Kleine Rundschau

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **9 (1941-1942)**

Heft 3

PDF erstellt am: **19.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

KLEINE RUNDSCHAU

Neue deutsche Bücher

Lebenstanz, Roman von Emil Strauss.
Verlag Albert Langen, Georg Müller, München 1940.

Der Weltkrieg 1914/18 hat bekanntlich erst viele Jahre nach Friedensschluss seine allgemeine literarische Bewältigung gefunden. Noch länger, bis hinein in den zweiten Weltkrieg, ist der deutsche Roman mit dem Thema des Wegs zurück, des Nachkriegs beschäftigt. Nach Ina Seidels „Lennacker", nach Ernst Wiecherts „Einfachem Leben", nach Walther Georg Hartmanns „Friedrich Brekow" (die in letzter Zeit hier besprochen wurden) ist 1940 der Heimkehrerroman: „Lebenstanz" von Emil Strauss erschienen. Mahlen die poetischen Mühlen so langsam in einer Zeit, die sowieso keine Zeit ist und keine Zeit hat, fortlaufend auf die Kommentare des Dichters zu warten — oder hat erst die Entscheidung von 1933 mit ihren Folgen die Möglichkeit gegeben, jene Epoche des Zusammenbruchs, der Krise und des Neuanfangs gültig zu beurteilen und zu gestalten? Es mag oft beides sein. Jedenfalls ist das allgemeine Problem des Zusammenbruchs und der Heimkehr aus einem verlorenen Krieg, das nun nach dem Gesetz der Fortuna von andern Völkern gelöst werden muss, über die besondere Zeit hinaus sinnbildlich. Denn hier hat ein Dichter den eigentlichen Stoff für seine eigentliche Aufgabe: für das Selbstverständnis des Menschen mitten in einer gleichgültigen, widersinnigen oder feindlichen Umwelt, für den immer neu zu leistenden Aufweis der tragenden Lebensmächte des einzelnen wie des nationalen Daseins.

Zudem hat wohl, wenn irgend einer, der 75-jährige Emil Strauss das Recht zu diesem Thema. Wie den Helden seiner Romane hat er es auch sich selber nie leicht gemacht, und da seine Bemühungen um Geist und Politik seines Vaterlandes nicht von heute sind, darf er sich einen solchen Rückblick gestatten, der sonst allzuleicht als eine Prophezeiung ex eventu wirken könnte. Der Dichter aus unserer süddeutschen Nachbarschaft besitzt schon seit 40 Jahren, seit dem Erfolg des „Freund Hein", die Sympathie seiner schweizerischen Leser, und so wird ihr Interesse auch jetzt nicht mangeln, auch wenn es sich für uns nur darum handeln sollte, dem kennzeichnend „deutschen" Wesen dieses so bewusst und echt deutschen Dichters nahezukommen.

Schon im „Riesenspielzeug" (1935) ist Emil Strauss auf eine scheinbar überwundene Epoche zurückgegangen, in die Zeit der Jahrhundertwende, um von rückwärts her eine Art Durchleuchtung des geistigen Bestandes und der zukunftsreichen Kräfte Deutschlands vorzunehmen. Auch der neue Roman erzählt nun wieder — dem eigenen Leben des

Dichters entsprechend — von einer Heilung der kulturellen Krankheiten, der moralischen und politischen Nöte durch bäurisches Leben. Dort waren es ein paar junge ungebärdige Männer, die im nietzscheschen Drang nach Unmittelbarkeit und im Protest gegen ihre wilhelminische Zeit sich mit allerlei merkwürdigen, teils närrischen, teils böswilligen, teils lebensweisen Gestalten zusammentun, im Schweiss ihres Angesichts eine Gutswirtschaft betreiben und sich nun beim Kartoffelhacken oder Bäumeschneiden über Himmel und Hölle unterhalten und in lustig bramarbasierenden Gesprächen den geistigen Besitz der halben Menschheit ins Treffen führen. Im „Lebenstanz" ist es ein einzelner und gereifter Mann, der die jugendliche Flucht aus dem Studium und einer verunglückten Liebe, ein selbstgewähltes jahrelanges Kolonisten- und Abenteuerleben und schliesslich vier Jahre Weltkrieg hinter sich hat. Zum Freikorpskämpfer ist er zu alt und so erwirbt er ein Bauerngütchen im Hegau, um im politischen Elend der Zeit sich wenigstens mit Anstand Arbeit und Nahrung zu verschaffen. Und wir erleben die mit sachlicher Freude und doch gleichnishafter Absicht geschilderte Verbesserung der Wirtschaft, die geduldige Wartung der Felder, den wohlüberlegten Bau der Veranda und des neuen Brunnens, die bedächtige Auseinandersetzung mit neuen Nachbarn, mit Freunden und Feinden. Es ist das alte sympathische Motiv vom philosophischen Bauern oder besser bauernden Philosophen, das seit Rousseau und den Physiokraten, seit Goethe und Stifter und bis in die Nachkriegszeit, zu den Siedlungs- und Anbauplänen immer von neuem sinnvoll ist, weil es Natürlichkeit und Nutzen, Romantik und zweckmässige Tätigkeit in einem verspricht. Auch dieser Otto Durban sucht das alte heimliche Wunschbild des über die Schattenseiten der Zivilisation und den Gegensatz von Geist und Leben bekümmerten Menschen zu verwirklichen — er konsultiert zur Eröffnung seines Bauerndaseins Hesiod und will sich die Wintermonate den Büchern widmen. Die Parallelen zu Ernst Wiecherts Roman sind bei aller Gegensätzlichkeit der Durchführung überraschend. Immerhin ist nun dieses im Roman nicht mehr ungewöhnliche Dasein keine Idylle mehr und frei von jedem sentimentalen Charakter, sondern im Gegenteil die herbe und sparsame Belohnung für den, der jahrzehntelang um die innere Aneignung seines Schicksals gerungen hat, der sich selbst treu zu bleiben und seinen Kern zu festigen vermochte.

Ist es im „Riesenspielzeug" die Liebe zu dem lebensstarken, moralisch echten und sicheren Bauernmädchen, in der sich der Held endgültig findet, so vermag hier umgekehrt der Mann, aus der gütigen, aber strengen Reife seines Herzens heraus, seiner verbitterten und enttäuschten Geliebten von einst zu einem Verständnis ihres eigenen missratenen Lebensganges zu helfen und ihr an seiner Seite ein spätes, kurzes Glück zu schenken. So endet das Buch versöhnlich und trotzdem mit einem dreifachen Sterben: die Frau stirbt willig an der Geburt eines Knaben, die Tochter aus früherer Ehe, die haltlose Vertreterin

des jungen Geschlechts, wird von der Schwindsucht erlöst, nachdem sie heim gefunden hat, und gleichzeitig endet der blinde Musikant Noldi sein Leben, wie der Uhrmacher Onimus im „Riesenspielzeug", der fromme und einfältige Bürge übersinnlicher Wirklichkeiten. So ist der Lebenstanz von einem Totentanz durchschlungen, als Ausdruck jener grundlegenden Ueberzeugung des Dichters, dass sich nur vom Rande her, aus der bejahenden Ueberwindung von Tod und Leid das Leben erschliesst.

Bei Strauss tritt selten echt und deutlich jenes urdeutsche, protestantisch-kantische Ethos hervor, dass nur, wer es sich schwer macht, ein gutes Leben führt. Die Selbsterziehung der Strausschen Helden besteht in einem unablässigen, beinahe schadenfrohen „Sich-Zwiebeln". „Je mehr wir uns schwer machen, umso mehr wird uns leicht fallen." Sie entspringt einem tiefen und fast selbstquälerischen Misstrauen, irgend einer Lebenslüge zum Opfer zu fallen. Ingrimmig lassen sich diese Leute bis an den Rand ihrer Existenz treiben, bis dort, „wo man wie der Wurzelsepp sagen darf: s'kann mir nix gschegn". Den „Lichtwirbel" des Lebens vermag nur der zu meistern, der sich im Innersten des Wirbels und seiner Kraft ansiedelt — in der Ruhe, die im Innersten des Zyklons herrscht, würde Ernst Jünger sagen. Unerkennbar ist das Leben und schon darum voller Leid. Einem Jüngling gegenüber, der aus diesem Grund dem Buddhismus verfallen und auf dem Wege nach Osten ist, lehrt Strauss durch den Mund seiner Hauptperson die „deutsche" Ueberwindung des Leidens durch Handeln, d. h. die heroische und nicht die quietistische Konsequenz. Und dieses in einer so bezeichnenden Weise zum Selbstzweck erhobene Handeln und Arbeiten schliesst nun den Einzelnen auch mit seiner Gemeinschaft zusammen, für die dasselbe gilt — damit öffnen sich die politischen Perspektiven. Auch hier sollen die ursprünglichen völkischen Schicksalskräfte befreit werden; Juden, Klerikale und allzu Bürgerliche werden mehr temperamentvoll und summarisch als poetisch abgefertigt. „Aber so ist es einmal: wir haben den Kampf in uns und wären nichts ohne ihn, also muss er auch ausser uns sein" — so äussert sich der Heimkehrer über den Krieg und enthüllt damit die äusseren Folgen dieser Ethik.

Es wird auch in diesem Buche viel geredet, der Roman verschmäht es nicht, Lehrdichtung zu sein und jeder seiner Personen eine deutliche Rolle mitzugeben. Und doch meldet sich immer wieder eine echte und dichterische Zartheit, ein unpathetisches und humorvolles süddeutsches Wesen, das die germanische Kargheit mildert, — vor allem dort, wo der Geist der Hegaulandschaft und der Geist der deutschen Musik zur Sprache kommt, wie die Ahnung einer Welt, vor der das kämpferische Ethos eben doch nicht das letzte Wort sein wird. Dass in diesem Alterswerk mit seinen sparsameren und gedämpfteren Mitteln Beides vorhanden ist, das zeigt uns nicht nur den Charakter, sondern wie immer den Dichter Strauss. **Max Wehrli.**

Ein abenteuerlicher Fischerroman

Vor ungefähr drei Jahrzehnten haben griechische Fischer begonnen, mit Dynamit zu fischen. Das ist natürlich streng verboten. Aber kaltblütig erwiderten die Gesetzesverächter: „Das Meer ist reich und wir sind arm! — Wer hilft uns besser bei der Arbeit als Dynamit?" Auf die homerischen Geräte der Netzwerfer und Grundangler verzichtend, haben sie den gefährlichen Sprengstoff heimlich von Gruben- und Steinbrucharbeitern gekauft. Fehlzündungen von Patronen brachten ihnen viele Verstümmelungen bei; aber in Kürze waren sie dem Bombenwerfen so passioniert verfallen wie die Spieler den Karten oder die Säufer dem Schnaps. Und sie bildeten nicht nur eine einzigartige Zunft der Jäger, sondern sie gehörten auch selbst zu den Gejagten, denn der Staat liess sie mit bewaffneten Motorbooten in ihren versteckten Buchten und Küsten aufstöbern, um sie — wenn sie erwischt wurden — exemplarisch zu bestrafen. Das schreckte sie freilich keineswegs ab. „Wir rotten aus — nach uns die Leere!", murmelten sie achselzuckend und begannen, kaum entlassen, die listige, gewissenlose Jagd nach den goldenen, schwarzen und silbrigen Hochzeitsschwärmen aufs Neue. Vielleicht hätte man ihrer brutalen Kampfmethode, durch die den Fischen wahllos die Schwimmblase zersprengt wird, weniger Beachtung geschenkt, wenn in Griechenland nicht gleichzeitig durch die Rücksichtslosigkeit der motorisierten Schleppnetzfischer, die unbarmherzig das keimende Leben der Tiefe zerstören, und durch die unkluge Taktik der Zugnetzfischer, die sich um die Schonzeit nicht kümmern, ganze Küstenstriche sinnlos ausgerottet worden wären. So begann sich nicht nur der Staat gegen die erbärmliche Räuberei der Fischer zu wehren, sondern auch das Meer, indem es seine Wesen aussterben liess. Die Ernten wurden immer geringer, je gefrässiger die Motoren das Wasser mit Stahl und Eisen durchsiebten.

Es bleibt das hohe Verdienst des in Zürich lebenden Schriftstellers Werner Helwig, diese Zustände im Roman „Raubfischer in Hellas" mit erstaunlicher Sachkenntnis geschildert zu haben. (Verlag Johannes Asmus in Leipzig). In seinem Bericht vermengen sich präzis beobachtete Tatsachen geschickt mit romanhaften Zutaten zu einem leidenschaftlichen Kunstwerk, dem es weder an Humor noch an Dramatik, weder an blutigen Tragödien noch an absonderlichen Männerabenteuern fehlt. Eingerahmt werden sie durch die Begegnung von zwei Schulfreunden, die sich in der Gegend des waldreichen, thessalischen Gebirges Pelion treffen und mit den „Satansfischern" eine Hochzeit, sternklare Nächte, heitere und tiefsinnige Gespräche, sowie erregende Abenteuer erleben. Besonders interessant ist aber die Gestalt des verwegenen Grazers, der dem Erzähler fast widerwillig sein exzentrisches Leben schildert. Man wird diesem Mann, um den sich eine Menge markanter Sonderlinge gruppiert, Energie und ein fast heroisches Format an Liebe und Hass nicht absprechen können. Und wie glänzend sind die einzelnen Episoden oft erzählt, wobei sie der Autor mit zarten

Landschaftsmalereien, volkstümlichen Sprüchen und Liedern, barbarischen Sitten und rassigen Dialogen durchwirkt hat! Hier ist der Dichter zum fesselnden Reporter und der Reporter zum Charaktere gestaltenden Dichter geworden. Seine Sprache liest sich bilderreich, bewegt und temperamentvoll, nur selten sinkt sie zu jouralistischen Wendungen herab. Da trifft man Vergleiche an wie: „Mein Herz war aufgesprungen wie eine Nusschale", „Die Sterne begannen zu funkeln wie ferne Städte", „Seine Ohren waren wie halbentfaltete Fledermausflügel" oder — eine bestimmte Fischsorte beschreibend — „Wie dicke Menschenköpfe glitten sie durch die lauchgrüne, tonlose Tiefe".

Wir glauben, dass der Roman „Raubfischer in Hellas" nicht nur durch den ungewöhnlichen Stoff Sensation erregen wird, sondern dass er auch das Werk eines Erzählers von grosser Kraft und Phantasie ist.

Carl Seelig

Leonardiana

Vier Jahrhunderte — und immer noch ist das Interesse der Kunsthistoriker an der Vielfalt der Probleme um Leonardos grosse Persönlichkeit rege und in stetem Wachsen. Vierhundert Jahre waren notwendig, um eine urkundliche Ausgabe und Umschreibung seiner Schriften zu erhalten, um den Cosmos Leonardos wieder herzustellen.

Schon 1931 umfasste die vincianische Bibliographie Ettore Vergas 2900 Werke über Leonardo. Inzwischen aber wächst die monumentale Publikation des Corpus Vincianum weiter: Das Jahr 1939 brachte uns den in England erschienenen Neudruck des alten Richter-Werkes, die ebenfalls in England herausgegebene bemerkenswerte Arbeit Kennet Clarks; in Frankreich erschien jene der Antonina Vallentin, in Zürich das Buch Nicodemis und aus Italien stammen die Werke Marcolongos und der Fumagalli. Einmalig aber war die Leonardo-Schau, in Mailand. Die Spezialisten aber, und deren Gruppen haben sich immer nur eines Aspekts, einer Form des Wirkens des grossen Meisters bemächtigt, in ihr das Licht des Genius zu sehen geglaubt. Die Einheit seiner Persönlichkeit läuft Gefahr, zersplittert zu werden. Die Gestalt des grossen Künstlers rückt beinahe in den zweiten Rang. Heute ist diese Zerstückelung geradezu Mode geworden. So lasen wir Banalitäten oder Absonderlichkeiten folgender Art: dass die Malerei Leonardos des Physischen ermangle und dass der Erfolg seiner Bilder nur der ihnen innewohnenden psychologischen Erforschung zuzuschreiben sei, die zu beschwingten, literarischen Variationen — von Goethe bis Pater — Anlass gegeben haben. Nichts sei unvollkommener als die Welt seiner Malerei, die ohne festen Grund schon den Untergang in sich trage. — Die eitelsten und hinfälligsten Ausführungen Vasaris werden als gut wiedergegeben, und dies einzig, um jene „Unvollkommenheit" Leonardos oder die Anekdote seiner Reueträne im Angesicht des Todes glaubhaft zu machen. So entstehen Verwirrung, Zweifel und Probleme; Probleme der Unvollendung auch bei Leonardo, das Problem seiner Einheit, das

Problem der Wertung seiner Welten; kurz, ob der Künstler oder der Wissenschafter „grösser" sei! Auch Henri Bidou berührte dieses Thema: „Ce grand homme n'est pas une colonie de génies différents. Le problême est de ramener cette gerbe d'énergies à l'unité d'une âme vivante." (Revue de Paris, 1939 N. 15, p. 673).

Die Einheit Leonardos erhellt sich nur dem, der die Fähigkeit besitzt, sich aus der Vielfalt seiner Welten zur Einmaligkeit seines Geistes emporzuschwingen. Alle daraus entspringenden Probleme lösen sich automatisch, und über alles hinaus erhebt sich strahlend der Künstler. Jener Begriff, welcher Kunst, exakte Mathematik, etc. in sich vereint, jene Auffassung des Künstlers also, in der Leonardo den höchsten alles überragenden Genius darstellt, in der er allen überlegen ist, sowohl dank seiner Vielseitigkeit, als seines allumfassenden Geistes, in der er aber nicht eine Ausnahme bildet, obwohl er der Schar der Piero della Francesca, Leon B. Alberti, P. Uccello angehört, die ihrerseits wiederum zu Natur- und Völkergeschichte, zu Plinius und Vitruvius hinleiten: Der Geist Leonardos ist für seine Schöpfung das „nous" des Anaxagoras und des Aristoteles, nicht aber jenes Platos; er ist höchstes Wesen und Ordner aller Dinge. Es ist Leonardos Welt der Kunst, die die Einheit schafft, die Schlüssel ist zu jedem Geheimnis. Doch gerade jene Welt, für viele unvollkommen, ungenügend und am Untergehen, birgt die Offenbarung. Michelangelo war in allem der Gegensatz zu Leonardo. Trotz der grösseren Ausdrucksmöglichkeit erfassen und halten wir die Einheit Michelangelos sofort. Jedes Element ist schon das Ganze in ihm; in Leonardo sind tausend Möglichkeiten, verkörpert in tausend Formen, verweht über unendliche Horizonte. Seine Doktrin, seine Kunst, seine Versuche verlangen Vorbereitung und Einweihung, ein Verhältnis, eine Uebereinstimmung des Einzelnen zum Universellen, zur Einheit des Gewissens und des Geistes. Die Welt Michelangelos verzweifelt anthropozentrisch, dieser Riese nährt in sich ein Feuer; er ist der zwiespältige Mensch des Schmerzes. Die Welt Leonardos hat nichts Epizentrisches; sie ist die Natur selbst in ihrem unendlichen Mysterium, ihren zahllosen Dingen, denen der Mensch sich eingliedert, und in dieser Einordnung liegt sein sich Anpassen, sich Beschränken. Daraus erwächst ganz verinnerlicht und unchristlich, der Begriff Gottes, als Urkraft, die weder durch ihre Allmacht, noch durch Wunder den Lauf der Dinge zu ändern vermag; daraus entspringen die Auffassungen über Kraft, Materie und Bewegung etc. Diese Anschauung ist vom selben hohen Geist beseelt wie jene Spinozas, die mit Lucrezius eng verwandt ist. In der Praxis dieser Erkenntnis liegt die Voraussetzung der Experimentalmethode Galileis und aller modernen Wissenschaft.

Aber der Verzicht auf den Anthropozentrismus und Anthropomorphismus bedeutet nicht Erniedrigung des Menschlichen, sondern unerhörte Vision und Intuition einer reicheren Wirklichkeit, deren der Mensch teilhaftig ist. In gewissem Sinne ist Michelangelo ganz Leidenschaft. Sein Irra-

tionalismus führt nicht zur Hypothese, sondern in die Wirklichkeit, zur unwiderruflichen Tatsache der künstlerischen Schöpfung. Leonardo, ganz Rationalismus, Forschen, Suchen, Verlangen nach Erkenntnis, lässt sein Auge stets nach dem ewig Neuen schweifen, gibt uns das ewig Wechselnde; in Michelangelo die Schicksalsgewissheit, in Leonardo die Zweifelhaftigkeit des Experimentes; bei dem einen der Marmorblock, die schmerzliche Schwere der Materie, beim andern der Reiz des Hell-Dunkels, das unbeständige Oscillieren der Lichter, und Schlüssel zu allem, das Ineinanderschmelzen der Farben; Zerstörung alles dessen, was mühevoll und rationell erforscht, zerlegt und aufgebaut wurde; Verschleiern und Zerstören aus Uebermüdung zu schauen. Es drängt ihn, die ganze Welt in sich aufzunehmen, und sein Versuch, alles zu umfassen, ist so kühn, dass er sich, müde der zu vielen Experimente, in das Halblicht des Dämmers flüchtet (L. Venturi). Gerade hieraus entstehen die beiden so gänzlich verschiedenen Auffassungen des Unvollendeten bei Michelangelo und Leonardo. Dem einen war das Vollenden ein Ueberflüssiges, dem andern blieb es zuweilen durch Bestimmung versagt, zuweilen verwehrt durch das unergründliche Geheimnis des Alls. Kaum hatte Michelangelo, unter Anwendung aller Kräfte, sein Geschöpf aus dem Stein herausgearbeitet, es von der mineralischen Hülle befreit, so hatte er sich schon verausgabt, war erschöpft; er hatte erschaffen; Vollenden war ihm nutzlos, das Wahre gleichgültig. Michelangelo hätte auch blind, wie Beethoven taub, geschaffen. Leonardo aber schafft inspiriert, bezaubert, besessen vom All, von der Natur, die er erforscht, aushorcht, wie er es im allegorischen Passus der Spelunke beschreibt; sein ganzes Schaffen jedoch treibt ihn zu erkennen. Dies war seine Qual, Symbol ewigen Schmerzes eines wiedererstandenen Ikaros. Aus dieser Begier, alles zu durchdringen und zu verstehen, alles zu ergründen, in den Hieroglyphen der Natur zu lesen, mit allen Sinnen, mit dem vornehmsten Sinn, dem Auge, dem physischen, zugleich aber auch dem geistigen Auge. Aus dieser Begier erwächst der Zwiespalt zwischen Kunst und Wissenschaft, entsteht der Dualismus der Methode; zuweilen werden Gestalten und Aspekte von Mittel und Zweck verwechselt, wie es auch uns geschieht, wenn wir staunend seine Zeichnungen betrachten, in denen oft das Wissenschaftliche durch die lyrische Offenbarung überwunden wird, wie in der wundervollen histologisch genauen Zeichnung des Herzens, poetisch schön, wie eine atmende menschliche Wurzel. Warum? Weil die Welt von Leonardo hylozoistisch und animistisch aufgefasst wurde.

Er geht von der Sinneswahrnehmung aus, um sich einem gewissen potentiellen Idealismus zuzuwenden. So wandeln sich Kunst und Forschung in der unablässigen Arbeit des Meisters zur Einheit des Erkennens. Und diese Einheit des Erkennens besitzt ein herrliches Mittel zur Einführung, nämlich die höchste, vornehmste und göttlichste Fähigkeit des menschlichen Intellekts, die Malerei: Die Gabe darzustellen (vorstellen, würde Schopenhauer sagen). Aus diesem Grunde schon, nicht nur

aus Vorliebe und Sympathie zu dieser oder jener Wissenschaft, kommen wir zur Behauptung, dass die Einheit der Welten Leonardos nur mittelst des Begriffs: Kunst — Erkenntnis — Darstellung, zu erreichen sei. Ohne eigentlich — nach ihm — zu bestimmen, welche Leonardos „grösste" Tätigkeit sei, vermittelt Marcolongo dem Leser wirklich den Eindruck, dass der Wissenschafter den Künstler überwiege. Obwohl er behauptet, seine Arbeit zeige die ganze Gestalt des Meisters in seiner künstlerischen und wissenschaftlichen Vielseitigkeit, so entspringt doch gerade diesem Streben nach Einheit, von dem das fleissige Werk beseelt ist, jener Dualismus, jener Kontrast, den wir nach den vorstehenden Betrachtungen in Leonardo nicht sehen. Und dieser Dualismus entsteht gerade darum, weil der Künstler (das Wort ist im höchsten Sinne des Humanismus und der Renaissance zu verstehen) in den ersten Kapiteln nicht mit der ihm zukommenden Bedeutung gewürdigt ist. Kurz, der Künstler umfasst den Wissenschafter, der Wissenschafter nicht die Erfindungskraft. Marcolongo betrachtet den Maler nach der genauen Chronologie seiner Werke, nach präzisen, gut begründeten Dokumenten über unbestimmte Werke etc. etc. Es entgeht ihm aber in diesem ersten Teil des Buches das Wesentliche an Leonardos Kunst, nämlich das, wodurch er universell, wodurch er Maler wurde. Er sieht nicht, wie und warum Leonardo zum Maler, warum die Malerei die Offenbarung seiner ganzen Welt wurde, während alles Uebrige Erfindung ist. Daher fehlt auch im Werk Marcolongos eine entsprechende Erwähnung über Leonardos Hell-Dunkel (Sfumato), das nicht Formalismus, Sterilismus ist, sondern lebendige Essenz, reine Idee, wie auch bei Michelangelo das Unvollendete und Modellierte weder Sterilismus, noch Formalismus ist. Das Hell-Dunkel ist das Wunder, die Gestaltung einer Intuition Leonardos, es ist Bedingung für die Verkörperung seiner Weltanschauung. Und darum ist es so folgenschwer. Marcolongo jedoch äusserst sich: „Von solch grossen Künstlern, verblieb so wenig; das meiste ging verloren oder ist nicht mehr zu identifizieren." Ich aber glaube, es bleibt genug, um Leonardo auch als reinen Maler betrachten zu können, um ausser seiner rein lyrischen Bedeutung auch die geschichtliche, d. h. seine Funktion in der Entwicklungskurve der italienischen und europäischen Malerei, zu würdigen. Das, was geblieben ist, genügt. Die erste Schuld an dieser Anklage der Unvollendung ist auf die alte Kunstgeschichtsschreibung mit Vasari zurückzuführen. Die „Gioconda", die „Vergine delle rocce" etc. aber sind vollendete Werke. Was uns von Leonardo bleibt, ist eine vollkommene Welt. Verwerfen wir das Argument der angezweifelten Werke und opfern wir auch einige Nummern des Kataloges über die Werke des Meisters, indem wir diese als Werkstattbilder oder solche guter Anhänger betrachten, so glauben wir doch, dass die 8—10 sicheren Werke vollkommen die Welt Leonardos kennzeichnen.

Der Streit der Meinungen um die zugeschriebenen Werke zeigt, dass wir vom Stil, vom malerischen Gedanken Leonardos eine bestimmte

Klarheit und Kenntnis haben. Dieser Gruppe von Werken, auf der Suche nach ihrer Vaterschaft, bezeugen wir deutlich den bestimmten Kreis innerhalb dessen sie sich bewegt: Kreis, Schule Leonardos. Dazu kommt das Argument der Schule oder Werkstatt; dies ist nach zwei Richtungen hin zu verstehen. Einerseits der unmittelbare Kreis der Anhänger und Nacheiferer, die das Wunder des „Leonardismus" hervorbringen, das über die ganze Lombardei bis in den Süden Italiens ausstrahlt; anderseits die Schule im weitesten und idealsten Sinne von Leonardos Einfluss auf die grössten Meister, deren erster Rafael, zugleich aber im Sinne einer radikalen Reform des Schauens und Fühlens, der luministischen Reform, die bis zum heutigen Tage Geltung hat; jene Reform, Marcolongo übergeht sie einfach, hätte ihm doch beim Durchblättern des Werkes von Suida manches Wertvolle über den Kreis um Leonardo eröffnet.

Wir erlauben uns ferner, immer auf die sechs ersten Kapitel verweisend, zu bemerken, dass es bedauerlich ist, die kritische Information der ausländischen Literatur über Leonardo missen zu müssen. Selbst Namen, wie Jean Thys, Müller-Walde, Gronau, Séailles, Lionello Venturi, Richter, Bode, Hildebrandt, etc., werden übergangen. Im Text wird dafür als einziger ausländischer Schriftsteller Schuré aufgeführt.

Um endlich die kleinen Versehen in einer nächsten Ausgabe zu vermeiden, ist noch folgendes vorzumerken: Auf Seite 4, betr. des Palazzos Riccardi, heisst es „Michelozzo da Forli"; gewiss wollte man Michelozzo Michelozzi schreiben: dies ist auch im Namenverzeichnis auf Seite 339 zu korrigieren. Auf Seite 66 wird gesagt, Michelangelo sei 23 jährig gewesen, als er den „David" geschaffen habe; er war ungefähr 28, da der David um 1503 entstand und Michelangelo 1474 oder 1475 geboren wurde; Seite 122 im Abschnitt über die Reiterstatue des Colleoni von Verrocchio, wird erzählt, sie sei von Di Credi, einem Schüler Verrocchios und einem Mitschüler Leonardos beendet worden, der später zu Leonardos Anhängern gehört habe. Dies war wirklich der testamentarisch überlieferte Wunsch Verrocchios, ein Wunsch, der nicht respektiert wurde von den Herren der Serenissima (Venedig). Diese vertrauten die Vollendung des Werkes Leonardo an, der das erzerne Standbild signierte. Diese kleinen Mängel jedoch schmälern keineswegs die Wichtigkeit von Marcolongos Beitrag an die vincianischen Studien, die nun zum erstenmal eine Reihe in rein volkstümlichem Sinne gehaltene Untersuchungen über Leonardo als Wissenschafter aufweisen. Diese Studien bedeuten ein durch ihre Klarheit und Vollständigkeit, wie auch durch ihre Genauigkeit und Zugänglichkeit ausgezeichnete Synthese.

Professor Marcolongo, der ein berühmter Wissenschafter und Universitätslehrer für rationelle Mechanik und mathematische Physik ist, ist einer der treuesten und leidenschaftlichsten Leonardo-Forscher; darum wundert man sich auch nicht über die wahre Schönheit und Genauigkeit der Kapitel VIII bis XIII, in denen der vortreffliche Gelehrte über das „Paradies der Mathematik" spricht, über die Technologie und

und Ingenieurkunst Leonardos, über Studien menschlichen Fliegens, wie über jenes von Apparaten und Vögeln, über biologische- und Natur-Wissenschaften etc. (R. Marcolongo, L. d. V. Artista-scienziato, Hoepli, Milano 1939, Lire 12).

Eine beschränktere Aufgabe hat sich Frau Fumagalli in ihrem Werk „Leonardo, omo sanza lettere" (Sanzoni, Firenze, 1939, Lire 30.—) gestellt; auch sie ist eine „alte" Leonardo-Forscherin und bewegt sich vollkommen frei im Kosmos Leonardos. Sie will beweisen, dass Leonardos von sich selbst gegebene Definition „Omo sanza lettere" d. h. Nicht-Poet und Nicht-Literat ganz willkürlich war; denn die Prosa Leonardos ist lyrisch, oft sogar reine Poesie, immer aber ist sie reich an Formen, an stilistischer Harmonie. Das Buch ist eine schöne Anthologie von bis jetzt wenig bekannten Schriften Leonardos: 228 Seiten, geordnet, kommentiert in unvergleichlicher Weise mit Anmerkungen und Glossen, die am Fuss der Seite zu finden sind, ausgestattet mit Reproduktionen von Originalen und begleitet von einem ausgezeichneten kleinen vincianischen Wörterbuch.

In den Seiten des Vorworts 1—25 passiert der Fumagalli das, was ich kurz vorher bemerkte; dem Spezialisten ist es Wasser auf seine Mühle, wenn er auf Seite 3 liest: „Meine Aufgabe ist, die Einheit von Gefühl und Phantasie, kurz, das poetische Bewusstsein Leonardos zu erörtern, das deutlicher noch als aus der Leinwand und seinen Zeichnungen aus seinen Schriften hervorgeht." Wenn man nun aber unter Dichter Verfasser von Versen versteht, so war Leonardo es nie. Er hegte für die Hofdichter höchste Verachtung und das, was er über sie ausgesagt, ist wohlbekannt. Wenn wir unter Poesie rein lyrische Bedeutung verstehen, so sehe ich nicht ein, warum „das poetische Bewusstsein Leonardos mehr aus seinen Schriften als aus seinen Zeichnungen und seiner Malerei" in Erscheinung treten sollte. Hätte er in Poesie machen wollen, so würde er es gewiss getan haben. Die Worte jedoch, sind reines Mittel, Aufzeichnung, Kommentar zu seiner Forschung, seinen Versuchen, die nach seiner Methode in Zeichnungen niedergelegt wurden; die Worte aber begleiten diese Zeichnungen sozusagen als Ergänzung.

„... Wir aber sagen, wunderbarer sei jene Wissenschaft, die die Werke der Natur, als jene, die das Werk des Schaffenden, also des Menschen darstelle, als da sind Worte, wie die Poesie und Aehnliches, das den Weg über seine Zunge findet." (Traktat über Malerei) Das ist es, was wir zuvor gesagt haben. Umsonst sucht man bei Leonardo nach dieser oder jener Ueberlegenheit. Die lyrische Bedeutung, die aus seinen Schriften ergeht, wie jene, die aus seinen Zeichnungen spricht (Schreiben und Zeichnen sind für ihn eng verwandte Dinge, sind daher die erste Aufzeichnung „d'aprés nature", dem Gedanken direkt entsprungen, unvorbereitet, ohne Ausarbeitung), diese lyrische Bedeutung nun nährt sich aus einem einzigen Quell, hat einen einzigen Beweggrund, eine einzige Ursache, ist gleich gegenwärtig, sowohl in der Ma-

lerei wie in der Zeichnung. Es ist der Geist Leonardos in seiner Einmaligkeit und Vielseitigkeit, den wir umsonst zu teilen, zu zerlegen suchen.

Die gleiche Fumagalli erwähnt auf Seite 4 den kosmischen Sinn, der Leonardos Gedanken beseelt, sagen wir: es ist ein ständiger glücklich gemischter Kontrast zwischen idealistischem Ausdruck und positivistischer Methode, der sich beruhigt und dämpft in der Erfindung des Schattens, des Hell-Dunkels; es ist das träumend Ungewisse, schwer von allen Möglichkeiten, das, wie die Fumagalli gerade nicht bemerkt, im Widerspruch steht mit Leonardos Wort, das „genau, wesenhaft ist, in wunderbarem Zusammenhang steht zu allen Dingen, das, man möchte sagen mit den Dingen selbst wetteifern wolle". Denn wirklich, das geschriebene Wort war nur ein hilfreiches Ausdrucksmittel und wir wiederholen dafür nur, was schon für Philosophie und Wissenschaft gesagt wurde; er ist Dichter oder Literat nur innerhalb seiner Kunst.

Einen ganz anderen Charakter zeigt das Werk von Giorgio Nicodemi „Leonardo da Vinci" Gemälde, Zeichnungen, Studien; Zürich, Fretz und Wasmuth Verlag A. G. 1939, Fr. 14.50).

Der Autor will in zugänglicher Weise einen möglichst grossen Einblick in die Schöpfung Leonardos geben. Die verschiedenen Teile seines Werkes sind gut ausbalanciert. Nach einer kritischen Biographie des Meisters, darin die konkreten Resultate seines vielseitigen Wirkens in Arbeitsperioden geordnet sind, geht er auf das Wesentliche über, das er mit einem Kapitel über die ideale Welt Leonardos und über dessen schöpferischen Geist in seiner Ganzheit beschliesst.

Die Schrift hat vierzig Seiten; es folgt ein Bilderverzeichnis mit Anmerkungen über die Zweifel der Attributionen, sodass sich der Leser leicht zurechtfindet. Jedes Werk ist mit Notizen über Art des Materials, Mass, Herkunft und Ort versehen. Aus der grossen Bibliographie über Leonardo wurde ein sorgfältiger Auszug von drei Seiten, doppelreihig, beigefügt, der in verschiedene Kapitel eingeteilt ist: Vincianische Ausgaben, Quellen und Biographien, allgemeine und spezielle Werke über Leonardo als Maler, Architekt, Denker, Philosoph, Anatom, Naturwissenschafter, Mathematiker etc. 206 Abbildungen in Kupfer-Tiefdruck und drei farbige Tafeln illustrieren dieses Werk, das eine reiche und beredte Darstellung von Leonardos Genius gibt. **D. B.**

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Walther Meier
Redaktion u. Verlag: Fretz & Wasmuth A.G. Zürich, Akazienstr. 8
Tel. 45.855 Postcheckkonto VIII 6031
Inseratenverwaltung: Jakob Winteler, Akazienstr. 8 Zürich. Tel. 4 58 55
Druck: Jak. Villiger & Cie., Wädenswil Tel. 95 60 60
Printed in Switzerland