

Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **41 (1961-1962)**

Heft 3

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.

UMSCHAU

AMERIKA AUF LANGE SICHT

Zu Martin Sterns Zeitschriftenschau in den *Schweizer Monatsheften* 1960/12 und 1961/1.

Die Bedeutung der USA für Europa und die freie Welt, der keineswegs alle angehören, die sich außerhalb der russischen Macht- und Einflußsphäre befinden, sollte immer unabhängig von zeitweiligen Rückschlägen oder sogar Irrtümern und Fehlern beurteilt werden, die der amerikanischen Politik ebenso unterlaufen mögen wie der jedes anderen Landes. Denn auf lange Sicht leitet sich diese Bedeutung nicht von der wirtschaftlichen oder sozialen Situation, sondern einzig von der lebendigen Dynamik ihrer grundlegenden Freiheitsideologie ab. Nationen bestehen vermöge der weithin wirkenden Lebenskraft ihrer Gesinnungen, nur sehr bedingt vermöge ihrer Wirtschaft, zum Geringsten vermöge ihrer militärischen Macht. Die Probleme der gegenwärtigen Menschheit haben Ausmaße erlangt, auf deren Zwangsläufigkeit der individuelle Staatsmann einzig durch die Konsequenz seiner Haltung einwirken kann. Die Väter der amerikanischen Freiheit waren beim Bau der Konstitution von liberalster Voraussicht geleitet, ohne freilich die globalen außenpolitischen Implikationen in Rechnung ziehen zu können, in welche unsere (Zeit und Raum verschrumpfende) Gegenwart die USA notwendigerweise verstrickt. Die Anläufe, auch im außenpolitischen Dasein die Einzeldynamik durch ein Völkerparlament abzulösen, sind vorderhand noch nicht über den Start geraten, weil es an ausreichender Exekutive mangelt, und weil es noch immer zu sehr «Mächte» und nicht Nationen sind, die agieren.

Die heuer installierte Regierung der USA hat sich unmißverständlich dazu bekannt, daß sie mit einer Welt veränderter Werte rechnet. Konservativ will sie gewiß in der Aufrechterhaltung der freiheitlichen Grundprinzipien sein. Das Auftreten des Dichters Robert Frost bei der Inauguration des Präsidenten war symbolisch, denn es besagte, daß auch

der Staatsmann wesentlich und in seinen entscheidenden Augenblicken «Vates et Poietes», Seher und Dichter sei. Dieses aus Ältesten abgeleitete dennoch völlig Neue hat bei den verschiedenen Lobbies, Segregationisten und sonstigen krankhaften Aufrechterhaltern eines zerbröckelnden «Way of Life» ein Gruseln bewirkt, dem sie vorerst mit dem üblichen «Na, man wird doch da sehen» beizukommen suchen. Dieses «Man wird doch da sehen» besteht zunächst in außen- und innenpolitischen Knüppeln zwischen die Füße einer vorwärtsgerichteten freisinnigen Administration. Deren Gegnern graut vor den unvermeidlichen Verzichten, die sich eben nicht bloß auf tönende Phraseologien, sondern auch auf jene abstrusen Inhalte beziehen werden, die seit längerem verfälschend dem Begriff «Freiheit» gleichgesetzt wurden, in Wirklichkeit aber nur im Interesse gewisser Interessen verlaufen und mit den fundamentalen amerikanischen Freiheiten ebensowenig zu tun haben wie Al Capone mit den Zehn Geboten.

Es wird gelegentlich darauf verwiesen, daß das Bild der USA von den zu Amerikanern gewordenen Einwanderern sowohl in positivem als auch in negativem Sinne verzeichnet werde. Dies mag bis zu einem gewissen Grade richtig und menschlich kaum vermeidlich sein. «Wir Europäer werden uns Amerikaner niemals richtig verstehen», seufzte unlängst einer meiner New Yorker Freunde. Indessen: viel entschiedener und gefährlicher wird das Bild von autochthonen Amerikanern verzeichnet, von Schriftstellern (auch Nobelpreisträgern), Journalisten, Filmregisseuren, Fernsehdirectoren usw., die entweder beteuern, es gebe in der ganzen Welt nichts Besseres und Herrlicheres als die USA, oder die ihre Heimat zu einem höllischen Inferno hinunterkritisieren. Die Beharrlichkeit, mit der beispielsweise am Fern-

sehschirm das amerikanische Leben als Wechselspiel brutaler Gewaltakte, kitschiger Liebesaffären und spießbürgerlichen Familienlebens vorgeführt wird, wobei Mord und Totschlag führend sind, ist den eigenbürtigen amerikanischen Autoren, Regisseuren und Sponsoren zuzuschreiben und macht den Eindruck planmäßiger Böswilligkeit, die ein entschiedenes kulturpolizeiliches Eingreifen im höchsten Grade wünschenswert machen muß. Alle kostenlosen kulturellen Dienste, die in den USA der Öffentlichkeit zugute kommen, die frei zugänglichen Museen, Galerien, Ausstellungen, die Bibliotheken, Konzerte und Theateraufführungen und so weiter, auch die wenigen guten Darbietungen der Fernsehstationen selbst, werden durch solch systematisches Promulgieren untypischer Schandtaten ad absurdum geführt. Eine Regierung, die im Zeichen Robert Frosts antrat, wird dies in Betracht zu ziehen haben. Vor allem hat sie dabei an die Einwirkung auf die Jugend zu denken.

Dies führt nun tief in die Fragen der Jugendentwicklung und Erziehung. Auch hier ist das Bild nicht durch die Schuld neuer, sondern durch die alter Amerikaner betrüblich und entstellt. Karl O. Paetel hat die «Juvenile Delinquency» zutreffend als eine Erscheinung gekennzeichnet, die keineswegs auf die USA beschränkt ist. Ihre Gründe aber in diesem materiell so gesegneten Lande beruhen vorzüglich auf dem Mißverhältnis oder Nichtverhältnis der Eltern beziehungsweise der Gemeinschaft zu den Kindern, auf der Erwerbstätigkeit verheirateter Frauen (auch wo diese nicht nötig wäre), auf der Überschätzung des Geldes, auf den zahllosen Ehescheidungen und darauf, daß Kinder entweder als psychologisches Experimentierobjekt oder als sentimental verhimmeltes Spielzeug behandelt werden. Daß das Kind in den USA heilig ist, daß man sich von ihm alles gefallen läßt und ihm jeden Wunsch erfüllt, ist nicht nur ein moralisches, sondern auch ein volkswirtschaftliches Axiom. Eine Umschau hat jüngst ergeben, daß 17 Millionen Kinder und Halbwüchsige jährlich 9¹/₂ Milliarden \$ direkt für ihre «kleinen Bedürfnisse» ausgeben, daß also jedes Kind dem Familienbudget für allerlei Krimskrams wö-

chentlich rund 10 \$ abfordert, eine Ziffer, die gewaltige Industrien dazu verleiten muß, die irrationalen Neigungen Jugendlicher als unerläßliche Lebensnotwendigkeiten zu propagieren. Es ist gar nicht abzusehen, wie vieles da eine verantwortungsbewußte Regierung zu reformieren und zu reorganisieren hätte.

Nicht die eingewanderten, sondern die eingeborenen Amerikaner sind davon durchdrungen, die USA verfügten über das vorbildlichste demokratische Erziehungssystem, obzwar dieses weder eine umfassende Bildung vermittelt, noch auch jedermann kostenlos zur höheren Erziehung zuläßt. Es gilt geradezu als Axiom, daß für jede höhere Erziehung Geldopfer gebracht werden müssen, die in vielen Fällen so erheblich sind, daß für Millionen von Eltern das Collegestudium der Kinder ein schweres, oft materiell unlösbares Problem darstellt. Nichts aber ist schwerer zu reorganisieren als versteifte Erziehungsmethoden. So gilt die Koedukation als geradezu geheiligte Errungenschaft, obzwar sie psychologisch, sexuell, soziologisch und im Süden auch nationalpolitisch einen ebensolchen Fehlgriff darstellt wie die Präponderanz weiblicher Lehrpersonen bei der Knabenerziehung. Und wer würde es wagen, die «Emanzipation» der Frauen zu kritisieren, die doch in jedem Fall über die Hauptmasse des Nationalvermögens verfügen? In Wirklichkeit ist diese «Emanzipation» eine Degradation, denn sie hat die echte Verehrung und Liebe zur Frau durch die Bewunderung ihrer gelegentlichen Konkurrenzfähigkeit in Männerberufen abgelöst, hat die Ehe in eine austauschbare Sexualpartnerschaft verwandelt, wozu selbstverständlich unverdaute moderne Sexualpsychologien das ihrige beigetragen haben. Die moderne Zerrüttung des Familienlebens und der Ehen (nahezu 400 000 Ehescheidungen im Jahr) ist kein Privatproblem und kann von niemandem als solches betrachtet werden, dem die nationale Zukunft am Herzen liegt.

In Goethes «Dichtung und Wahrheit» (Teil II, Buch 11) steht der Satz: «Es ist der Fehler derjenigen, die manches, ja vieles vermögen, daß sie sich alles zutrauen.» Diese Erkenntnis beleuchtet auch die amerikani-

sche Seele. Das amerikanische Volk, so reich an vorzüglichen Leistungen auf dem Gebiete der Technik, der Wissenschaften, der Literatur und des Gemeinschaftslebens, so bedeutend in der Formulierung und dem echten Streben nach Verwirklichung der für das Individuum und die Nation lebensnotwendigen Freiheitsgrundsätze, möchte gerne auf allen Gebieten exzellieren. (Vor kurzem einmal habe ich dies in dieser Zeitschrift mit dem «Aieu aristeucin» der Griechen verglichen.) Weil der Amerikaner immer besonders stark mit den Elementen zu kämpfen hatte, wurde er wohl auch ein leidenschaftlicher Anhänger und erfolgreicher Verwirklicher der technischen Lenkung und Überwindung von Naturgewalten. Nun sind aber gerade in der letzten Zeit auch andere Nationen in eine Phase getreten, in der sie von sich aus den Kampf mit den Elementen, das Ringen um technische und wissenschaftliche Vollkommenheit in großem Stil aufzunehmen hatten und sich selbst ein Training erteilten, durch das sie im technologischen und neuesten auch im atomaren und nuklearen Feld mit Amerika in Wettbewerb traten. Das Atom- und Weltraumzeitalter kommt der amerikanischen Lust an Gadgets und Mechanismen besonders entgegen. Aber wie Kinder ihre Spiele gerne monopolisieren, so entsteht Betrübnis, ja Beunruhigung, wenn nun auch noch andere ihre ähnlich gearteten Spiele mit Erfolg betreiben. Darum ist ein Amerika, das sich getrost *in* der Welt weiß und nicht *über* ihr schweben möchte, eines der vornehmsten psychologischen und politischen Ziele.

Man spricht und schreibt sehr viel über die Herrschaft der «Madison Avenue» und ihrer machtvollen geschäftlichen Anpreisungsmaschinerien. Vance Packard hat gezeigt, wie tief diese Macht als Begleiterscheinung der Kommerzialisierung des Daseins in das Seelenleben der Nation eingreift und diese zur Konsumbereitschaft für Industrieprodukte verführt bzw. drillt. Die Produktion dient dabei nicht nur echten Bedürfnissen, sondern ein erheblicher Teil trachtet aus Schwächen der Lebensform Profit zu ziehen. Ein moralisches Übel ist, daß die Anpreisungsmaschinerie die Schwächen trügerisch mit der Lebensform selbst identifiziert, so

daß am Ende ein Bekämpfer dieser Schwächen Gefahr läuft, als Gegner der nationalen Lebensform diskreditiert zu werden. Kunst und Musik, Tanz, Lyrik und Gesang, kurz sämtliche Musen werden der Wirtschaft dienstbar gemacht. Es ist deshalb gut, mutig und neu, Robert Frost politisch in den Vordergrund zu stellen und modern zu verkünden: Es soll der Sänger mit dem Präsidenten gehen. Kommerzialisierung auch des Verlagswesens ist heutigentags gewiß keine bloß amerikanische Besonderheit. Vielleicht spricht es sogar für Amerika, daß sie dort mit ungenierter Offenheit betrieben und zugegeben wird. Der Verlag ist längst kein Instrument der Literatur, sondern umgekehrt, und das Wort «market» wird vom Verleger freimütig ausgesprochen, womit er wenigstens eingesteht, zu welcher Kategorie er sich zählt.

Vor kurzem hat der Präsident die Presse um selbstaufgelegte Zurückhaltung im Interesse der Nation geradezu gebeten. Als Exekutor der Verfassung und Gesetzgebung, mit der gemeinsam er vom Obersten Gericht überwacht wird, versuchte er es mit dem ersten Grade der Erziehung, dem gütlichen Zureden. Zurückhaltung und Selbstzensur scheinen freilich keine inhärenten amerikanischen Tugenden. Aber das Prinzip der Demokratie beruht auf Verantwortlichkeitsbewußtsein und nicht auf Gehorsam, der ein Instrument der Diktatur und Despotie ist. Niemand kann der amerikanischen Presse ihre verbürgte Freiheit der Berichterstattung unterbinden; es war aber doch sehr weise, anzudeuten, daß diese Freiheit elementar von einer verantwortlichen Berichterstattung abhängt.

Der Amerikaner betrachtet sich gerne als Individualisten, aber «to fall in line», «to fit in», «to keep up with the Joneses» ist ihm unerlässlich. In der Reihe zu warten, bis man dran kommt, ist ein Teil des demokratischen Lebens, das aber eben darum nur zu leicht zur Bürokratie ausartet. Man hat zugegebenermaßen in den USA mit Ämtern recht wenig zu schaffen. Aber jedes Warenhaus, jeder Grünkrämer, jede Trinkbar zeigt die Attribute eines Amtes oder Büros, in dem nach konformistischen «rules» vorgegangen

wird. Wir wissen, daß die größten literarischen Schöpfungen der Amerikaner, das was an ihrer Kultur als «klassisch» der Jugend vermittelt wird, von Emerson, Thoreau, Hawthorne und Melville bis zu Frost aus dem Geist des Nonkonformismus hervorging. Nicht von ungefähr war der große Amerikaner, auf den sich Tolstoi und Gandhi bezogen, jener Thoreau, von dem der Satz stammt: «Wenn ein Mann nicht Schritt hält mit seinen Kameraden, so geschieht es vielleicht deshalb, weil er einen anderen Trommler hört.» Die neue amerikanische Regierung

hat ein besonderes Oh. Sie hat schwierige Erbmassen aufzulösen und zugleich überlebensgroße Probleme zu bewältigen. Vor allem hat sie viele eingewurzelte Mißdeutungen des Freiheitsbegriffs zu entkräften. Es ist heuer das hundertste Gedenkjahr des amerikanischen Bürgerkriegs. Man sollte es begehen, indem man ihn im Geiste und in der Wahrheit beendet, denn nur so können die Positionen der Freiheit in der Welt wirksam verteidigt und vermehrt werden.

Johannes Urzidil

THE SPLENDID CENTURY

Französische Kunst von 1600—1715 im Metropolitan Museum New York

Auf dem Weg nach New York — der Schreiende kam von Toronto — findet man in regelmäßigen Abständen Straßenrestaurants, die einander so ähnlich sind, daß man immer dieselben Räume zu betreten, dieselben Kellner zu sehen und notgedrungen dasselbe zu essen glaubt. In Nebenräumen stehen Automaten, von denen einer mühlenartig quietschend ein Paternoster ausstanzt, das man als Talisman auf einem Blechplättchen mitnimmt. Verläßt man die Autobahn, so kann man sich in Utica etwa plötzlich der neuen, für dreieinhalb Millionen Dollar von Philip Johnson erbauten Kunsthalle gegenüber finden, die einige bedeutende Werke amerikanischer und europäischer Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts enthält.

In diesem Land, das einerseits dem populärsten Geschmack huldigt, hat sich andererseits die Tradition entwickelt, eine große Ausstellung pro Jahr zu organisieren, die selbst dem raffiniertesten Kenner Neues bietet. Letztes Jahr war es die in Detroit abgehaltene Ausstellung Flämischer Kunst des 15. Jahrhunderts, die im Märzheft 1961 dieser Zeitschrift gewürdigt worden ist. Dieses Jahr ist es die publizistisch wenig ausgebeutete Schau von 180 Werken französischer Kunst des 17. Jahrhunderts, im *Metropolitan Museum* von New York. Der Charakter der Ausstellung, deren Kern 1958 in Paris zusammengestellt und dann über London nach

Amerika gebracht worden ist, hat sich durch die Beifügung der hiesigen Bilder wesentlich verändert. Die Schau erregte auch in Washington und Toledo (Ohio), wo sie ebenfalls gezeigt wurde, großes Aufsehen.

Die Bedeutung der Ausstellung liegt darin, daß sie sich auf Frankreich beschränkt und damit Rubens, Rembrandt, Bernini, Velásquez und die Spätwerke Caravaggios, um nur einige zu nennen, ausschließt. Statt dessen wird die Atmosphäre Frankreichs im 17. Jahrhundert heraufbeschworen. Zunächst geschieht dies durch Geschichtsbilder, Modegravüren, wissenschaftliche Publikationen und Architekturbücher. Richelieu, Mazarin, Colbert, die Akademiker, Maitresen der Könige und — vor allem — Ludwig XIV. werden entweder durch Stiche, Gobelins oder Porträts in ein Geschichtsbild verwoben, dem Descartes, Pascal, Molière, Corneille und Racine einen erstaunlichen geistigen Glanz gaben.

In diesem Jahrhundert großer philosophischer und literarischer Errungenschaften entstand in Frankreich eine Malerei, die zwar von unerhörter Brillanz ist, der aber eine innere Spannkraft und die Gabe zu erschüttern oft fehlt. Drei Gestalten überragen die gepflegte Landschaft: Poussin, Georges de La Tour und Lorrain. Um diese Persönlichkeiten formten sich Gruppen. Neben dem Historischen liegt das Frappante der Aus-

stellung darin, daß man, wie noch selten, von den aus Frankreich und Amerika vereinigten Bildern das Format dieser führenden Persönlichkeiten klarer erkennt.

Wenn disziplinierte Phantasie, Raffinement der Sinneseindrücke und intellektuelle Kontrolle der Gefühle als Hauptmerkmale der formvollendeten französischen Kunst gelten können, dann trifft dies am betontesten für Poussin zu. Georges de La Tour (gestorben 1652) und die Brüder Le Nain vereinfachen die reichen Licht-Schatten-Kompositionen von Caravaggio, die durch Valentin, der sich 1614 in Rom aufhielt, und Claude Vignon (1623/24 in Italien) übernommen wurden. Die dramatische, zuletzt bei Vignon süßlich sprudelnde italienische Manier wird für La Tour zur Hülle eines sparsamen Realismus. Fortschreitend strebt er nach einer reinen Definition der von minimalen Lichtquellen getroffenen plastischen Körper. Die «Frau mit Floh» von ca. 1630 (Nancy) oder der signierte Traum des heiligen Joseph (Nantes) und zuletzt die Verückung des heiligen Franziskus (Le Mans) negieren mit einer zunächst nicht offensichtlichen, linearen Schärfe die Helldunkel-Prinzipien der späten Renaissance, die noch auf Caravaggio einwirkten. Neben dem monumentalen Wollen von La Tour erscheinen die drei Brüder Le Nain modisch gebunden und flacher. Dasselbe gilt für die Epigonen wie Tassel, Stoskopff und Bizet.

La Hyres und Le Sueurs zusehends intellektuellere Bildgestaltung und Philippe de Champaignes kühle Porträtkunst kulminieren in der logischen Interpretation klassischer Kompositionsgrundsätze im Werke Poussins († 1665). Davon sei einzig der 1627 datierte «Tod des Germanicus» genannt, ein

Bild, das kürzlich vom Minneapolis Institute of Arts gekauft wurde. Für Kardinal Francesco Barberini gemalt, zeigt das von einem klassischen Meleagerrelief beeinflusste Gemälde Poussins Übergangsphase von einer kühlen, geordneten Monumentalität zu freieren Kompositionen. Seine mehr gelockerten, möglicherweise von Domenichino beeinflussten späteren Werke sind in Gemälden vom Louvre, Nancy, Ajaccio und Caen vertreten. Von den Trabanten überrascht der von den heroischen Landschaften Poussins beeinflusste Francisque Millet (gest. 1679), ebenso die Qualität der ländlichen Szenen von Gaspard Dughet und der auf römische Farbgebung (Cortona) zurückgreifende, klassizistische Stil Bourdons.

Die Fülle prachtvoller Landschaften wird durch die lichtdurchfluteten Hafen- und Campagnabilder des Claude Lorrain wunderbar abgerundet.

Das Jahrhundert, das mit dem eleganten Bellange und dem sardonischen Callot begann, schließt mit spektakulären und modischen Erscheinungen wie Le Brun, Largillière und Rigaud ab. Nebst dem Paradehelm und Schild Louis XIV. sei an Skulpturen die Büste des Sonnenkönigs von Girardon erwähnt. Weiterhin findet man ein seltsames Maskenanzicht von Versailles. Es dient dem ausgezeichneten Katalog als Titelblatt und spiegelt, umgeben von einem Strahlenkranz in Stein, die melancholische Intelligenz und zugleich den explosiven Glanz eines französischen Jahrhunderts wieder, dessen Kunst noch immer viel zu wenig bekannt ist, vor allem in einer Stadt die 1626 von den Indianern erworben und 1664 ihren heutigen Namen New York erhielt.

François Bucher

DER BLAUE REITER UND SEIN KREIS

Zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur

In einer intimen, im Aufbau wohldurchdachten Ausstellung bringt das Kunstmuseum Winterthur die Gruppe der Maler des Blauen Reiters in der Schweiz nach längerer Zeit erneut zur Geltung. In dem Jahrzehnt seit der

Basler Expressionistenausstellung, die auch dem Blauen Reiter Raum gab, hat sich das Wesen zeitgenössischer Kunst, das mit den Begriffen «abstrakt», «ungegenständlich» unlösbar verbunden scheint, in unserem Be-

wußtsein derart gefestigt, daß manche, namentlich junge Leute nicht immer daran denken mögen, daß wir heute bereits eine zweite oder dritte Stufe innerhalb der modernen Kunst erleben, die vor rund 50 Jahren geboren wurde. Gewiß, viele sehen in Picasso den Vater der modernen Malerei, und er lebt, achtzigjährig, noch unter uns. Mit nicht geringerem Recht könnte eine ähnliche Rolle Kandinsky zugewiesen werden, dem die Legende das erste abstrakte Bild nachrühmt, und natürlich wird eine kleinere Gemeinde der geometrischen Richtung in Piet Mondrian den Pionier heutiger Kunst verehren. Neben diesen «Titanen» — rein physisch geht unter den dreien wohl nur von Picasso die Wirkung einer Art Übermensch aus — gibt es jedoch ebenso gewiß eine ganze Anzahl anderer Maler (und Plastiker), die an der Kunst der Gegenwart mitgeschaffen, ja man kann fast sagen, diese mitbegründet haben, handelt es sich dabei doch teilweise durchaus um Willensakte.

Der Blaue Reiter ist, wie man weiß, aus einer Spaltung der Münchner Neuen Künstlervereinigung im Winter 1911/12 hervorgegangen. Grundsatz- und Anschauungskämpfe waren damals in der Kunst — im Gegensatz zu heute — an der Tagesordnung. Aber im Falle des Blauen Reiters standen die Auseinandersetzungen, die zum Bruch mit den bisherigen Gefährten führten, doch auf einer besonderen Ebene, weil sie von starken und zielbewußten Persönlichkeiten getragen wurden, die das Neue absolut, auf neuer Grundlage, und nicht nur durch Veränderungen in Nuancen wollten. Die geistige Führung lag bei Wassili Kandinsky, dem schon seit 1896, mit Unterbrüchen, in München ansässigen Russen. Sein 1912 erschienenes Buch «Über das Geistige in der Kunst» enthält sein Glaubensbekenntnis als Künstler und Mensch, und der von ihm im Winter vorher zusammen mit Franz Marc herausgegebene Almanach, dessen Umschlagsentwürfe in Winterthur gezeigt werden, gibt das Programm für den Blauen Reiter: grundlegende Erneuerung in der Einstellung zu allen Gebieten der Kunst (nicht nur der Malerei, sondern auch der Musik, des Tanzes, des Theaters und so weiter) durch die Über-

windung des Materialismus zugunsten einer geistigen und seelischen Erfassung der bewegenden Kräfte, einer geistigen und seelischen Erfahrung des künstlerischen Ausdrucks.

Daß diese weitschichtigen theoretischen Erörterungen, die in unserem Rahmen nicht mehr als gestreift werden können, die Gegenüberstellung mit der vollbrachten Leistung aushalten, ohne daß die eine oder die andere Seite absinkt, bedeutet das eine Charakteristikum des Blauen Reiters; das andere ist die in dieser Gruppe verwirklichte Symbiose zwischen Russen und Deutschen: die Russen, an Lebensalter und künstlerischer Erfahrung reifer und weiser, wiesen der Gruppe die Richtung, während die Deutschen, jugendlich und ungestüm, das vitale Element mitbrachten. Das künstlerische Ergebnis solchen Zusammenwirkens kann nicht auf einen Nenner gebracht werden, und solches lag auch nicht in der Absicht der Künstler; zusammen arbeiten, zusammen kämpfen bedeutete bei ihnen nicht, wie etwa bei Derain und Vlaminck, dem Freundespaar der Fauves, oder bei den Malern der Dresdner «Brücke» mit ihren fast auswechselbar ähnlichen Arbeiten, die Gleichartigkeit der Vision, den gleichen Rythmus der Interpretation, die gleiche Farbigkeit. Vielmehr unterschieden sich Kandinsky, Marc, Macke und die anderen der Gruppe in allen diesen Punkten außerordentlich stark voneinander, da ein jeder von ihnen in Ausdrucksform und Ausdrucksmitteln selbständig war und auch selbständig bleiben wollte.

Kandinsky, dem der erste große Saal der Winterthurer Ausstellung gehört, ist das Genie des Blauen Reiters: nicht nur der stärkste Maler, dessen Malerei — wie aus völlig verschiedenen Gründen die Malerei von Paul Klee — Weltruhm erlangt hat, sondern auch der Genius der Gruppe. Seine immens attraktive und vielfältige Kunst erfreut viele Betrachter allein schon durch den Reichtum ihres farbigen Ausdrucks — was dem Willen des Malers entspricht, der in der Farbe «ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben» erblickt. Seine Schrift «Über das Geistige in der Kunst» läßt genau erkennen, welch großen Einfluß Kandinsky in jener

Schaffensepoche dem Gefühlsmäßigen, Seelischen schlechthin zumißt — sowohl in produktiver Hinsicht, als den im Künstler wirkenden, entscheidenden Kräften, wie auch rezeptiv, als «Empfänger» gleichsam auf seiten des Betrachters. Kandinskys Malerei muß man nicht unbedingt mit dem Verstand «verstehen» — man kann das wogende Spiel ihrer Farben und Linien, ihre (sehr oft auch vom Maler selbst im musikalischen Sinne interpretierten) Klänge und Rhythmen genießen, indem man sich ihrem Anruf mit dem Gefühl hingibt.

Dies allerdings betrifft nur die eine Seite dieser Malerei, und Kandinsky ist, bewußt und unbewußt, weit darüber hinausgelangt — sowohl in der Theorie wie in der Realisierung im Werk. Schon im «Geistigen in der Kunst» finden sich Hinweise, daß auch das Kompositionelle gerade in einem nicht gegenständlich gebundenen Bild der Bestimmtheit in der Konstruktion bedarf, und der Satz: «Jede Form ist so empfindlich wie ein Rauchwölkchen» führt zu der Folgerung, daß «das unmerklichste geringste Verrücken ihrer Teile» sie, die Form, wesentlich verändert.

In Winterthur werden Bilder, Aquarelle und Entwürfe Kandinskys aus den Jahren 1903 bis 1915 gezeigt, denn die Veranstalter haben ausdrücklich, und nicht nur bei der Malerei Kandinskys, sondern auch bei den anderen Malern den engeren Zeitraum der Existenz des Blauen Reiters (1911 bis 1914) überschritten, um auf diese Weise Herkunft und weiteren Weg jedes einzelnen wenigstens anzudeuten. Diese Erweiterung des streng geschichtlichen Rahmens bietet besonders eindruckliche Vergleichsmöglichkeiten. Kandinskys 1903 entstandenes Bild «Der Blaue Reiter» (Kat.-Nr. 1) ist die auf naturalistisch-impressionistischen Elementen fußende Darstellung einer Landschaft, die ein Reiter mit blauem, wehendem Umhang auf einem Schimmel durchquert — so weit zurück also reicht die mystisch-romantische Vorstellung jenes Symbols, das der Gruppe 1911 den Namen gab! Reiter auf fliehenden Rossen finden sich auch in Darstellungen Kandinskys aus späteren Jahren, so in der «Romantischen Landschaft» (Nr. 8) und in

dem Farbholzschnitt «Lyrisches» (Nr. 9), dessen Reproduktion den Umschlag des Ausstellungskataloges schmückt. «Lyrisches» könnte nicht nur der Titel einer ganz vom Gegenstand gelösten Komposition sein, sondern in diesem Falle zeigt die Darstellung selbst, wie sich die traditionell figurative zugunsten einer intuitiven, mehr erfüllten als erdachten Form verflüchtigt, wobei es erstaunlich ist, wie der Künstler mit dem an sich spröden Material des Holzschnitts die Biegsamkeit und Eleganz des Konturs erzielen konnte. Kandinskys «Große Campbell-Studie» (Nr. 18) von 1914 gilt der Verherrlichung des Sommers (auf einem Wandbild). Die Exuberanz des Blühens und Wachsens auf dieser Komposition mag zunächst chaotisch anmuten; erst dem tiefer dringenden Blick offenbaren sich die inneren Beziehungen der Linien und Flächen, für die das brillante Feuerwerk der Farben nur einen schützenden Vorhang bedeutet.

Wenn man versucht, für die Malerei Kandinskys zur Zeit des Höhepunkts des Blauen Reiters eine Art Formel zu finden, so könnte man sagen, seine Vision werde von dem Spannungsverhältnis zwischen Form und Fläche, der Reibung der Form an der Fläche bedrängt. Daß dieser Konflikt ihn in der Tat schon jahrelang beschäftigte, zeigen in Winterthur die noch gegenständliche «Berglandschaft mit Dorf» (Nr. 2) aus dem Jahre 1908 und die bereits kräftig abstrahierende, ja mit einem fühlbaren Willensimpuls vereinfachende Darstellung des «Berg» (Nr. 4), die ein Jahr später entstanden ist. Beide Bilder, am deutlichsten das frühere, halten sich fast allein aus der Farbe; die Form entwickelt in ihr kaum ein Eigenleben. Der Fortschritt bei den späteren Kompositionen, die in die eigentliche Blaue-Reiter-Zeit fallen, liegt darin, daß Kandinskys gesteigertes Empfinden für den Ausdruckswert der Farbe ihn nun dazu befähigt, die oben erwähnte Spannung durch Farbenklänge auszugleichen, ohne die Form zu verletzen, ohne die Fläche gewaltsam zu verengen.

Mit 13 großen und kleineren Bildern ist in Winterthur die Malerei von *Franz Marc* vertreten. Wenn diese Auswahl, gemessen am Umfang seines Gesamtwerkes, auch be-

grenzt sein mag, so ist sie doch sorgfältig und darf als repräsentativ angesprochen werden. Marc fiel innerhalb des Blauen Reiters, abgesehen von seinem mitfühlenden Anteil am Zustandekommen dieser künstlerischen Sektion überhaupt, die Rolle des Organisators und propagandistischen Wegbereiters zu, sofern man diese sehr modernen Begriffe auf seine unermüdliche Tätigkeit im Interesse seiner Freunde anwenden will. Er hatte nach schweren inneren Kämpfen seine Persönlichkeit geformt und gefestigt, und er ist ohne Zweifel ein gewinnender Mensch mit pädagogischen Fähigkeiten gewesen.

In seiner Malerei nimmt das Tier, und in sichtbarster Weise das Pferd, eine Vorzugstellung ein, und er hat später dieser Darstellung eine über das rein Figurative hinausgehende, symbolhafte Bedeutung gegeben. In seiner Frühzeit, vor seiner Begegnung mit Kandinsky, sind seine impressionistisch-hellen, jedoch mit breitem Pinsel gemalten Tierbilder noch problemfrei, mehr Anlaß zu einer gepflegten «peinture» als Bekenntnisse oder gar gedankenbeschwerte Exklamationen. Dann aber tritt das Pathos hinzu, und man erblickt das Pferd nun nicht mehr nur als kraftvollen tierischen Körper, sondern vor allem als machtvoll-mythisches Wesen, ähnlich wie Hodler in einer bestimmten Epoche seines Schaffens das Weib als Inbegriff des Unergründlichen darzustellen liebte. Mit diesem Hodler verbindet Marc auch die Gefährdung, ins Dekorative zu entarten, die in einer Malerei immer dann eintritt, wenn ein nicht ausschließlich mit malerischen Mitteln und Möglichkeiten gestalteter Bildgedanke die Oberhand gewinnt.

Marc hatte 1912 mit seinem jüngeren Freund August Macke Paris besucht und dort die Malerei von Delaunay und Le Fauconnier kennengelernt. Die kräftigen, in sich fast monochromen Farbflächen seiner nun eher mit sparsamem Pinsel gemalten Bilder sind auf den Einfluß Delaunays zurückzuführen. Sie bedeuten eine ausdrucksvolle Absage an die gewohnte Natürlichkeit, wirken zuweilen wie Manifeste einer pantheistischen Idee. Anderes noch spielt mit in dem Bilde «Im Regen» (Nr. 31): hier wird der Blick seines Malers auf den Futurismus deutlich,

dem Marc und seine Freunde durchaus nicht ablehnend gegenüberstanden — beruhte doch auch der Futurismus auf einer geistig erlebten Revolution des Visuellen, dem die Ausdrucksmittel zu folgen hatten. Das Schematisierende rein futuristischer Darstellungen wird aber bei Marc durch sein im Grunde noch immer waches Naturempfinden aufgehoben, und sichtbar bleibt bei ihm auch in der Abstrahierung die Kraft des Lebenden, anstelle einer mechanisierten Dynamik, wie sie die Futuristen erstrebten.

Marc war ein äußerst intelligenter Künstler, der sich trotz seiner Neigung zum Gedanklichen um die Bewältigung echter malerischer Probleme mühte. Vor seiner Malerei darf man die Frage nach seiner weiteren Entwicklung stellen, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre. Zehn Jahre nach seinem Tod im Felde erfuhr sie, zum Teil auch als Reaktion auf den allzu vulgär sich gebärdenden allgemeinen Expressionismus, gerade wegen ihres Symbolgehalts die höchste Wertschätzung; dabei sprach in seinem Lande wohl auch das Schicksal des Malers und dadurch die Versuchung mit, in seinem Werk das Zeichen eines von Tragik umwitterten Deutschtums zu sehen. Von solcher Übersteigerung der Bewertung haben wir uns inzwischen entfernt. Marcs Malerei gilt uns als großer Versuch, das Naturvorbild zu überwinden, ohne die Natur darüber in Vergessenheit geraten zu lassen. Sein Weg führte von der subjektivierten Darstellung des Naturgeschöpfes zu einer gewissen Verdinglichung, von der reinen Malerei mit der Lust am Vegetativen zu einer Stilisierung der Formen, in der sich nicht nur das Ringen mit den neuen Anschauungen innerhalb der Kunst, sondern auch das Ahnen um ein neues Weltbild ausspricht.

Im gleichen Saal wie die Kompositionen von Franz Marc befinden sich, sorgsam auf zwei rechtwinklig aufeinander stoßende Schmalwände verteilt, drei Bilder des Neuenburger Malers *Jean Bloé Niestlé*, der sich mit Marc befreundet hatte, diesem nach Oberbayern gefolgt war und im Dezember 1911 an der ersten Ausstellung des Blauen Reiters in München teilnahm. Niestlés naive Frische, die sich auf direkte Beobachtung der Natur

stützt und jeder betont expressiven Ausdruckssteigerung entsagt, konnte neben den Werken der anderen Teilnehmer bestehen (und kann es noch, dank ihrer subtilen Natürlichkeit), weil die Gruppe des Blauen Reiters nicht den Zwang des Uniformen kannte, sondern unter den Mitgliedern heilsame Toleranz walten ließ.

Hierfür zeugt auch die Malerei von *August Macke*, der der jüngste von allen war. Der Rheinländer hatte zweimal den Mut zur Rebellion aufgebracht: zunächst gegen den Akademismus seiner Düsseldorfer Lehrer, dann aber auch, als er Kandinsky, Jawlensky und vor allem Marc kennengelernt hatte, gegen die Abstraktion als geistiges Programm. Macke eignete eine Art naturburschenhafter Unbekümmertheit, er war der sichtbaren Welt verbunden, und in seinem Werk steht der Mensch im Mittelpunkt. Macke besuchte mehrmals Paris, und von der Farbsinnlichkeit der französischen Malerei ist viel in seine eigene übergegangen. Und nicht nur dieses: auch das Licht und die Luft der Pariser Stadtszenerie beeindruckte ihn. «Unsere Straße in Grau» (Nr. 43) ist wie ein ins Rheinland transponierter, dämonenfreier Utrillo, ein Bild aber, das gut und klar in sich gefügt ist. Als Macke das Glück hatte, im April 1914 mit Paul Klee und Louis Moilliet nach Tunis zu reisen, gelang es ihm dort, zarteste und doch ganz dem Irdischen zugewandte Spiegelungen seiner Eindrücke im Bilde aufzufangen.

Dem Bestehen eines inneren Kreises des Blauen Reiters — Kandinsky, Marc und, trotz seiner zeitweiligen Opposition, auch Macke — und einer an diesen anschließenden äußeren Gruppe trägt die Anordnung der Winterthurer Ausstellung Rechnung, indem sie die Werke von Klee, Jawlensky, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin den anderen folgen läßt; der «Sonderfall», das geheimnisvolle-abseitige Werk von Alfred Kubin, beschließt die Schau in einem eigenen Kabinett.

Es ist wohl möglich, daß die zahlreichen Freunde der Malerei von *Klee* von dieser Ausstellung zunächst etwas enttäuscht sein mögen. Keine größeren Formate werden sie dort finden, kaum Werke, die in ihrer Vor-

stellung von dem heute Weltberühmten leben. Wer sich mit Klees Entwicklung eingehender befaßt hat, weiß jedoch, daß diese Situation die historische Proportion durchaus wahr ist: Paul Klee, zur Zeit des Blauen Reiters ein junger Mann von anfangs dreißig, löste sich damals erst langsam aus jener Introversion, in die ihn Eigenart der Veranlagung und künstlerische Vision band und die nie ganz und gar die Herrschaft über ihn verlor. Man lese seine schon 1898 einsetzenden Tagebücher, voller Beobachtungen, Selbstkritik, Kritik (und gar nicht immer zarter) an anderen, durchsetzt aber auch von Eigenwillen — und man hat den jungen Maler vor sich, der sich wie sein «Weiblicher Akt, aus einem blauen Gewand heraussteigend» (Nr. 65), aus den Bedingtheiten und Bindungen seiner bisherigen Eindrücke zu einem neuen Licht drängte, das durch die endgültige Übersiedlung von Bern nach München (wo er schon vorher bei Stuck studiert hatte) in ihm entzündet wurde. So gesehen, belegen die mehr als 20 Aquarelle, Skizzen und Zeichnungen in Winterthur ein Jahrzehnt seines Werdens; sein Tasten und Suchen nach einer ihm gemäßen, schwebenden Form machen sich offenbar. Wir erblicken in ihnen den Schalkhaften, auch dem Skurrilen Geneigten, den Fragenden, Horchenden, dann aber plötzlich schon recht sicher Gestaltenden; den Liebevollen, Spöttischen, mitunter auch nicht ohne Härte Schildernden. Vor diesen überaus reizvollen, nicht selten in winzigen Farbnuancen schillernden Darstellungen wird es uns klar, daß hier ein großer Künstler zartkräftiger Prägung den Weg zu sich selbst behutsam aufdeckt, und daß das «kleine» Format — er hat ja auch später selten sehr große gewählt — nicht wirklich Verzicht oder unangebrachte Bescheidenheit bedeutet, sondern daß damit im Gegenteil der Anspruch erhoben wird, der Betrachter möge sich nur recht in die Darstellung vertiefen, an ihm liege es, nicht an dem Maler, ihre wahre, nicht kleine Bedeutung herauszulesen.

Wenn wir uns nach Klee, die Reihenfolge der Hängungen verlassend, *Alfred Kubin* zuwenden, so haben wir in diesem Österreicher, der zweimal, 1912 bis 1913, mit dem Blauen

Reiter ausstellte, den zweiten großen Einzeltäter der Gruppe vor uns. Nur, Kubin tat insofern noch ein mehreres, als er seinen Blick fast ausschließlich auf das Absurde, ja Abstruse, Grauenhafte richtet — und sich in dieser Hölle innerer Gesichte recht wohl zurechtfindet. Bei Klee können die Dinge Augen haben; Kubin macht sagenhafte Ungeheuer sehend. Seine Tuschzeichnungen und Gouachen, manchmal auch Blätter mit gemischten Techniken, sind technisch meisterhaft: so scharf und fein ist die Linie, daß sie wie radiert wirkt, so unerhört reich die Binnenzeichnung, daß sich oftmals noch innerhalb des so sensiblen äußeren Umrisses eine eigenständige innere Form bildet.

Zwei Frauen haben zum Blauen Reiter gehört, und in dieser Gruppe menschlich und künstlerisch wichtige Rollen gespielt — wie anders mögen diese beiden Malerinnen zu ihrer Zeit gewirkt haben als Schwabings recht zahlreiche malende Frauen, die die Münchner mit spöttischem Unterton «Malweiber» nannten! *Gabriele Münter*, Kandinskys Gefährtin aus seinen früheren Jahren, ist die einzige aus der Gruppe, die noch lebt. Konfrontiert mit der Malerei der andern Frau, *Marianne von Werefkin*, die 1938 in Ascona starb, berührt die Naturhaftigkeit der einen so sehr wie der mit vornehmlich dunklen Tönen schaffende Gestaltungswille der andern. Die Malerei von Gabriele Münter ist frei von literarischen Anklängen, wie sie im Schaffen weiblicher Maler nicht selten vorkommen: sie wirkt jung, erdgebunden, unromantisch. Die Malerei von Marianne von Werefkin dagegen kennt die Verzauberung durch nordische Mythen, wie sie auch einem Teil der Malerei von Munch nicht fremd ist, doch bewahrt sie ein sicherer Geschmack vor dem Abgleiten ins unkontrollierbar Irrationale.

Wie verschieden in ihrer geistigen, seelischen und künstlerischen Struktur sind die Talente, die der Blaue Reiter verband! Prägt sich in Kandinsky das Seherische aus, das nach vorne, in die Zukunft weisende seiner leidenschaftlichen künstlerischen Überzeugung, in Marc das Grüblerische, in Macke der Wille zum Leben, so zeigt Klee die Größe einer in Helvetien beheimateten Un-

abhängigkeit, indem er sogar bei der Darstellung enger Familienangehöriger — seines Vaters, seiner Frau Lily — die Liebenswürdigkeit beiseite läßt, wenn ihm das bildhaft Charakteristische wichtiger erscheint. Und erweist Kubin nicht auch, daß ihn das österreichische Barock, das Wiener Biedermeier sogar, wenn auch in grotesker Brechung, mitberührt hat?

Die Betrachtung der großen, Holzfigurenhart umrissenen Köpfe, die *Jawlensky* gemalt hat, erweckt in uns unweigerlich die Vorstellung russischer Ikonen, die ihm auch fraglos als Anregung dienten. Die Volkskunst im weitesten Sinne galt den Künstlern des Blauen Reiters viel; sie bewunderten in ihr das natürlich Gewachsene, das Instinktsichere, Unverbildete. *Jawlenskys* Malerei kommt in der Winterthurer Ausstellung prachtvoll zur Geltung. Sie erscheint hier ganz vordergründig, lebensgläubig, von zwingender Gewaltsamkeit im Farbigen. Daß sie aus dieser heftigen Farbigkeit heraus, trotz einfacher Kompositionsmittel, auch der Steigerung des psychischen Ausdrucks fähig ist, zeigt das grandios gemalte Frauenbild «Dunkelblauer Turban» (Nr. 92), in dem, im Gegensatz zum Titel, verschiedene Rot obsiegen. Daß sie auch Dinge in ihrer Gegensätzlichkeit mit künstlerischem Scharfsinn hinstellen weiß, zeigt das «Stilleben mit bunter Decke» (Nr. 91), das beinahe ein Werk von Gauguin aus seiner bretonischen Zeit sein könnte.

Von den Malern des Blauen Reiters ist Alexej von Jawlensky derjenige, dessen Schaffen auf weite Strecken die größte Verwandtschaft mit dem frühen deutschen Expressionismus, vornehmlich mit den Malern der «Brücke» aufweist: es kennt deren eruptive Farbenseligkeit, die gleiche Kantigkeit des Umrisses, wenn es auch um mehrere Grade diskreter bleibt, weil ihm die Absicht, zu schockieren, fremd ist. *Jawlenskys* Weg führte aber weiter, und seine 1916 entstandenen «Variationen über ein landschaftliches Thema» (Nr. 101 und 102) weisen auf die von ihm, wie vorher schon von Kandinsky erkannte innere Notwendigkeit einer bewußt abstrakten Form.

Heinrich Rumpel

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Belgien

Gent, Museum voor Schone Kunsten: «Les Béguinages» (bis 25. 6.).

Deutschland

Aachen, Suermondt-Museum: «Bewahrte Schönheit» (mittelalterliche Kunst der Sammlung Hermann Schwarz, Mönchengladbach) (bis 16. 7.).

Baden-Baden, Kunsthalle: Lyonel Feininger (bis 26. 6.).

— Kunsthalle: «Das naive Bild der Welt» (naive Kunst aus Belgien, Frankreich, Deutschland, Haiti, Jugoslawien, Nord- und Südamerika, Polen und der Schweiz) (2. 7.—4. 9.).

Darmstadt, Kunsthalle: Romantiker-Zeichnungen (bis 11. 6.).

Dortmund, Schloß Cappenberg: Zinngießerarbeiten des 15.—19. Jahrhunderts (bis 9. 7.).

— Schloß Cappenberg: Spitzen des 16.—18. Jh. — Derik Baegert — u. a. der Hochaltar der Propsteikirche (bis 8. 10.).

Essen, Villa Hügel: 5000 Jahre ägyptische Kunst (bis 27. 8.).

Frankfurt, Kunstkabinett: Toni Stadler — Plastik, Zeichn. (bis 17. 6.).

— Galerie Heinrich v. Sydow: Biasi (bis 23. 6.).

— Hist. Mus. Synagoga: Jüdische Altertümer, Kultgeräte, Handschriften (bis 16. 7.).

Hamburg, Altonaer Museum: Graphik von Wilhelm Schäfer (bis 18. 6.).

Kassel, Kunstverein: Hamburger Künstler (bis 11. 6.).

Lindau, Haus zum Cavazzen: Kostbarkeiten aus Lindauer Stadtbesitz (bis 14. 6.).

München, Staatliche Graphische Sammlung: Hans Fischer «fis», Goya, Picasso (bis 4. 6.).

— Städt. Galerie: Auguste Rodin — Plastik, Zeichnungen (bis 13. 8.).

— Städt. Galerie: Conrad Westphal — Gemälde, Zeichnungen (bis 18. 7.).

— Städt. Galerie: Vincent van Gogh — Zeichnungen, Aquarelle (bis 18. 6.).

Frankreich

Bordeaux, Musée: Trésor d'Art Polonais — chefs d'œuvre des musées de Pologne (bis 31. 7.).

Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture: La peinture néerlandaise du début du siècle (bis 12. 6.).

Paris, Galerie Berggruen: Paul Klee 1907 bis 1940.

— Musée National d'Art Moderne: Retrospective Maillol.

— Musée Rodin: IIe Exposition internationale de sculpture contemporaine.

— Galerie Durand-Ruel: Vuillard.

— Galerie André Weil: La Danse dans l'Art.

— Galerie Heim: La Danse dans la peinture ancienne.

— Galerie J. et H. Bernheim Jeune: Cent ans de portrait.

— Musée Cognac-Jay: Daumier.

— Bibliothèque Nationale: Le siècle de Mazarin.

Großbritannien

London, Colnaghi & Co. Ltd.: Important old master paintings (bis 14. 6.).

— Hanover Gallery: William Scott, paintings and gouaches (bis 17. 6.).

Norwich, Castle: English embroidery, worked before 1820, from collections in Norfolk and Suffolk (8. 7.—1. 10.).

Italien

Turin, L'Arte Antica: Albrecht Dürer (bis Ende Juni).

Niederlande

Amsterdam, Stedelijk Museum: Skulpturen und Zeichnungen von Henry Moore.

— Stedelijk Museum: Skulpturen und Zeichnungen von Paolozzi, Bilder und Konstruktionen von Pasmore.

Arnhem, Het Nederlands Openluchtmuseum: Trachtenausstellung (bis 1. 11.).

Delft, Ethnographisches Museum: Kunst aus Peru (bis 1. 9.).

Den Haag, Gemeentemuseum: Charlotte van Pallandt und Kees Verwey (bis 13. 6.).

's-Hertogenbosch, Provincial Museum: Zeichnungen, Aquarelle, Lithos aus Nordbrabant (bis 1. 7.).

Rotterdam, Museum Boymans: Leonard Baskin (bis 2. 7.).

Österreich

Wien, Akademie der Bildenden Künste, Kupferstichkabinett: Franz Jäger, Vater und Sohn (1743—1809, 1780—1839).

— Albertina: Alte Meister.

— Österreichisches Bauzentrum: Internationale Theaterbau-Ausstellung.

— Wiener Stadtbibliothek: Die Preisträger der Stadt Wien.

Schweiz

Aarau, Aargauer Kunsthhaus: Aus Privatbesitz 2 (bis 18. 6.).

— Aargauer Kunsthhaus: Louis Soutter (25. 6.—6. 8.).

Basel, Kunsthalle: Maurice Estève / Berton Lardera (10. 6.—9. 7.).

— Galerie Beyeler: Mark Tobey (bis 30. 6.).

Bern, Kunsthalle: Ben Nicolson (bis 2. 7.).

— Kunsthalle: Otto Tschumi (8. 7.—3. 9.).

Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire: Exposition de la Société suisse des femmes peintres (2.—25. 6.).

Jegenstorf, Schloß: Die Familie Funk, Berner Kunsthandwerker des 18. Jahrhunderts (bis 15. 10.).

Lenzburg, Schloß: Ausstellung profaner Silberschätze (Sommer).

Locarno, Galerie «La Palma»: Präcolumbianische Kunst (bis Ende Juni).

Luzern, Kunstmuseum: Schweizerische Kunstausstellung (24. 6.—30. 7.).

Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: Sammlung des Kunstvereins (bis 11. 6.).

Solothurn, Zentralbibliothek: Künstler im Aufstand gegen ihre Zeit (Juni).

St. Gallen, Kunstmuseum: Charles Hug (bis 11. 6.).

— Kunstmuseum: Wettbewerbsausstellung für die künstlerische Ausstattung der Handelshochschule (18. 6.—9. 7.).

Thun, Schloß Schadau: Schweizer Kleinmeister des 18. und 19. Jahrhunderts (10. 6. bis Ende September).

— Städtische Kunstsammlung, Thunerhof: X. Schweizerische Ausstellung alpiner Kunst (25. 6.—13. 8.).

Winterthur, Kunstmuseum: Der blaue Reiter (bis 11. 6.).

Zürich, Kunstgewerbemuseum: «Aus Zelt und Wigwam», Indianer-Sammlung Gottfried Hotz, Zürich (bis 16. 7.).

— Kunstgewerbemuseum: Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne (10. 6. bis 30. 7.).

— Kunsthhaus: Pierre Soulages (bis 7. 6.).

— Kunsthhaus: Meisterwerke des deutschen Expressionismus aus einer Privatsammlung (bis 18. 6.).

— Kunsthhaus: Ausgewählte graphische Werke Albrecht Dürers aus einer altzürcherischen Privatsammlung (bis 18. 6.).

— Galerie Walcheturm: Williams, Chapman, Spieß, Behrndt (moderne Malerei) (bis 17. 6.).

DAS DAMOKLESSCHWERT ÜBER DEM ENSEMBLETHEATER

Ein Theaterbrief aus Berlin

Nur durch ein Roßhaar gehalten wurde das berühmte Schwert, das dem Damokles von Syrakus bei Tisch über dem Haupte schwebte. An diese nicht gerade angenehme Situation wird man erinnert, wenn man das Ensemble-, das Repertoiretheater in Berlin betrachtet. «Erstes Fernseh-Programm»,

«Zweites Fernseh-Programm», «Filmrollen», «Funkverpflichtungen» und «Kommandes drittes Fernsehprogramm» — so lauten die Inschriften, die in die Klinge des Schwertes eingraviert sind. Und darunter sitzt der Herr Intendant mit seinem Ensemble.

In unserem Falle heißt er Boleslaw Barlog, seines Zeichens Doppelintendant des Schiller- und Schloßpark-Theaters und weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt als der Theaterpapst von der Spree. Seit langem ist er unter anderem damit beschäftigt, zu hoffen und zu beten, daß das Roßhaar noch recht lange halten möge. Obwohl er als echter Berliner von Hause aus optimistisch veranlagt ist, bekommt seine Zuversicht in jeder Saison einen neuen, schwereren Stoß. Immer häufiger revoltieren seine Schauspieler, murren über die «drückenden Ketten ihres Vertrages» und fordern Film-, Fernseh- oder Gastspiel-Urlaub. Wobei wohl die wenigsten ahnen, daß sie sich damit keinen Gefallen tun. Denn: fällt das Schwert, so könnte es nicht nur das Ensembletheater vernichten, sondern auch die künstlerische Zukunft des Schauspielers.

Wie erbarmungslos das Fernsehen die Substanz eines Mimen auffrißt, wie schnöde der Film bei geschäftlichem Mißerfolg seine Darsteller fallen läßt, wie künstlerisch unergiebig es ist, beim Synchronisieren fremden Leuten die eigene Stimme zu pumpen, dies alles muß ein Theaterdirektor von heute, muß Barlog seinen Leuten mit Engelszungen ständig predigen. Oft predigt er tauben Ohren; auch Schauspieler sind nur Menschen, sind hineingezogen in den Sog unseres Höheren-Lebensstandard-Wahns, wollen mehr Geld verdienen. Und es gibt nur wenige unter ihnen, die, wie der brillante Martin Held, auf ein Vermögen verzichten, weil sie im Grunde wissen, daß das Theater immer ihre Nährmutter bleibt. Wer unter diesen Umständen einen Spielplan zu gestalten hat, braucht die sanfte Strenge eines Psychiaters, genaue Kenntnisse der Flugpläne und einen Rechenschieber. Betrachtet man die vergangene Berliner Saison unter diesen Aspekten, wird man, bei aller Kritik im einzelnen, per Saldo mit Lorbeeren nicht sparen können.

Der Kranz gebührt der deutschen Erstausführung von Jean Anouilh's «Becket oder Die Ehre Gottes» im Schiller-Theater. Ein dichterischer Dialog, gesprochen von glänzenden Schauspielern (Henniger und Schellow), ein packendes Problem, auf die Bretter gebracht von einem Könner (Regisseur Willi

Schmidt), ein enthusiasmiertes Publikum — und Berlin hatte seinen großen Theaterabend. Kenner, die die Aufführungen desselben Stückes in Wien, Düsseldorf, Stuttgart und Essen gesehen hatten, zogen die Berliner Darstellungen allen anderen vor. Vorbildlich auch das Schiller-Theater mit seinem konsequenten Ringen um die theatralische Verwirklichung der schwerblütigen Dramen von Ernst Barlach, deren Sprache so lastend ist, deren Visionen so düster sind, und deren Symbole so nebulos scheinen. Nach dem «Armen Vetter», dem «Grafen von Ratzeburg» und den «Echten Sedemunds» inszenierte Hans Lietzau diesmal den «Blauen Boll». Von der Publikumswirksamkeit der Rolle her gesehen, keine sonderlich dankbare Aufgabe für einen Schauspieler, diesen spökenkiekerischen Gutsbesitzer zu spielen, der sich den Kopf am Himmelsgewölbe stößt. Ernst Schröder löst sie kraft seiner elementaren schauspielerischen Kraft; er hat, was Barlach selbst einmal von Heinrich George sagte, der den Boll Anfang der dreißiger Jahre in Berlin spielte: «Schwere und Streben». Derselbe Schauspieler darf dann unter demselben Regisseur im selben Theater als Freiherr Christian Maske von Buchow in Sternheims das «bürgerliche Heldenleben» abschließende Schauspiel «1913» seinen Triumph feiern. Atemberaubend hier, wie modern der so oft und immer wieder als überholt abgetane Sternheim wirkt, wenn er sein Florett gegen Materialismus, Rentenmentalität und Nationalismus führt. Eine Aktualität offenbart sich, von der in Bernard Shaws «Häusern des Herrn Sartorius», einer anderen Aufführung des Schiller-Theaters, leider nichts spürbar wird. Noch dicker die Staubschicht, die auf Ibsens Drama vom Kampf des Individuums gegen die kompakte Majorität, sprich gegen die Dummheit, liegt. Regisseur Barlog versuchte bei seiner Inszenierung des «Volksfeinds» im Schloßpark-Theater, diese Schicht hinwegzuwischen. Es gelang nicht, denn was darunter sichtbar wurde, war noch nicht mal Patina.

Das kleine, sich in der Vergangenheit so häufig verdient gemachte Haus in Steglitz brauchte sich deswegen keine Sorgen zu ma-

chen. Mit den «Mondvögeln» von Marcel Aymé und dem «Raskolnikoff» von Leopold Ahlsen — einer gelungenen Dramatisierung des Dostojewskischen Romans «Schuld und Sühne» — hatte man zwei Pferde im diesjährigen Rennen (da das Theatersälchen früher ein Marstall war, sei der Vergleich erlaubt), die nicht unter der Rubrik «Ferner liefen» erschienen. Mit dem «Raskolnikoff» wurden wieder einmal jene Überklugen ad absurdum geführt, die stets auf die nächste Barrikade steigen, falls es jemand wagt, einen Roman zu dramatisieren. Ahlsen zeigt, daß, wenn man das epische Rankenwerk beschneidet und sich nur auf den dramatischen Kern beschränkt, keineswegs eine ärgerliche Mischform zu entstehen braucht, sondern ein handfestes, spannendes Theaterstück, das den Sinngehalt des Romans bewahrt, dem großen Russen damit keine Gewalt antut. Ein wichtiger Abend auch deshalb, weil hier ein lebender (!) deutscher Autor ein interessantes Stück, das seinen Weg über viele Bühnen gehen wird, vorstellte. — Diametral entgegengesetzt zu dieser düsteren Melodie in Moll klang das zauberische phantasievolle, Lied der «Mondvögel». Es sind Vögel, die kurz zuvor noch Menschen waren, unangenehme Menschen meist, die der Schullehrer Valentin aber kraft «übersinnlicher Konzentration» verwandelte, weil sie ihm bei seinen Bemühungen um die Schülerin Sylvie im Wege standen; doch die Zauberkraft Valentins erlischt bald, die Vögel nehmen wieder menschliche Gestalt an, aber siehe: sie sind geläutert, sie sind besser geworden. Das ist von Marcel Aymé so witzig geschrieben, so leichtflügelig, möchte man fast sagen, inszeniert (Carl Heinz Schroth), so treffend besetzt, daß es eine Lust war, Zuschauer sein zu dürfen. Klaus Kammer, der auch den Raskolnikoff verkörperte, brilliert hier als Valentin, eine heiter-melancholische Figur, die einem Bilderbuch von Raymond Peynet entlaufen sein könnte.

Alle Achtung, wie auch in dieser Saison wieder das kleine Renaissance-Theater sich gegen die machtvollen städtischen Bühnen zu behaupten wußte. Da ist zum Beispiel Dr. Ludwig Berger, der sich mit Recht dachte, was Dostojewski recht ist, kann

Goethe nur billig sein, und so ging er, vielbelächelt, daran, die biedermeierliche Idylle von «Hermann und Dorothea» für die Bühne zu bereiten. Am Abend nach der Premiere konnte er lächeln: die Leute waren erschüttert von der Aktualität, gerührt von dem tiefen Gefühlsgehalt, betroffen von der Bühnenwirksamkeit dieser «Schulbuchlektüre». Selbst der Herr im Zivilanzug, der, das gebundene Epos wie einen Katechismus in der Hand, durch die Szenen marschierte und immer dann zitierend in Aktion trat, wenn es galt, die einzelnen Bilder zu verbinden, er störte niemand. Wieder hatte eine «Mischform» zwischen Epik und Dramatik einen Sieg errungen. — Das Zürcher Schauspielhaus bescherte uns mit seinem Gastspiel ein weiteres Erlebnis: O'Neills Schauspiel «Ein Mond für die Beladenen», in der Inszenierung von Kurt Hirschfeld, gespielt von Heidemarie Hatheyer, Walter Richter und Siegfried Wischniewski. Hier bleibt nur ein Wunsch offen: bitte, wiederkommen! Apropos Hatheyer, diese Frau, vom Film — beinahe darf man sagen *gottlob* — vernachlässigt, ist ein Glücksfall ihres Fachs; sie hat sich bereits heute einen Logenplatz in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst gesichert. Eindrucksvoll untermauerte sie diese These in Jean Canolles «Anna und der König». Dieses sehr amüsante Stückchen Dramatik spielt sich vornehmlich in einem breiten Lotterbett ab und lebt von den schauspielerischen Leistungen. Ein Prädikat, das man auch der Aufführung von Anouilh's «Majestäten» zuerteilen kann (O. E. Hasse und Peter Mosbacher). Blicke das neunaktige Monstredrama des jungen O'Neill «Seltsames Zwischenspiel». Es wurde 1929 von Hilpert mit der Galabesetzung Elisabeth Bergner, Forster, Loos, Wiemann in einer fünfständigen Prozedur in Deutschland vorgestellt und — einhellig abgelehnt. Die dreieinhalb Stunden, die es diesmal beanspruchte, sind immer noch zu lang; der Trick, die Figuren durch Beiseitesprechen ihr wahres Ich enthüllen zu lassen, wirkt auf die Dauer ermüdend. Fazit: eine Ausgrabung, die des enormen Fleißes nicht wert war; zu loben bleibt nur der Mut einer Privatbühne, solches zu wagen.

Schmerzenskind Numero 1 der Berliner Bühnen blieb auch in dieser Saison das unter Professor Schuh so renommierte Theater am Kurfürstendamm. Seitdem Rudolf Noelte hier so skandalös vor die Tür gesetzt wurde (die Gerichte haben diesen hochtalentierten Mann übrigens eindeutig rehabilitiert und die Anwürfe der Volksbühnen-Funktionäre als gegenstandslos erklärt!), folgte eine Premierenschlappe der anderen. Dem Rezensenten bleibt wenig anderes übrig, als den Mantel der Nächstenliebe darüber zu decken und zu hoffen, daß diese Bühne bald wieder rezensionswürdige Aufführungen liefert.

Wie erfrischend doch dagegen das benachbarte Haus, die Komödie, seiner Aufgabe als, im besten Sinne, Amüsiertheater gerecht wird. Oscar Wildes «Ein idealer Gatte» und F. Hugh Herberts «Wolken sind überall» waren zwei Musterbeispiele hierfür. Weniger glücklich das kleine Berliner Theater in der Nürnberger Straße. Seine Versuche, Stars eine Plattform zu bieten, scheiterten meist an allzu schwachen Stücken. So erlitten Grethe Weiser, Willy Birgel und auch Lucie Mannheim ihr mehr oder weniger großes Debakel, zumindest, was die Kritik betrifft. Nur Werner Finck, der Köstliche, der Einmalige, schoß mit seiner Einmann-Schau «Sire, geben Sie Gedanken...» wieder eine kabarettistische Zwölf. Die Schiller-Theater Werkstatt, diese Probierküche für neue dramatische Rezepte und Gerichte, blätterte diesmal in einem vergilbten spreathener Kochbuch und servierte uns einen exzellenten «Altberliner Possenabend» mit zwei Einkertern Adolf Glaßbrenners, des Altmeisters

berlinischen Humors («Die Menagerie» und «Ein Heiratsantrag in der Niederwallstraße»), einer Skizze Karl von Holteis («33 Minuten Aufenthalt in Grüneberg») und mit Louis Angelys «Fest der Handwerker». Der enorme Zuspruch sprengte den Rahmen der winzigen Werkstatt, so daß man flugs in das Schloßpark-Theater umziehen mußte. Wie gern lacht Berlin doch über Berlin!

Im übrigen stehen die «Berliner Festwochen 1961» (24. 9.—10. 10.) vor der Tür. Was uns angekündigt wurde, macht einigen Appetit. Da wären: die Eröffnung der Deutschen Oper im nagelneuen Haus an der Bismarckstraße mit Mozarts «Don Giovanni», das Gastspiel «Les Ballets de Haiti», das Schauspielhaus Bochum mit Shakespeares «König Johann», das Bayerische Staatsschauspiel München mit dem «Thomas Moore» von Robert Bolt. Das Nationaltheater Helsinki kommt uns mit Tschechows «Möwe» und das Youth Theatre aus London mit Shakespeares «Julius Cäsar». Selbstverständlich, daß unsere eigenen Bühnen ebenfalls einige hochinteressante Projekte vorbereiten, wobei der Rezensent sich am meisten auf Brechts «Herr Puntila und sein Knecht Matti» mit Curt Bois in der Hauptrolle spitzt. Doch versprechen auch Pirandellos «Heinrich IV.» (Renaissance-Theater), das «Schloß in Schweden» von der Sagan (Komödie) und Millers «Tod des Handelsreisenden» (Theater am Kurfürstendamm) lohnenswerte Begegnungen...

Siegfried Fischer