «Es ist Licht geworden! Ich sehe! Die Hoffnung... die höchste Tortur, die grausamste...».

Luigi Dallapiccolas «Prigioniero», eines der wenigen modernen Werke, die sich im Sinne Schillers zum Theater als einer «moralischen Anstalt» bekennen, ohne deswegen künstlerisch Schaden zu leiden, hat am 14. Juni dieses Jahres in *Basel* seine *schweizerische Erstaufführung* erlebt. Selbst wenn man sich der zum Teil nicht ganz harmlosen Unstim-

migkeiten in Georg Philipps Regie bewußt ist und sich darüber nicht täuscht, daß die Leistungen der Sänger kaum in jedem Betracht genügten, selbst dann wird man — mit Blick auf Silvio Varvisos verständnisvolle Deutung der über weite Strecken kammermusikalisch aufgelichteten, von den tiefen Lagen nur sehr sparsamen Gebrauch machenden Partitur — gerne zugeben, es habe alles in allem die gewichtige Premiere unter einem guten Stern gestanden.

Hansjörg Pauli

Marc Chagall oder das Gleichgewicht in der Zerrüttung

Die Chagall-Ausstellung im Musée des Arts décoratifs vereinigt nahezu zweihundert Bilder aus den Jahren 1907—1959 zu einem eindringlichen Ganzen. Die Vorstellung, die der Kunstliebhaber sich von Chagalls Malerei, ihrer besonderen Poesie und Ungebundenheit gemacht haben mag, eine erträumte Vorstellung übrigens, eine Träumerei in der Art Chagalls über die Welt Chagalls, hatte sich bisher nie mit dem originalen Urerlebnis zusammenfinden können, das die in einem selben Raum Seite an Seite gereihten Bilder bedeuten. Das ist jetzt zum ersten Male in Paris möglich, und es ist, als kehrte man dorthin zurück, wo Kindheitsszenen sich abspielten, als erlebte man die Überraschung, die Ausmaße von Häusern, Bäumen und Gegenständen wiederzuentdecken, die lange als Treibgut das Gedächtnis begleitet hatten: eine fast Proustsche Erfahrung für einen Betrachter, der, wie ich, den Raum der Einbildungskraft liebt und in ihm letztlich vertrauter und freier umgeht als in jedem wirklichen. Gewisse Beschreibungen von Parks und Schlössern in *Le Grand Meaulnes* und in der einen oder anderen *Illumination* Rimbauds, dieser oder jener Abschnitt aus *Sylvie* und *Aurélia* von Nerval bergen diese beson-

dere, fesselnde Kraft, und es geschieht nie ohne geheime Furcht, daß man diese Bücher wiederliest, als wäre hier eine Enttäuschung besonders grausam zu ertragen.

So geht es einem mit Chagall. Viele Bilder waren durch ungezählte Reproduktionen, durch Postkarten oder Buchillustrationen bekannt. Sie waren in alle Schichten gedrungen, wie populärer Tand, Reiseandenken oder Glücksbringer, die über Betten Verliebter hängen, in jenen Zimmern einer sechsten Etage, wo man sein Leben beginnt, an Atelierwänden oder über Türen von Hotelzimmern, wo man sich für einige Tage mit Bildern zu umgeben trachtet, die an das geheime Vorhandensein einer wesentlichen Welt erinnern und die Banalität der Ausstattung verdecken. Ich habe selber mehrmals von Freunden Chagall-Postkarten erhalten, und zufällig waren es fünf- oder sechsmal *Entre chien et loup*, etwa zehnmal *La Maison à l'œil vert*. So sind diese Bilder mit Freundesgesichtern verwoben, mit einem Zeichen stillen Einverständnisses, mit Augenblicken der Aufgeschlossenheit und des Glücks. Sie haben Teil an unserem Leben, und fast stellt sich ein Gefühl der Hemmung ein, wenn man sie im öffentlichen Rahmen eines Mu-

seums, in der Anonymität einer Wand wiederfindet. Man möchte sie stehlen und zu sich tragen. Man möchte sie jedenfalls wie vertrauliche Briefe den rücksichtslosen Blicken der Menge entziehen und nur einigen auserwählten Freunden gestatten, sie mit uns zu betrachten.

So verlieren die ästhetischen Diskussionen vor diesen Bildern viel von ihrem Sinn. Und doch hat Chagall in Erklärungen und Antworten auf Umfragen und Interviews alles getan, um sein Werk ganz auf die strengumrissene Welt der Malerei festzulegen und seinen träumerischen und autobiographischen Charakter zu verschleiern. In seinen Anfängen der «literarischen» Malerei bezichtigt und verwirrt durch die Gehässigkeit und Verachtung, die stets in dieses Urteil gelegt wird, hat sich Chagall nach bestem Können, mit jener einfachen und feinen Intelligenz, die ihm eigen ist, dagegen gewehrt, in diese schreckliche Falle zu gehen, welche die Kunstkritik den Künstlern stets stellt. Am wenigsten wehrt er sich dagegen, ein Mystiker zu sein. «Die, welche Angst vor dem Wort ‚mystisch‘ haben, die ihm einen zu religiös-orthodoxen Sinn leihen, haben unrecht.» Und gerade hier fällt die «Literatur»-Anklage ins Leere: da die Malerei vom Mittelalter bis zum 17. Jh. eine Illustration der Bibel und der griechischen Mythologie war, so fragt man sich, wie sie, die ohne Bibel und Mythologie in Europa nicht hätte bestehen können, wohl der Literatur hätte ent-rinnen können.

Das will nicht heißen, Chagalls Malerei sei nicht dekorativ. Jede große Malerei ist in gleichem Maße literarisch und dekorativ. Ist sie nur dekorativ, so regt sie nicht zum Träumen an und vergeht mit der Mode, die sie hervorgebracht hat. Ist sie nur literarisch, so kann sie nur einen engen (aber nicht zu verachtenden) Kreis von Intellektuellen und Gelehrten ansprechen. Chagalls Werk wendet sich über die Dichter hinaus, die es zuerst verstanden und richtig eingeschätzt haben (Apollinaire, Cendrars, Eluard, Breton), an viel weitere Kreise, als dies gewöhnlich bei

einem Maler-Dichter der Fall ist. So ungewiß seine Figuren im Raum schwimmen, wie Engel oder wie ein triumphierender Christus, so unverständlich die Beziehung zwischen den verschiedenen Bestandteilen seiner Bilder ist, so eint doch alles die Stimmung, die Stimmung eines nicht rekonstruier-ten, sondern echt empfundenen Traumes, die es einem nicht eingeweihten Betrachter gestattet, sich durch die Vision, die Chagall ihm vorhält, bewegen und gewinnen zu lassen. So ist dieses Werk, dem gewisse Intellektuelle die Hingabe an eine Besessenheit des Künstlers vom eigenen Ich, von der eigenen Vergangenheit und von denen, die er geliebt hat, vorwerfen können, dieses Werk, das aus Chagalls Leben eine jedermann zugängliche Mythologie gemacht hat, dieses nackte, ehrliche Werk, bei dem wir unaufhörlich das Gefühl haben, es spreche uns aus ihm ein Mann von dem, was ihm am Herzen liegt, dieses von aller Hemmung befreite und doch ganz um seinen Schöpfer geschichtete Werk — es ist eine Brücke, die sich vom Traum des einsamen Menschen zum Traum aller Menschen spannt.

«Die wahren Maler können glücklicherweise nicht zeichnen», sagt Chagall. Seine ersten, um 1907 entstandenen Bilder spiegeln ein rührendes Bemühen, eine Sorgfalt und einen Ernst, welche den wahren Chagall zurückdrängen. Aber dann setzt sich sofort, seit 1909, die Meisterschaft durch, diese Meisterschaft in der unakademischsten der Künste, als welche die Chagalls zu bezeichnen ist. Im *Autoportrait* wie im *Enterrement* und vor allem im *Sabbat* kommt die Freiheit zum Durchbruch, mit der Chagall vom getragenen, fast hamletischen Stil, der seine Bella-Bildnisse und seine Doppelpor-traits beherrschen wird, zum epischen Stil, der in der *Crucifixion blanche* von 1938 und in der *Obsession* von 1943 zum Ausdruck kommen wird, und zum vertraulichen, fast intimen Stil von *Le poète allongé* und *L'Anniversaire* zu wechseln weiß. Chagall, Sohn des russischen Volkes und der russischen Revolution, berauscht durch seine Reisen und den

Glanz der Liebe, wird sein ganzes Leben zwischen volkstümlichem und lyrischem Ausdruck schwanken, als gebärdete sich der Dichter in ihm nacheinander als Straßensänger, Budenschauspieler, Vagabund, Revolutionär, Pilger und gar als Prediger. Seit seinen ersten Werken, von ungleicher Gekonntheit, von widersprüchlicher Technik, nacheinander und übergangslos dunkel und strahlend, draufgängerisch und vorsichtig, dem spontanen Ausdruck treu und plötzlich voller Anklänge an Gauguin und Van Gogh, expressionistisch und auf heftige Weise sinnlich wie die beiden herrlichen *Nus rouges* von 1908, wohnt man diesem inneren Kampf bei, diesem Sturmwetter der Seele und der Sinne, das Chagall gegen die Wirklichkeit hinstößt und ihn in den Traum zurückwirft, das ihm Verwunderung wie Verzweiflung bringt, ihn in Begeisterung entrückt und in Zweifel taucht, in ein beinahe feierliches Kommen und Gehen, dessen natürlichen und lebensinneren Rhythmus man verstehen muß, soll einem der Sinn von Chagalls Werk als Ganzem aufgehen, wozu heute die Gelegenheit besteht.

Die ganze erste Schaffensepoche Chagalls (bis zum *Rêve* von 1927) schließt Werke ein, worin diese aufeinanderfolgenden Widersprüche und Triebkräfte in ihrer ganzen Weite enthalten sind. Im folgenden und bis in unsere Jahre wußte Chagall in sich ein festeres Gleichgewicht zu finden, das ihm erlaubt, eine eigentliche «chemische» Verbindung zwischen dem Gegenstand seiner Gemälde und der Menge von Bildern, deren Träger dieser Gegenstand ist, herzustellen. Aber ohne diese lange Zeit des Suchens, der genialen, scheinbar aufgegebenen, dann wieder aufgegriffenen Funde, der geistigen und gefühlsmäßigen Anziehungen wie jener des Kubismus, des Vaterlandes, der inneren Wirklichkeit sich aufdrängender Erinnerungen und der äußeren Wirklichkeit von Paris, der geliebten Landschaften, der Blumen, ohne die Unabhängigkeit, mit der Chagall fortwährend verschiedene Formen und Techniken verwendet hat (glattes und gepflegtes Material im *Rabbin au*

citron (1914) und in *Bella au col blanc* (1917); dickes und körniges Material in *L'Etable* (1917); fließenderes, fast lückenhaftes Material in der Art Cézannes in *La Fenêtre* (1924) und *Ida à la fenêtre* (1924); kreidige Farbe, die in merkwürdiger Weise an de Pisis gemahnt, im *Bouquet de la mariée* (1926), im *Rêve* und in *La Cavalière* (beide 1927)), ohne diese verschiedenen Versuche, zu einer endgültigen Alchemie von Form und Inhalt, Buchstabe und Geist, Traum und Berührbarkeit, Poesie und Plastik zu gelangen, wäre Chagall sicher nicht der große Maler, der er ist: diese durchgreifende Ehrlichkeit, diese Reinheit, die ihn auch heute noch die Geheimnisse des «Großen Werkes» in einem ununterbrochenen malerischen Schaffen suchen lassen, deuten auf einen Menschen, der die Grenzen der reinen Malerei kennt und der sie in den Dienst jenes «Vulkans» hat stellen wollen, von dem er sagt, daß die wahren Maler seine Wächter und seine Opfer seien.

Denn es bedurfte einer einzigartigen Kraft, um sich nicht zu verzetteln, um nicht der Versuchung des reinen Spiels zu erliegen, der so viele Maler aus Verzweiflung nachgeben. Es bedurfte in allen Entfremdungen und Improvisationen eines mächtigen zentralen Bewegers, um den Gang der seltsamen Maschine zu gewährleisten, welche Chagall vor der Leinwand darstellt. Dieser Urbeweger ist das Kind, der Unschuldige, der Verliebte, der Gläubige vielleicht, die ihm bei jedem Anlaß ihre Kraft leihen. Der Maler Chagall ist ein hybrides Wesen, halb noch in die Nacht getaucht, wo seine Traumbilder werden, halb schon ans Licht der Welt mit ihren wirklichen und unwirklichen Helligkeiten gehoben, stets ihrer beängstigenden Forderungen sich bewußt.

Der Mystiker in ihm ist der Mensch, der ständig an der Lösung eines Konfliktes arbeitet. Er ist der Mensch, der am Rand der Liebeshingabe nicht Erfüllung findet, sondern nach einem Widerhall dazu sucht. Es ist der Mensch, der sich selber mit seiner Braut als über einem russischen Dorf in den Himmel geworfen sieht, und der so der erste

Engel seines Alls wird, derselbe, den er zehn Jahre später mit der vollkommenen Genauigkeit des unmittelbaren Symbols in *L'Ange à la Palette* malen wird. Der Mystiker in ihm ist der Maler auf der Suche nach dem Treffpunkt von Traum und Wirklichkeit, von Beobachtung und Erinnerung, von Einzelwesen und kollektiven Kräften. Deshalb scheinen mir seine mystischsten Werke nicht die großen biblischen Kompositionen zu sein, und auch nicht einmal die Bilder, worauf der gekreuzigte Christus erscheint, sondern jene, worin Chagall selbst sich seinen Phantomen gegenüberstellt (wie in *L'Apparition de la famille à l'artiste*, *Entre chien et loup*, *Les Toits rouges*, *Le Gant noir*) und in den beiden herrlichen Visionen der Unwirklichkeit von Raum und Zeit, wie *N'importe où hors du monde* (1919) und *Le Temps n'a pas de rives* (1930—1939) sie darstellen.

Die geheime Struktur von Chagalls ganzem Werk scheint mir, im Lichte des Vergleichs von Bildern aus allen seinen Epochen, das Rad zu sein. Der ganze Raum Chagalls *macht das Rad*. Personen und Gegenstände gehorchen einer Bewegung um eine Achse (die sich nicht notwendig im Bilde, sondern jenseits davon finden kann), weshalb ihr Gleichgewicht ein prekäres zu sein scheint. Aber in Wahrheit ist es nicht unsicherer als jenes der Neuseeländer im Hinblick auf die Europäer. Das Thema des Rades ist übrigens

von Chagall oft unbewußt behandelt worden. Es ist gegenwärtig im *Hommage à Apollinaire* wie im Mittelpunkt des *Village russe de la lune*. Als Sonne und Mond dient es in beiden Fällen den Bestandteilen des Bildes als *Herz*. In *Moi et le village* ist es nur angedeutet, aber es dreht sich unsichtbar: Chagalls Lächeln führt es in der Wangenfalte fort. In *Le Calvaire* ist das Rad offensichtlich rund um Christus, unvollständig im Himmel rechts, und im unteren Teil des Bildes erinnert es an den Leib einer schwangeren Frau. In *La Grande Roue* von 1912 erkläre ich mir die Daseinsberechtigung einer solchen Darstellung nur durch die offensichtliche Faszination des Rades selbst, das drei Viertel des Bildes überschwemmt. Ganz kürzlich ist es wieder aufgetaucht in *La Création de l'homme*, wo die Spiralsonne es in seiner ganzen Macht spürbar macht. Allgegenwärtig im ganzen Werk, verkleidet sich das Rad als Sonne, als Mond oder als rein platisches Element, aber es ist sein lebensfördernder Charakter (derselbe, der Apollinaire zu sagen veranlaßte, der Mensch habe das Gehen überverwirklicht (*surréalisé*), indem er das Rad erfand), der die außerordentlichen Gesetze der Raumverteilung bestimmt, durch die ein Chagallbild das einmalige Beispiel eines Gleichgewichts in der Zerrüttung wird.

Alain Jouffroy

Die Sammlung Van Beuningen im Museum von Rotterdam

Wenn einmal ein Buch über die Kulturgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschrieben werden wird, dann wird man darin auch dem Sammler alter Kunst (und, in engem Zusammenhang damit, dem Antiquar) als historischer Erscheinung Aufmerksamkeit schenken müssen. Man wird Vergleiche anstellen mit großen Sammlern aus früheren Jahrhunderten: mit Jean de Berry, Ferdinand von Tirol und Kaiser Ru-

dolf II., mit Leopold Wilhelm von Habsburg, Karl I. von England und Buckingham, mit Hamilton, Elgin und vielen anderen englischen Lords, mit Johann Wilhelm von der Pfalz, Katharina der Großen, Lothar Franz von Schönborn und Prinz Eugen, mit holländischen Besitzern von Kunstkabinetten wie Valerius de Röver oder Van der Pot van Groeneveld, mit bedeutenden Männern des 19. Jahrhunderts wie Florent van Ertborn,

den Brüdern Boisserée, dem Grafen de Nieuwerkerke, dem Prinzen Dimidoff, Suermond und Adriaan van der Hoop. Das Studium zahlreicher Auktionskataloge wird sich als notwendig erweisen, und man wird sich des Bedauerns sicher nicht enthalten können über die Tatsache, daß Kunstschatze, die früher in denselben Sammlungen vereinigt waren, später in alle Winde verstreut worden sind. Wer sich dann ein Bild machen will über den Typus des Kunstsammlers in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wird das Museum von Rotterdam besuchen müssen, um dort die Sammlung Van Beuningen zu besichtigen.

Daniel George van Beuningen, ein Rotterdamer Handelsmagnat großen Stils, begann schon in seinen jungen Jahren zu sammeln. Als die Freude an dieser Liebhaberei ihn einmal ganz ergriffen hatte, breitete sich sein Interessegebiet aus. Er begann Bilder zu kaufen, holländische Meisterwerke aus dem 17. Jahrhundert, französische Impressionisten, italienische Primitive und venezianische Meister des Cinquecento. Er erwarb Kunstwerke des 18. Jahrhunderts und vergrößerte seinen Besitz durch den Ankauf von Skulpturen, Silberarbeiten und Zeichnungen. Besonders in seinen späteren Jahren brachte er eine stattliche Reihe früher niederländischer Kunstwerke zusammen, die mit der Zeit den wichtigsten Teil seiner reichhaltigen und vielseitigen Sammlung ausmachen sollten.

In den Jahren vor und nach dem zweiten Weltkrieg hat mancher Kunstfreund diese Schätze in dem großen, gastfreundlichen Hause bei Vierhouten bewundern dürfen, wo der liebenswürdige und zu Recht stolze Besitzer es gerne anderen erlaubte, sich an all dem Schönen mitzufreuen. Oft schickte er Stücke aus seiner Sammlung auf Ausstellungen und dadurch stieg sie bald zu internationaler Berühmtheit auf.

Den unstrittigen Höhepunkt der Sammlung bildet die Darstellung der drei Marien beim leeren Grab Christi, ein Bild von tiefem Kolorit und mysteriöser Atmosphäre, als

dessen Schöpfer Jan van Eyck gilt. Van Beuningen erwarb es aus der bekannten Sammlung Cook in Richmond, eine Woche nur, bevor der zweite Weltkrieg jeden Kontakt mit England auf Jahre hinaus unterbrach. Aus dem frühen 15. Jahrhundert stammt das kleine, miniaturartig fein gemalte Tryptichon, worauf in blassen Farben vor einem warmen Goldgrund die Krönung Mariae und zahlreiche Heilige dargestellt sind. Gudlaugsson hat seinerzeit bewiesen, daß das Bild aus dem Bistum Lüttich stammt. Für den Kunsthistoriker ist es ein außerordentlich wichtiges Dokument, weil es die Atmosphäre zu erkennen gibt, aus welcher die Brüder van Eyck hervorgingen.

Neben diesen beiden hervorragendsten Stücken enthält die Sammlung eine Reihe weiterer reizvoller Werke aus derselben Periode: einen Christuskopf von Dirck Bouts, ein Altarflügelchen mit zwei Pferden in einer Landschaft von Memmling, ferner das erst nach dem Kriege entdeckte, wunderbar feine Bildchen von Geertgen tot Sint Jans mit der Verherrlichung Mariae, Werke von Gerard David, Stephan Lochner und verschiedenen andern Meistern. Darauf folgen Bilder von Jan Provoost, Barent van Orley, von dem Meister des Marienlebens und dem Meister von Saint Gilles. Vom Meister von Aix stammt ein Altarflügel mit dem feierlich-monumentalen Propheten Jesaja, dessen schwerer grüner Mantel durch seinen reichen Faltenwurf auffällt.

Wiederum einen Höhepunkt bildet Pieter Brueghels Turmbau zu Babel, eines der feinsten und vollendetsten Werke dieses Künstlers, zugleich Miniatur und großformatige Malerei, unheilgeladene Ausbreitung einer drohenden Stimmung und fast naive anekdotische Erzählung in einem. Wir stehen hier vor einer der bemerkenswertesten Wiederentdeckungen eines verloren geglaubten Kunstwerks, die in der heutigen Zeit ab und zu noch möglich sind. Kleinere Meister wie Patinier und Herri met de Bles sind mit Landschaften vertreten, daneben bewundert man Lucas van Leydens «Lot mit seinen Töch-

tern» — ein Bild voll rostfarbener Glut — und das perverse «Weib Potiphars», die emailartig gemalte Geschichte von Hermaphrodites und Salmacis von Jan Gossaert, sowie eine Heilige Familie Albrecht Dürers.

Von den Kunstwerken des 17. Jahrhunderts seien ein kleines Frauenporträt von Frans Hals (aus dessen bester Zeit), ferner eine Eislandschaft von Avercamp und ein seltsames Stilleben mit Büchern von Sebastiaan Stoßkopf genannt. Von Rembrandt fesselt uns eine Bauernfrau mit ihrem Wickelkind, von Hercules Seghers eine wundervolle, mit konzentrierter Intensität gemalte Landschaft. Andere Landschaften stammen von Van Goyen, Van der Neer, Ruysdael und Albert Cuyp. Bemerkenswert ist auch das brillante Miniaturporträt des spanischen Grafen de Peñaranda von Gerard Terborch, ein richtiges Kleinod. Jan Steen ist mit einem seiner stärksten Werke vertreten, nämlich mit dem köstlichen Intérieur im Hause eines reichen Mannes, betitelt «Wie gewonnen, so zerronnen» (1661). Zu erwähnen sind ferner einige gute Werke von Pieter de Hoogh, Emanuel de Witte und Willem Kalf.

Eine weitere Gruppe bilden die Italiener. Auf die früheren Meister — Masolino, Spinello Aretino, Roberti, Foppa, Mainardi, Cossa und Gozzoli — folgen Werke von Strozzi, Tintoretto und Veronese, Moronis virtuoses Brustbild eines Mönchs, ein leidenschaftliches Bild von Feti und Tizians sogenannter Prinz Serbelloni mit seinen Hunden, wohl das Fragment eines größeren Werks. Es ist nicht möglich, hier eine vollständige Aufzählung zu geben. Wir begnügen uns mit einer Auslese aus der Gesamtzahl von etwas mehr als hundert Bildern.

Zu den italienischen Bildwerken gehört eine Reihe kleiner Bronzefiguren: Werke von Riccio, Giovanni da Bologna, Pietro Vacca, Pierino da Vinci und eine kleine, in Wachs modellierte Figur eines liegenden Mannes, die dem Michelangelo oder seiner Schule zugeschrieben wird.

Unter den Meistern der flämischen Barockmalerei ist Rubens mit verschiedenen

Werken vertreten, u. a. mit einer ergreifenden Skizze der drei Kreuze, einer Darstellung der grausamen Folterung des heiligen Lieven und einem reichen allegorischen Deckenentwurf für die Banqueting Hall in London. Sie vervollständigen die Reihe sehr bedeutender Ölskizzen des gleichen Meisters, die Van Beuningen schon im Jahre 1941 dem Rotterdamer Museum geschenkt hat. So ergibt sich eine Übersicht über Rubens Schaffen, die kein Freund flämischer Kunst wird außer acht lassen dürfen.

Die Vielseitigkeit der Sammlung zeigt sich auch in den Bildern von Watteau, Chardin, Hubert Robert und Guardi. Unter den Werken des 19. Jahrhunderts sind die Landschaften von Monet, Sisley, Pissarro, Boudin, Gauguin und Renoir, daneben verschiedene Werke Van Goghs zu erwähnen. Nicht zu vergessen sind die Zeichnungen: zwei von Rembrandt, die großartige «Maria als Himmelskönigin», ein Meisterwerk von Matthias Grünewald, dann drei vortreffliche Blätter von Dürer (ein Lindenbaum, ein Krebs und die Füße eines Apostels), Gentile Bellinis buntes Miniaturporträt des Dogen Andrea Vendramin, zwei Skizzen von Pieter Brueghel und zwei aus der Umgebung van Eycks.

Schließlich verdienen noch einige Marmor- und Holzskulpturen Erwähnung sowie eine Anzahl Terracottawerke und eine kleine, aber wertvolle Reihe von Silberarbeiten.

Die vielen großen Namen sind hier nicht aus äußerlich-propagandistischen Gründen aufgezählt worden, sie sollen vielmehr zeigen, was ein Sammler in einem langen Leben zusammenzubringen vermochte. Es ist gelungen, diese Schätze für die Zukunft im Rotterdamer Museum endgültig vereint zu erhalten. Wer nun hier eintritt, kann auf der in der Vorhalle angebrachten Bronzeplatte unter den Namen der Stifter und Donatoren auch denjenigen unseres Sammlers «D. G. van Beuningen, 1877—1955» lesen. Am 27. August 1958 beschloß der Rotterdamer Gemeinderat die Erwerbung der Sammlung Van Beuningen und die Namensänderung des auf diese Weise reich gewor-

denen Museums, das nunmehr «Museum Boymans-Van Beuningen» heißt. Diese Bezeichnung spiegelt wahren Bürgersinn wieder. Man kann aus ihr nicht ersehen, daß die Einverleibung dieser einzigartigen Sammlung in den Besitz des Museums erst nach langen Verhandlungen und unter Aufwendung eines ansehnlichen Geldbetrages möglich geworden ist. Daß dies verschwiegen wird, scheint uns aber richtig, denn es ist eigentlich nur eine organisatorische Nebensache. Hauptsache bleibt das, was die Inschrift auf der Donatorenplatte aussagt. Es steht da auch nicht zu lesen, daß die Familie van Beuningen nicht darauf bestanden

hat, die Sammlung als Ganzes und geschlossen aufzustellen (wie dies früher zum Nachteil der Gesamtkonzeption der Museumsbestände oft geschah). Die Bilder und die anderen Kunstwerke sind nun zusammen mit dem älteren Besitz des Museums in chronologischer Ordnung aufgestellt. Dafür kann der Besucher dankbar sein. Aber immer wieder wird sein Auge auf die Etiketten mit der Aufschrift «Coll. D. G. van Beuningen» fallen, und es wird ihm bewußt werden, daß hier etwas Großartiges geleistet wurde.

Remmet van Luttervelt

Hinweis auf Kunstausstellungen

Deutschland

- Berlin*, Staatliche Museen, Nationalgalerie: Gemälde, Zeichnung und Druckgrafik von Josef Hegenbart (bis 31. 8.).
 — Schloß Charlottenburg: Christliche Kunst Europas (bis auf weiteres).
Darmstadt, Landesmuseum: Städtebilder aus der Graphischen Sammlung des Museums (bis 6. 9.).
Essen, Villa Hügel: 500 Jahre Kunst aus Indien (bis 30. 9.).
Flensburg, Städt. Museum: Holsteinische Adelskultur (Juni—Juli).
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut: Gedächtnisausstellung René Auberjonois (bis 19. 7.).
Heidelberg, Kurpfälzisches Museum: Ausklang des Barocks, Kunst und Künstler des 18. Jahrh. in der Pfalz (bis 15. 10.).
Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle: Hans Baldung Grien (4. 7.—27. 9.).
Kassel, Museum Fridericianum: II. Documenta '59, Kunst nach 1945 (11. 7. bis 11. 10.).
Kiel, Kunsthalle: Holland: Architektur, Kunstgewerbe, Gemälde (bis 28. 7.).
Köln, Rautenstrauch-Joest-Museum: Gold

der Inka und andere Schätze aus Peru (bis 6. 9.).

- Leipzig*, Museum der bildenden Künste: Zurückgekehrte Meisterwerke aus der UdSSR (bis 18. 10.).
Mainz, Haus am Dom: Mittelalterliche Werke aus dem Mainzer Raum (bis 30. 8.).
München, Haus der Kunst: Große Kunstausstellung München 1959 (bis 4. 10.).
 — — Moderne brasilianische Kunst (bis 9. 8.).
 — Nationalmuseum: Frühe irische Kunst (bis 19. 7.).
 — Staatl. Museum für Völkerkunde: Die Kunst des 5. Erdteils (ab 9. 6.).
Ulm, Museum der Stadt: Deutsches Brotmuseum e. V., Eröffnungsausstellung (bis 26. 7.).
Würzburg, Mainfränk. Museum: Sammlung Reuschel (bis 13. 9.).

Frankreich

- Bordeaux*, Musée: La découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionistes (bis 31. 7.).
Marseille, Musée: Cantini (bis 31. 7.).
Paris, Galerie Heim: Hommage à J. B. S. Chardin (bis 10. 7.).

Paris, Galerie Jacques Massol: Lacasse (bis 11. 7.).

Großbritannien

Belfast, Museum and Art Gallery: French Masters from the National Gallery Dublin (bis 29. 8.).

Berwick upon Tweed, Museum and Art Gallery: Pottery figures (bis 20. 7.).

Brighouse, Art Gallery: The Swindon Collection (bis 28. 7.).

Brighton, Art Gallery: Britain in Watercolours 1958 (bis 9. 8.).

Huddersfield, Public Library and Art Gallery: Chinese pottery (bis Ende Juli).

London, Tate Gallery and Arts Council Gallery: The romantic movement (10. 7. bis 27. 9.).

Middlesbrough, Art Gallery: Watercolours by Sir William Russell Flint (bis 18. 7.).

Salford, City Art Gallery: Victorian pottery (bis 20. 7.).

Scunthorpe, Museum and Art Gallery: British prehistoric pottery (bis 15. 7.).

Wakefield, City Art Gallery and Museum: 18th and 19th century and modern pottery (bis 12. 7.).

Italien

Como, Villa comunale dell'Olmo: L'età neoclassica in Lombardia (bis September).

Venedig, Ca' Pesaro: Die Malerei des 17. Jh. in Venedig (bis 25. 10.).

Jugoslawien

Ljubljana, Moderna Galerija: IIIe exposition internationale de gravure (bis 15. 9.).

Niederlande

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: Retrospective Permeke (28. 6.—31. 8.).

Österreich

Wien, Historisches Museum: Neuerwerbungen 1949—1959 (bis 25. 10.).

— — Hieronymus Löschenkohl 1753—1807 (bis 25. 10.).

Schweiz

Bern, Kunsthalle: Henri Matisse, papiers collés (25. 7.—20. 9.).

— Kunstmuseum: Zenga, japanische Tuschemalerei des 16.—19. Jahrhunderts (Juli).

Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire: Treize peintres espagnols actuels (5. 7.—9. 8.).

— — Marcello (Adèle d'Affry) artiste fribourgeoise 1836—1879 (26. 7.—13. 9.).

Genf, Musée de l'Athénée: Englebert (bis 11. 7.).

— — Rétrospective André Derain (17. 7. bis 6. 10.).

Heiden, Kursaal-Galerie: Drei Winterthurer Maler, Bretscher, Keller, Kerker (bis 22. 7.).

La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts: Peinture allemande 1959 (bis 12. 7.).

Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts: Expos. des propres collections (bis Sept.).

Lenzburg, Schloß: Mittelalterliche Plastik des Kantons Aargau (bis Okt.).

Locarno, Galleria la Palma: Zadkine (bis 30. 7.).

— — Tessiner und ausländische Maler (bis Nov.).

— Schloß Visconti: Hans Arp, Bildhauer (bis Okt.).

Luzern, Galerie Rosengart: Maîtres du 20e siècle (bis Sept.).

Montreux, Galerie de l'Ancien Montreux: Guilde internationale de la gravure (bis 16. 7.).

St. Moritz: Gemälde von Turo Pedretti und Plastiken von Giuliano Pedretti (9. 7. bis 30. 8.).

Schwyz, Archivturm: Theodor von Reding-Gedenkausstellung (bis ca. Ende Sept.).

Zürich, Graphische Sammlung der ETH: Picasso-Lithographien (Juli).

— Kunstgewerbemuseum: Meister der Plakatkunst (bis 19. 7.).

— Kunsthaus: Matisse, Skulpturen und Zeichnungen (Juli).

— Pestalozzianum: Zeichenunterricht in der Primarschule (bis 1. 8.).