

Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz**

Band (Jahr): **2 (1907-1908)**

Heft Heft 20

PDF erstellt am: **26.04.2024**

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.

Ideal des Festspieler nur wenig nahekommt, ist weniger den dichterischen Qualitäten des Stückes, als seiner Handlung, seinem Stoff und dem unglückseligen Gedanken der Einfügung von Chören zuzuschreiben.

Summa summarum: Viel Anregendes und Neues, viel Befremdendes, viel Fehlerhaftes und auch viel begeisterter Mut und reiche Schaffensfreudigkeit.



Umschau

Der verbotene Ich-Platz. Steht die pädagogische Warnungstafel noch, die alt-unehrwürdige? Wir glauben ja. Noch ergeht in der Deutschstunde, wenn der gerechte Sprachgeist beschworen wird, wenn die Weglein zu preislichem Stil, Tun und Lassen gezeigt und beschritten werden, die strenge Weisung, nie einen Satz mit Ich zu beginnen. Denn so wolle es der schreiberliche Wohlstand, fliehe es aus den Formen gebotener Bescheidenheit. Laßt es fallen, das kümmerliche, allzu kleine Feigenblättchen, gesteht es unbedenklich, ohne schamhafte Gesten ein, euer Ich so vorn wie hinten im Satz! Ach, Gebote der Platzordnung machen sie nicht: die Bescheidenheit, und mit vorangestelltem Ich im Satz kannst Du, lieber Mitmensch und Sprachgenosse, so schlicht sein und erscheinen, als Du es vielleicht nicht bist, wenn Du Dein Leben lang in Ehren und Züchten wandeltest in Unterwerfung unter jene Weisung. Im tiefsten Grunde ist es fürtrefflich, mit dem Wort

schnurgerade aus der Sache herauszukommen oder, umgekehrt gefaßt, ohne Rank und Schwank in sie einzudringen, und hat man von sich zu reden, so mag ohne Bedenken und ohne Gezier eben gleich das Ich auftreten. Die Wacht des guten Geschmacks ist nicht von einer Sonderregel zu erhoffen, sondern von einer Schutzsicherung allgemeiner Natur: dem Gefühl gegen Monotonie des Ausdrucks, dem Willen und der Kraft freier sprachlicher Beweglichkeit. Das gestrenge Ich-Verbot für den Satzbeginn aber ist eine marottenhaft bewahrte Annatur, ein Fall törichter Platzfurcht. F.

Theater in Zürich. Im Stadttheater hatten wir drei französische Aufführungen der Tournée Baret. Sie brachten im Grunde nur einen wirklich genussreichen Theaterabend: als die Komödie *L'amour veille* von Caillavet und Fiers gespielt wurde, ein amüsanter, geistreich fassettiertes Stück in lebensprühender Wiedergabe.

Für die melodramatische Tragik dagegen, die in Jacques Richepins historisch aufgeputztem Drama *La Marjolaine* herrscht, fehlt uns entschieden das Organ, man möchte fast sagen die Naivität.

Im Pfauentheater verhalten unsere Schauspieler unter Hrn. Daneggers feinfühligere Regie Gorkis „Nachtasyl“ zu einem sehr eindrucksvollen Erfolge. Herr Danegger selbst war ein prächtiger Pilger Luta, wirklich das Zentrum des Ganzen, der Spender der gütigen Illusionen, die über die Pfütze dieser verwehrtesten Existenzen ein rasches goldenes Leuchten hinweggleiten lassen, freilich aber auch unter Umständen nach dem Verschwinden des Glanzes die Pfütze nur noch schmutziger und undurchwathbarer und desperater erscheinen machen.

Am 21. Mai hatten wir einen interessanten Abend im Pfauentheater. Der Schweizer Schriftsteller Alfred Beetschen, der seit Jahren im Ausland lebt, seiner Heimat aber nicht fremd geworden ist, hatte die Legende Gottfried Kellers vom schlimm=heiligen Vitalis auf einen Einakter in Versen abzugreifen unternommen; und der Premiere dieser „Grotteske“ ließ die Theaterleitung, um dem Abend ein einigermaßen einheitliches Gepräge zu geben, die Wiedergabe des bekannten Tragödien-Fragmentes „Therese“ von Gottfried Keller vorausgehen. Vor fünfzehn Jahren schon war im Stadttheater der Versuch einer solchen Aufführung gemacht worden; Jakob Bächtold lebte damals noch; sein Urteil über die Vorstellung hat er im II. Band seiner Keller-Biographie niedergelegt: es lautet nicht günstig; auch mit einem Teil der damaligen Kritik war er nichts weniger als zufrieden. Ich glaube, er würde dieser Wiederaufnahme des Fragmentes im kleinen, für solche intimen Sachen so ausgezeichnet geeigneten Pfauentheater ein weit besseres Zeugnis ausgestellt haben. Was ihm damals am meisten Anlaß zum Tadel gegeben hatte, war die Darstellerin der Titelrolle gewesen. Nun, diesmal verfügte man in der Person von Fräulein

Normann, einer leider nur für die Sommermonate verfügbar gewordenen Schauspielerin, über eine ganz vortreffliche Interpretin der schwierigen Rolle. Und dabei hatte sie ihren Part erst ganz knapp vor der Aufführung sich aneignen können, da sie noch in vorletzter Stunde für eine als Therese in Aussicht genommene Kollegin einspringen mußte. Dank vor allem dieser Besetzung übte das Fragment, in dem der heiße Atem einer alles überflutenden, unglückseligen Leidenschaft so mächtig weht, daß man stellenweise an Racines „Phèdre“ erinnert wird, eine entschiedene Wirkung aus. Es fällt mir nicht ein, Gottfried Keller nachträglich zum großen Dramatiker stempeln zu wollen; aber wie er in diesen beiden Schlußakten (vom Anfang ist bekanntlich so gut wie nichts erhalten) den Stoff angefaßt und dramatisch organisiert hat, das beweist doch, daß ihm nicht nur tiefe Einsichten in das Drama zu Gebote standen (was man ja namentlich aus seinem Briefwechsel mit Hettner weiß), sondern daß er diesen Einsichten auch seine wundervolle Dichterbegabung dienstbar zu machen die Kraft besaß. Das Fragment stammt aus der Heidelberger Zeit; das Drama hat Keller dann auch in Berlin beschäftigt und taucht gelegentlich späterhin in seinen Plänen wieder auf. Aus dem Zustand eines bedeutsamen Torso ist es leider nicht herausgekommen.

Beetschens „Grotteske“ „Der schlimm=heilige Vitalis“ hört sich ganz hübsch an. Soweit er der Erzählung Kellers folgt, ist er besser beraten, als da, wo er auf eigene Hand zu motivieren und beizufügen unternimmt. So gibt es da einen Monolog der Buhlerin vor ihrem Abzug aus ihrem von Toles Vater angekauften Häuschen: in diesem Monolog wird sie auf einmal eine nach wahrer Liebe sich sehrende, dem Bußgedanken zugängliche Maria Magdalena, und dies in Versen von sehr gewöhnlicher Diktion. Die Wiedergabe des Einakters war eine überaus muntere und flüssige, so daß der Beifall am Schluß recht freundlich klang.

Eines großen Lacherfolges durfte sich

A. Dinters elsässische Komödie „Die Schmuggler“ erfreuen. Sie lebt von einer Fülle lustiger Situationen, und die Erinnerung an den edlen Hauptmann von Köpenick verleiht ihr ein aktuelles Interesse: denn eine Köpenickiade ist es, wie sich der Haupt Schmuggler spitzbube als Regierungsrat ausgibt, die deutschen Zollbeamten samt und sonders an der Nase herumführt und sozusagen unter ihren Augen den frechsten Uhrenschmuggel organisiert. Als Zeit ist das Elsaß bald nach der Annexion von 1870/71 gedacht: der Haß gegen den „Saupreuß“ steht noch in schönster Blüte. Schade ist, daß dem Stück in seiner hochdeutschen Version die wesentlichste Würze fehlt: der bekannte Elsäßerdialekt mit seinem schönen Gemisch von Deutsch (und was für einem!) mit Französisch (und was für einem!). Man möchte „Die Schmuggler“ von dem Stoskopfschen Elsäßer Theater spielen sehen; das müßte ein Extravergnügen sein. Freilich ob diese famose Dilettantentruppe über einen Vertreter des Gastwirts Schimmel verfügen würde, wie ihn unser Theater in dem Komiker Wünschmann besitzt, das ließe sich bezweifeln: um dieser Prachtleistung willen allein schon würde das Stück einen Besuch verdienen.

Der Dramatische Verein Zürich brachte mit höchst anerkennenswertem Eifer an einer Reihe von Abenden im Stadttheater ein Stück Meinrad Lienerts „Der Schellenkönig“ zur Aufführung. Aus dem Band „Die Wildleute“ ist die Erzählung „Der Schellenkönig“ wohl vielen bekannt als ein echter Lienert in der reichen Anschaulichkeit und farbigen Fülle der Darstellung. Die Verarbeitung zum Drama (die Lienert selbst anspruchsloser als ein „Spiel aus dem Leben“ bezeichnet hatte) hat der Erzählung manches von ihrem eigensten Reiz und ihrer jattesten poetischen Schönheit geraubt (wie z. B. beim tragischen Ende des Marannli, das in der Erzählung so viel ergreifender und heldenhafter wirkt). In der Führung der Handlung zeigt sich noch überall die Hand des Anfängers im dramatischen

Metier. Das epische Element schlägt vielfach noch stark durch. Aber den Dichter merkt man trotzdem an vielen Stellen deutlich heraus, schon in dem Reichtum der prächtig anschaulichen Bilder, aus denen auch Lienerts Humor so siegreich hervorleuchtet. Die Darsteller gaben sich die redlichste Mühe, und einzelne, wie namentlich die Inhaberin der Rolle des Marannli und die Darsteller des Siebners, des Zigerherrn, des alt Bettelvogts und des Schulmeisters Verlsepp, leisteten Treffliches. Für stilvolle Ausstattung hatte man das Möglichste getan: für den Rathausplatz in Schwyz war eine schöne Dekoration für diesen Zweck gemalt worden. So darf der Dramatische Verein Zürich mit Stolz auf diese Aufführungen blicken, die dem dramatischen Erstling eines unsrer besten Dichter zur Verkörperung verholfen haben. H. T.

St. Gallen. Stadttheater. Opernsaison 1907/08.

Wenn im st. gallischen Musentempel eine neue Direktion ihren Einzug hält dann geschieht das immer sozusagen bei bengalischer Beleuchtung unter feierlicher Enthüllung eines Zukunftsbildes, das einen Blick gewährt in das gelobte Land der echten Kunst. Der Direktor steht dann an der Rampe, preßt die linke Hand an das Herz, und mit der ausgestreckten Rechten weist er pathetisch hin nach den ersehnten Gefilden, wo die dramatische Milch und musikalischer Honig fließen, dahin er sein verehrtes Publikum zu führen gedenkt. Man wundert sich nur, daß nicht das Versprechen fällt, von einem künftigen schweizerischen Weimar, das allhier in epochemachender Weise erstehen soll. — Und wenn dann der neue Mann seine pathetisch ausgestreckte Hand sinken läßt, oder wenn die gedruckten Versprechen auf den Litfaßsäulen verklebt sind und verblichen, dann ist man fürs erste tief gerührt, weich gestimmt, und dankbar überzeugt vom Anbruch einer neuen, (!) herrlichen Ära.

Es ist schwer, sachlich über die verfloßene Opernsaison zu referieren. Etwas,

was noch nie da war, geschah: das Publikum begann in der Tagespresse selbst zu kritisieren und wußte von einem noch nie dagewesenen Tiefstand des künstlerischen Niveaus unseres Stadttheaters zu berichten. Dem Musikkritiker eines Tagesanzeigers, der unter solchen Umständen den Fehler beging, in scharfer Kritik die Leistungen des Opernensembles immer noch ernst zu nehmen, wurde von der Direktion kurzer Hand der Rezensentenplatz entzogen, respektive seine Karte für nicht mehr gültig erklärt. — Das Repertoire bestand zum größten Teil in gleichfolgenden Wiederholungen letztjähriger, wenig interessanter Aufführungen. In den paar Ausnahmen zeigte sich eine äußerst skrupellose Überschätzung der gegebenen Kräfte. So z. B. gab man Saint-Saëns „Samson und Dalila“ (bei stellenweise grauenerregender musikalischer Unfähigkeit einzelner Solisten) mit der deutlich erkennbaren Spekulation durch hübsche Kostüme und Bühnenbilder „zu wirken“. Eine Lohengrinaufführung ließ geradezu „Der Menschheit ganzer Jammer“ als unbedeutend erscheinen.

Ein „Theatergesangsverein“ wurde gegründet, auf Initiative des Direktors hin, unter denkbar optimistischen Erwartungen. Das praktische, zuweilen traurig lächerliche Fiasko konnte naturgemäß nicht ausbleiben. Die Gründe sind einfach: wer in St. Gallen singen kann und will, hat die Mittel, einem der vier großen oder zahlreichen kleinen Gesangsvereine beizutreten. Auf der Straße läßt sich keine Kunst, kein Bühnenchor auflesen. Ein allfällig vorgeschütztes Interesse der Mitglieder für den Bühnengesang dürfte eher naturalistischer Art, ich meine, mehr unbefriedigte Neugierde für die Welt hinter den Kulissen, sein. — Das künstlerische Resultat des Vereins bleibt, bis anhin wenigstens, nicht mehr als ein sehr bescheidener Versuch.

Einen Fehler begeht meiner Ansicht nach auch das Theater-(Verwaltungs-)Komitee, das sich von den neu engagierten Direktoren jeweils eine Garantie für ein gewisses künstlerisches Niveau der Gesamtleistungen vorbedingen sollte, so daß eine

Direktion nicht nachträglich sich mit Beschwerden über ungenügende Aufklärung der Verhältnisse von Seiten des Theaterkomitees entschuldigen könnte. —

In Summa: wir haben eines der künstlerisch magersten Jahre hinter uns; ein siebenmonatliches Régime gut kostümierter Mittelmäßigkeit.

Hector Rigozzi.

Zürcher Musikleben. Der Karfreitag dieses Jahres brachte uns eine Aufführung von Bachs hoher Messe in h-moll durch den gemischten Chor Zürich unter Volkmar Andreaes Leitung in der Tonhalle. Wenn irgend ein großes musikalisches Kunstwerk, so nimmt die h-moll-Messe eine ganz einzigartige, man möchte fast sagen isolierte Stellung ein: gewiß nicht wegen der Besonderheit ihres Inhaltes, wohl aber wegen der ganz besonderen, unvergleichlichen Art, in der der altbekannte Inhalt hier seine Vertonung gefunden hat. Die Behauptung, daß die h-moll-Messe sich nicht der — verhältnismäßigen — Popularität erfreue, wie einerseits die großen Bachschen Passionsmusiken, andererseits ihre Beethovensche Schwester, die *missa solemnis*, das einzige Werk derselben Kategorie, das an Großartigkeit mit ihr zu rivalisieren vermag, hat ihren guten, tiefliegenden Grund. Das Werk verrät auf Schritt und Tritt einen Geist, der mit dem religiösen Empfinden der Gegenwart — sofern es überhaupt vorhanden ist — nur wenig gemeinsames hat: es ist nicht der Ausdruck religiöser Sehnsucht, inbrünstigen Verlangens nach den Segnungen einer überirdischen Welt, sondern der felsenfesten, durch nichts erschütterten religiösen Ueberzeugung, ein Werk, das in vollstem Sinne der Ehre Gottes gilt, eines Gottes, der in den tiefsten Tiefen seiner Herrlichkeit und Größe erfaßt ist. Daher läßt die h-moll-Messe auffallend jene Weichheit, die der Ausdruck des Mitschwingens rein menschlicher Gefühle ist, vermissen, und an ihre Stelle tritt eine erhabene Größe der Darstellung, die in ihrer strengen Geschlossenheit mehr als einmal an die starre Konsequenz und Erhabenheit scholastischer Gedankengänge erinnert. Selbstverständlich

soll damit nicht gesagt sein, daß es dem Werke an Innerlichkeit, an Innigkeit fehle — man braucht sich nur das wundervolle „Crucifixus“ zu vergegenwärtigen, um von dem Gegenteil überzeugt zu sein — aber es lag wohl von vorneherein weit mehr in dem Plane des Werkes, den gedanklichen Inhalt der einzelnen Meßabschnitte in ihrer ganzen Tiefe mit fast objektiver Klarheit zum Ausdruck zu bringen, als das Verhältnis des heilsbedürftigen Menschen zu den in ihnen vorgetragenen Lehren zu zeichnen. Und eben gerade darauf, auf diesem Verzicht auf das rein menschliche beruht die ungeheure Größe des Werkes. Wie ein monumentaler Quaderbau der felsenfesten christlichen Glaubensüberzeugung steht Bachs hohe Messe in h-moll vor uns, ein Bau, an dem alles bis in die kleinsten Feinheiten der lebensvollsten Stimmführung mit einer staunenswerten, ans Unbegreifliche grenzenden Meisterschaft ausgeführt ist, und an dem doch diese ganze Ausbietung unendlicher technischer Kunst stets nur dem einen großen Ziele der kraftvollsten Charakterisierung des heiligen Inhaltes dient. Die Aufführung des ungemein schwierigen Werkes mußte als fast durchweg mustergültig bezeichnet werden. Die zum großen Teil fünf- und mehrstimmigen Chöre hatten eine bis ins kleinste gewissenhafte Vorbereitung erfahren und vermochten daher mit größter Klarheit und Durchsichtigkeit die temperamentvollen künstlerischen Intentionen ihres Leiters zu verwirklichen. Und das bedeutet keine Kleinigkeit; denn Volkmar Andreae hielt sich in richtiger Erfassung des Grundcharakters des Werkes durchaus von jeder Sentimentalität fern und war auch speziell in der Temponahme, wo es anging, bestrebt, den energisch-feurigen Grundzug zum Ausdruck zu bringen. Die Vertreter der Solopartien wußten sich der Aufführung würdig einzufügen: das gilt nicht nur von den Damen, der bei uns bereits rühmlichst bekannten Sopranistin Frau Anna Stronck-Kappel und unserer einheimischen Altistin Fräulein Frida Hegar, die die teilweise großen Schwierigkeiten ihrer Aufgabe — so die fast raffi-

niert zu nennende Arie „Laudamus te“ — aufs geschickteste überwand, sondern auch von Herrn Robert Kaufmann (Tenor), der seinen wohlbegründeten Ruf als Bachsänger aufs neue bewährte und dem Harlemer Bassisten Gerard Zalsmann, der zwar in seiner ersten, wenig dankbaren Arie „Quoniam tu solus“ nicht ganz zu befriedigen vermochte, dagegen in der spätern „Et in spiritum sanctum“ mit Ehren bestand. — Das musikalische Ereignis der letzten Zeit war das Konzert des Männerchors Zürich vom 3. Mai, in dem er den Zürchern das Programm, das er für seine Sängerschaft nach Paris (8. bis 14. Mai) einstudiert hat, vorführte. In durchweg erstklassiger Ausführung bot es neben manchem Bekannten, wie Griegs „Landkennung“, Hegars „Totenvolk“ und verschiedenen kleinen a-capella Chören von Schumann „Die Rose stand im Tau“, Andreae „Lieblich hat sich gesellet“, „Weinschröterlied“, Silcher „Nun leb wohl, du kleine Gasse“ und Attenhofer „Abendfeier“, „Bale“, „Märzwind“, als bedeutendstes Werk neuen Stils Siegm. von Hauseggers „Totenmarsch“ für Chor und Orchester, eine Komposition, die durch geistreiche Erfindung nicht minder als durch raffinierte Beherrschung aller äußeren Effekte zu wirken versteht. Als älteres, reizendes Werk eines deutschschweizerischen Komponisten bekamen wir Gustav Webers „Waldweben“ zu hören, während die Kunst französischer Zunge äußerst wirkungsvoll vertreten war durch den Chor „L'automne“ aus G. Dorets „Fête des vigneron“ und die Berliozsche Bearbeitung der „Marseillaise“ von Rouget de l'Isle. Der große Erfolg, den man nach dieser Zürcher Probe dem Männerchor und seinem Dirigenten Volkmar Andreae voraussehen konnte, hat sich inzwischen nach dem Pariser Trocadero-Konzert aufs prompteste und schönste eingestellt. W. H.

Berner Kunstmuseum. Zum ersten Mal sehen wir in Bern eine Sonderausstellung von Anton Reckziegel, der mit seiner Kunst von kaum berechtigter

großer Zurückhaltung ist. Ganz eigener Art sind diese Ölbilder und Pastelle, die oft eine alte Formanschauung, wie sie etwa in Schweglers Landschaftsaquarellen zum Ausdruck kommt, mit einem überraschend modernen Farbensinn vereinen. Redziegel, der meisterhaft zeichnet, tritt mit Miniaturaugen in die Natur hinaus, Bäume werden ihm runenübersäte Individuen mit persönlicher Geschichte und eigenem Leben. Felsen und Steine haben ihren persönlichen Charakter, der im letzten erdgefüllten Riß, in der kleinsten moosbewachsenen Lücke sich ausspricht. So führt sein groß angelegtes Gemälde „Der Fels“ vor einen mächtigen hell belichteten Block, den Moose und Algen in mannigfachen Farbenspielen glänzen lassen; ein Mikrokosmos, der als einzelnes fast die Augen um den Gesamteindruck bringt; denn hinter ihm türmen und ballen sich schwere, allzu schwere Wolken in phantastisch erhöhten Farbenwerten des Horizontes. Den gleichen Mangel des Vorzuges weist das andere große Berggemälde auf. In spiegelklarem Wasser baden sich schimmernde Wolken und Berge: wie ein Zauber zwingt dieser Hochgebirgssee die Augen in die Bildtiefe, wo ein zackiger Bergzahn sich in die blendenden Gletscher beißt . . . und doch paßt das Bild nicht, wie es seine schönen Qualitäten verlangen. Das Miniaturauge hat sich zu liebevoll in Aderchen und Details des Vordergrundgesteins versenkt, der Genießende klammert sich unwillkürlich an das stofflich-Geologische und vergißt darüber den durchaus künstlerischen Gesamtwillen. Eine starke Hineigung zum Linearen modelliert übrigens die großen Massen nicht so peinlich, wie es die Flächenausmalung erwarten ließe. Gerade der Fels mit der schroff vom dunkeln Himmel abgehobenen Kontur wirkt nicht ganz körperhaft. Redziegel versteht doch aber seinen Bäumen z. B. Rundung zu geben, sein „Winterabend“ wieder ist eminent malerisch gesehen, mit saftigem breitem Auftrag, wenn der Schnee auch nicht sonderlich lichtlebendig ist. Allen seinen Schneebildern fehlt dieses Durchdringen der farbig meist fein behandelten

Oberfläche — es bleibt doch Oberfläche und läßt das Kristallgeheimnis des Schneeslichts vermissen. — Die tiefste Stimmungsnote einer ganz künstlerischen Phantasie schwingt in den Pastellen, in denen irgend ein verträumtes Wasser dunkle Ufer spiegelt, dessen Einzelheiten nicht allzu peinlich fixiert sind. „Der trübe Tag“ ist eine Symphonie in herbstlichen melancholischen Tönen, die kein Mißklang stört; „Sumpfwasser“ ist von ähnlichem Gehalt und doch — wie die schöne Reihe dieser Bilder, in den Flächen zu wenig tief modelliert, bei näherem Versenken in ihre Wirkung tatsächlich an die technisch gebundenen Eindrücke der Lithographie gemahnend. Das ist weniger der Fall bei so stark in die Tiefe weisenden Bildern wie die farbig nicht ganz ausgeglichene „Torfhütte“, oder das wieder gerade in den Farben reiche Schloßtor, das uns sicher verrät, daß Redziegel gute Aquarelle zu Hause hat.

Das einzige Gemälde, das deutlich auf das Gebiet hinweist, auf dem Redziegel schon lange erfolgreich wirkt, auf das Plakat, ist das Farbstiftbild der „Jungfrau vom Eiger aus gesehen“. Ein Minimum von Mitteln — kein Mikrokosmos! — und ein Maximum von Effekt — das Geheimnis der Plakatkunst ist in diesem, für die übrigen Bilder etwas gefährlich überlichteten Werke offenbart.

Auf die ungemein fleißigen Baumstudien weisen wir besonders hin; sie haben für uns als Typen mehr Wert wie als Bilder, denn auch ihnen fehlt oft (z. B. Eifenau) jener letzte Rest Luft und Flächen-gestaltung, der für uns zum Kunstwerk gehört. Wir empfehlen den Besuch der Ausstellung angelegentlich, da sie die Bekanntschaft mit einem Künstler vermittelt, der eigenartig sieht, trefflich zeichnet, nicht immer gleichmäßig malt, aber, besonders im Wasser, eine Qualität des Könnens aufweist, die doch nicht ganz alltäglich ist.

J. C.

Kunstaussstellung Hodler, Amiet, Giacometti, Righini, Emmenegger und Buri in Aarau. Von den Wänden des Saalbaus leuchtete während der zweiten Mai-

hälfte die Farbenpracht von sechs Schweizerkünstlern: Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Hodler, Sigismund Righini, Max Buri und Hans Emmenegger, durch Vermittlung des aarg. Kunstvereins. Dieser Gesellschaft wird man dafür wärmsten Dank wissen; denn wenn auch nicht die Absicht einer umfassenden und systematischen Darstellung, sondern mehr zufällige Gelegenheit die hundert Bilder vereinigte, so haben wir doch vom schweizerischen Impressionismus noch nie einen so starken Eindruck erhalten wie durch die Einheitlichkeit dieser Ausstellung. Auf den großen Ausstellungen, wo das eine und andere der Hauptstücke schon zu sehen war, ist diese geschlossene Wirkung im Sinne der Karauer Ausstellung nicht möglich.

An der Spitze der Phalanx steht Amiet, gleich stark und gleich konsequent an seinem koloristischen Evangelium wie Hodler auf dem Gebiet der linearen Probleme, gleich abstoßend auch für jene, die sich den Voraussetzungen dieser Kunst nicht unterwerfen, für die „entfernter Stehenden“, die sich — wie man wohl aus den zahlreichen Kaufangeboten, die die Karauer Ausstellung beförderte, schließen darf — sich zu mindern scheinen. Man fragt nicht nach der Aufrichtigkeit. „Wohin kämen wir, wollte man all den heutigen Amateuren auf den Zahn fühlen und die Konsequenzen ihrer Zustimmung untersuchen! Seien wir auch dem Snob dankbar, der sich mit guten Dingen statt mit gemeinen brüstet und schließlich, ohne es zu ahnen, doch zum Heile beiträgt.“ (Meier-Graefe-Impressionisten.)

Amiets Hauptstück ist die bei Anlaß der vorjährigen Genfer Ausstellung hier gewürdigte „Landschaft im Herbst“. Eine Reduktion der Erscheinung auf Nebeneinanderstehen und Gegenwirkung von Farben und Formen. Auf Leinwandfläche gleichsam „in der Ebene modelliert“, von elementarer Kraft in der Struktur der Pinselstriche. Neben figürlichen Studien prägen sich ganz besonders die Blumenbilder und Stilleben ein, Meisterstücke eines unmittelbaren Materialismus. Wo Raumanwei-

sungen gegeben sind, beschränken sie sich, schlicht und ohne das Auge zu täuschen, auf lineare Werte der Tischkante oder -Decke. Auf dem Bild eines jungen Elegant fehlt jede Modellierung, die verlocken könnte, an Raum und Körper zu glauben. Die schwarze Reduktionsformel des Herrn liegt (stehend) im Löwenzahnbetupften Grün.

Neben Amiet erscheint sein Freund und Gefinnungsgenosse Giovanni Giacometti in mehreren seiner Hauptstücke unsicher, suchend, fast affektiert. Die Wahl seiner Themen bestätigt diesen Eindruck. — Er hat Stimmungsthemen, nicht nur Motive, „Vorwände“ wie Amiet; sie können seine technischen Manifestationen nicht überall rechtfertigen. Die literarische Erklärung einer Tafelrunde von drei Männern als „Jünger in Emmaus“ klingt wie die Entschuldigung für den überirdischen Glanz und die Bedeutungslosigkeit der Gestalten. Der Alte in der Winterlandschaft ist nicht besser, als wenn er etwa von Gehri oder Anker gemalt wäre; nur ein bißchen anders. Daneben hängt eine feine Landschaft im Schneefall, manch delikates Blumen-, Frucht- und — wofür man wohl bald eine neue Kategorie wird gründen müssen — „Frühstückseier-Stück“. Hübsch ist das Bild der beiden Kinder in einer farbenglänzenden Woge großer Bettkissen; prächtig wirkend der weibliche Akt in einer dämmerigen, goldenen Lichtflut des Badezimmers.

Von Hodler waren zwei Bilder zu sehen. Das eine ein nackter Jüngling in echt Hodlerscher (vielleicht auf Perugino zurückgehender?) Haltung auf einem Hügel stehend, weite Bergzüge überragend, die in blauen Saumen angedeutet sind. Aus zürcherischem Privatbesitz wurde der Ausstellung dann noch ein Landschaftsbild des Meisters geliehen: ein Waldberg hinter blauem Alpensee (Piz Corvatsch).

Unter den Outsidern überrascht die reiche Ausstellung von Werken des in Zürich lebenden Tessiners Sigismund Righini. Tüchtige Porträte — darunter das durch Reproduktion bekannte Familienbildnis „Der Spaziergang“ — verkünden

mit feingesehenen Landschaften und Blumenwiesen, die wie ein Teppich dekorativ den Rahmen füllen, eine ungewöhnlich starke und feine Empfindsamkeit für koloristische Werte.

Max Buris großes Bild „Brienzer Dorfer“ zeigt kernige Bauertypen und große Farbflächen, unter denen das Blau der Burgunderblusen dominiert.

Emmeneggers Landschaften geben

vereinfachende dekorative Linienwirkungen und ganz besonders Helligkeitskontraste. Aus Sonnenlicht und sympathischer Sachlichkeit führt uns der Entwurf zu einem Bilde „der alles verschlingende Wirbel“ seltsamerweise in die blauidüstere Gedankenwelt Edgar Allan Poes; hoffen wir, daß der Künstler uns das fertige Bild schenken wird.

R. K.

Literatur und Kunst des Auslandes

Die Münchner Stäbli-Ausstellung.
Am 16. Mai wurde in der Münchner Kunstsammlung Zimmermann (Maximiliansstraße) eine kleinere, aber hochinteressante Ausstellung von Bildern unseres Landsmannes Adolf Stäbli geschlossen, nachdem sie sich des regsten Besuches aus Münchener Künstler- und Kennerkreisen erfreut und auch Prinzregent Luitpold zu einer Besichtigung empfangen hatte. Viele der schönsten, in der Schweiz in Museums- oder Privatbesitz befindlichen Arbeiten des Meisters fehlten leider in dieser ungefähr 30 Bilder umfassenden Sammlung; dafür war hier Verschiedenes ausgestellt, das zum ersten Mal vor die breite Öffentlichkeit trat. Nach seinen Lehr- und Wanderjahren hatte sich Adolf Stäbli wie so viele andere Schweizerkünstler in München niedergelassen. Sein ernstes Ringen nach den höchsten Kunstzielen brachte ihm wohl die Anerkennung gleichstrebender Freunde ein; aber die Gunst der Kritik und des Publikums blieb seinen Arbeiten lange versagt. Er kümmerte sich nicht um Mode und Zeitströmung, sondern ging seine eigenen Wege. Nur seine Heimat zeigte Verständnis für ihn, und so ist glücklicherweise das Beste, was er geschaffen, in schweizerischem Besitz. Stäbli, im praktischen Leben hilflos wie ein Kind, hatte in München Jahre bitterster Entbehrungen durchzumachen; auch die mehr und mehr sich einstellenden materiellen Erfolge konnten seine Lage

nie wesentlich ändern. Wie viele köstliche Anekdoten konnte man nicht in diesen Tagen aus dem Munde all der Schweizerkünstler vernehmen, die bei Zimmermann pietätvoll des toten Freundes und Landsmannes gedachten und die originelle Persönlichkeit des begnadeten Künstlers und prächtigen Menschen auch vor dem erstehen ließen, der ihn nicht zu kennen die Freude hatte! Jetzt ist er tot; jetzt bemühen sich auch in der deutschen Kunstmetropole Kritik und Publikum um Adolf Stäbli und seine Werke. Aber die rückhaltlose Anerkennung tüchtiger Kunstgenossen, die ihm reichlich zuteil geworden, mochte ihm mehr bedeuten als der lauteste Erfolg der Gasse.

Das Größte hat Stäbli geleistet als Stimmungsmaler; jede seiner Landschaften ist ein lebendiges Ganzes; da ist alles Farbe und Leben, und in der großartigen Erfassung der Natur läßt er sich ganz wohl mit Böcklin vergleichen. Seine Spezialität war die Gewitterlandschaft; es liegt etwas von titanischer Kraft und Größe in diesen Bildern, mit ihren vom Sturm geschüttelten Baummassen, den jagenden Wolken und der düsteren Melancholie weiter Heide- und Moorgründe. Mochte der Künstler sich auch in den letzten Jahren oft wiederholen und mit Vorliebe auf schon behandelte Motive zurückgreifen, in glücklichen Stunden sind ihm bis zum Ende Großtaten gelungen wie sein letztes in dieser Ausstellung im Entwurf vorhandenes geniales