

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 13 (1945-1946)

Rubrik: Kleine Rundschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KLEINE RUNDSCHAU

DIE GEMEINSCHAFTLICHE SICHERHEIT IN DER ALTEN EIDGENOSSENSCHAFT

Erste Aufgabe jeder gesellschaftlichen Ordnung ist der Friede in der Gemeinschaft, Hausfriede, Marktfriede, Landfriede, Völkerfriede. Auch eine Höhlenhorde konnte nicht bestehen, ohne daß einer sich schlafen legen durfte in der Zuversicht, kein anderer werde seine Wehrlosigkeit benützen, um ihn zu überfallen. Diese Gewißheit beruhte auf einem zum Gesetz gewordenen Gesamtwillen, dem jeder Einzelne, wenn er sich auflehnte, unterworfen wurde. Die Sicherheit war also erkaufte durch allseitigen Verzicht auf individuelle Eigenmacht. Aus Opfern an Selbstbestimmung eines jeden baute sich die Gemeinschaft aller auf, deren Sinn und Zweck von allem Anfang die Sicherheit war, und mit dem Zerfall der Gemeinschaft war auch immer wieder die ungebundene Eigenmacht und damit die Unsicherheit da.

Das Zeichen an der grauen Wand, hinter der die Zukunft heranrückt, ist ein uraltes Fragezeichen. Die uranfängliche Aufgabe jeder menschlichen Gesellschaft wird neu gestellt, diesmal aber im Weltmaßstab. Die Menschheit steht wieder, wohin sie immer aufs neue geführt wird, am Scheideweg zwischen Gemeinschaft und Eigenmacht und damit zwischen Sicherheit und Unsicherheit, zwischen Friede als Grundordnung und Kampf aller gegen alle, mit Schwächezuständen dazwischen, oder «Verdauungspausen, die man Friede nennt».

Von der Urzelle der menschlichen Gesellschaft aus hat sich der Friede, gestützt auf die gemeinschaftliche Sicherheit, immer weitere Bereiche erobert; mit dem Wachsen der Herrschaftsgebiete erweiterten sich die verschiedenen Landfrieden bis zum Umfang von Weltreichen. Darauf stützt sich die Zuversicht der Friedfertigen, einmal werde die Logik der Jahrtausende durch einen Weltfrieden gekrönt und abgeschlossen. Ob auf dem Wege der Gewalt oder auf dem Wege des Bündnisses, das werde die nächste Frage, also unter Umständen die des nächsten oder übernächsten, auf alle Fälle die des letzten Weltkrieges sein — falls die Menschheit nicht imstande sein sollte, den friedlichen Weg zum Frieden, den des verpflichtenden Bündnisses, zu betreten. Auch dieser Weg ist uralte, ja sicher neben dem der Gewalt uranfänglich. Wenn sich primitive Horden auf dem Jagd-pfad begegneten, dann gab es entweder einen Kampf unter Konkurrenten oder eine gemeinsame Jagd und nachher Teilung der Beute (wobei recht wohl die Gemeinschaft wieder zu Schaden kommen konnte).

Da sich Einzelmenschen leichter verständigen als verschiedene Gemeinschaften (denn das Kollektivbewußtsein ist von mehr Machtgefühl getragen und darum unverträglicher als einer allein), so war es verhältnismäßig leicht, den Landfrieden unter den Bürgern zu sichern, und verhältnismäßig schwer, den Völkerfrieden zu Gesetz zu machen, und um so schwerer, je mächtiger und damit merkwürdigerweise auch empfindlicher und kitzlicher die Staaten geworden sind. Mit dem Machtzuwachs der Großen steigt in jedem Krieg auch ihr Einsatz und der Wert der möglichen Beute, und um so gefährlicher wird es für einen Großen,

nicht zu den Allergrößten zu gehören. Nirgends geben menschliche Schwächen einen solchen Ausschlag wie in der hohen Politik der Stärksten. («Der Dunst von Größe, in den die Eitelkeit uns einhüllt», sagte der alte Fritz.)

Angesichts der Weltwende, von der man nur weiß, daß sie kommt, nicht aber, ob sie schließlich den friedlichen Weg zum Frieden findet, hat es ein Schweizer unternommen, aus der Geschichte des eigenen Landes nachzuweisen, wie sich die auf Bündnissen beruhende Sicherheit von Jahrhundert zu Jahrhundert bewährt oder nicht bewährt hat. Er vermeidet es, aufdringliche Lehren daraus zu ziehen; er stutzt vor der Gefahr äußerlicher Vergleiche, da der scheinbare Gleichlauf der Ereignisse über den wahren Charakter einer Zeit täuschen kann. Vielleicht gibt es aber doch so etwas wie «Konstanten», und zwar in der Natur des Menschen, der freilich selber sehr wenig konstant ist, sich aber gerade in seinen Trieben, Schwächen und Anfälligkeiten durch die Jahrhunderte ziemlich gleich bleibt und übrigens, wenn er die Lektion der eigenen Erfahrungen einmal begriffen hat, zu sterben pflegt, auf daß Junge auf neue Rechnung die alten Irrtümer unter neuen Feldrufen und Schlagworten begehen dürfen. Da auch die kollektive Sicherheit, wie die von einem einzelnen Gewalthaber diktierte, in engem Rahmen begonnen hat, so ist es sinnvoll, das heute im Großen gestellte Problem in seiner Entwicklung auf einem sehr beschränkten Boden zu verfolgen.

William Rappard machte sich an die Aufgabe, die *Eidgenössischen Abschiede* nach Material für die gemeinschaftliche Sicherheit während eines halben Jahrtausends zu durchforschen¹. Nun liegt natürlich nicht alles, was zur Sache gehört, in dieser Sammlung unserer Staatsdokumente, wie sich ja überhaupt nicht alles geschichtlich Wichtige dokumentiert. Andererseits ist es nicht zu vermeiden, daß manches, was mit der Sicherheitsfrage zusammenhängt, ausgeschaltet oder höchstens leicht gestreift werden konnte, sollte der Rahmen des ohnehin schon über 600 Seiten umfassenden Buches nicht gesprengt werden. Es kam übrigens eben recht «zwischen Jalta und Frisco» heraus, unter dem frischen Eindruck der Verhandlungen von Dumbarton Oaks, wo das Problem der kollektiven Sicherheit besonders dornige Stacheln zeigte. Die Frage ist heute, ob mit der Gemeinschaft auch die Sicherheit sich einen unheilbaren Riß holen wird.

Was Rappard aus den Abschieden zusammenstellt, ist keineswegs geeignet, einem Schweizer besonders zu schmeicheln, aber vielleicht gerade darum ein gesundes Lesen für uns.

Rappard untersucht die Bundesbriefe, die ja in erster Linie Instrumente einer kollektiven Sicherung von Verbündeten waren, und die späteren Vereinbarungen nach Art, Maß, Einleitung der gegenseitigen Hilfe und nach der am allermeisten zu Auseinandersetzungen anlaßgebenden Frage, wer die Kosten bezahle. Lange Zeit schien für alle Hilfspflichtigen ein nirgends deutlich ausgewiesener, aber sicher funktionierender Maßstab der Mannschaftskontingente zu bestehen. Wenn die Bezahlung durch andere gesichert war, scheint man gelegentlich mehr Freiwillige als nötig zur Verfügung gehabt zu haben. Denn der Krieg war ein Geschäft, für den Mann wie für den Kanton, und zuweilen zahlte das Ausland selbst die gegenseitige Unterstützung der Eidgenossen. Ja, im 17. Jahrhundert kam es vor, daß die Kriegsparteien, die Häuser Habsburg und Bourbon, uns sogar die Grenzbesetzungskosten zur Wahrung der Neutralität bezahlten.

Die Glaubensspaltung führte zu absonderlichen Verquickungen. Nie ging es so weit, wie es einmal Spanien haben wollte, daß die katholischen Schweizer sich einem Afrikaner oder Indianer gleichen Glaubens näher fühlten als den neugläubigen Eidgenossen. Aber die religiösen Sonderbünde unter sich und mit

¹ *Cinq siècles de sécurité collective (1291—1798)*. Als Verlag zeichnen Librairie du Recueil, Paris und Georg & Cie, Genf. Das Buch erscheint in der Reihe der Veröffentlichungen des Institut universitaire des hautes études internationales in Genf.

dem Ausland machten doch das Weiterbestehen der Eidgenossenschaft derart fragwürdig, daß die Rettung einmal hauptsächlich aus einer sozusagen allgemeinen Untreue hervorging: der Bruch der eidgenössischen Pflichten wurde wettgemacht durch Untreue gegenüber den konfessionellen Sonderbünden. Und so blieb der Schweiz wohl weniger durch eigenes Verdienst als durch eine gütige Fügung die Neutralität und die staatliche Sonderexistenz auch im Dreißigjährigen Krieg erhalten, der überdies lang und grausig genug wütete, um das gemeinsame Interesse am Frieden zu wecken und damit ein Band über die Glaubenstrennung hinweg zu ziehen.

Ein Jahr vor dem Westfälischen Frieden (1647) wurde das Defensionale von Wyl aufgestellt, als greifbarer Ausdruck jenes Gesinnungswandels, der aber mit der äußern Gefahr wieder erlahmte und neuen Religionskämpfen Platz machte. Schwyz wollte übrigens nicht mittun. Da die Katholiken im Bund mit Savoyen standen, ist es zu begreifen, daß sie die Waadt nicht wollten schützen helfen. Das hatte seine Folgen, als die Franzosen einbrachen.

Ein gemeinsames Band blieben die gemeinen Vogteien. Sie waren gewiß auch ein Hauptgrund des konfessionellen Haders. Ein Schutz lag darin, daß Frankreich unter seinen beiden großen Kardinälen im Bund mit den reformierten Gegnern Oesterreichs stand und immer wieder von Ausschreitungen des religiösen Bruders Hasses zurückhielt; es stützte die Neutralität, um dem Gegner ein militärisches Fußfassen in der Schweiz zu verbieten und ein wertvolles Rekrutierungsgebiet für seine Söldner zu sichern. Auch die Ausrottung der Hugenotten änderte an der äußern Machtpolitik Frankreichs nichts.

Rappard stieß natürlich auch auf das Jahrgelderwesen. Man hat in der letzten Zeit von mehr oder weniger geschichtlich interessierter Seite versucht, diesen Flecken auf der Geschichte unseres ancien régime weißzuwaschen oder es doch als nach dem Geist der Zeit unanstößig hinzustellen. (So etwa de Reynold im Vorwort zu «Treue und Ehre».) Wenn man aber sieht, wie oft die Tagsatzung sich mit dieser Pest herumgeschlagen hat, dann weiß man Bescheid. Mit der kollektiven Sicherheit gegen außen hatte natürlich das Bezahlen des politischen Wohlverhaltens einflußreicher Herren durch das Ausland auch einiges zu tun.

Eine sprachlich reizvolle Einzelheit: das «Defensionale» stieß in der Innerschweiz auf ein Mißtrauen, das sich schon an das Fremdwort heftete. Darum stoßen wir in den Abschieden auf verschiedene Verdeutschungen. 1681: Landesschirm, 1702: Schirmwerk, Wehrungswerk, eidgenössische Wehrverfassung, 1743: Schirmwesen.

Wer Rappards Zusammenstellung folgt, der kommt wieder einmal zum betrüblichen Schluß, daß die Eidgenossenschaft am Schluß der alten Herrlichkeit mehr als nur schlagreif war, und man begreift was Bonaparte in seinem Bericht vom 10. Februar 1797 an das Direktorium schrieb:

«Les Suisses d'aujourd'hui ne sont plus les hommes du XIV^e siècle; ils ne sont fiers que lorsqu'on les cajole trop, ils sont humbles et bas lorsqu'on leur fait sentir qu'on n'a pas besoin d'eux.»

Rappard erwähnt als betrübliches Zeichen der kriecherischen Gesinnung ein Gedicht, mit dem Damen von Lausanne den Korsen angehimmelt haben. Aber das reicht noch kaum an die Verse einer Frau Langhans heran, die sie Bonaparte vordeklamierte, als er in Bern zum untern Tor hinausfuhr. Der britische Minister William Wickham fand dabei doch in der Schweiz die allerbesten volkstümlichen Eigenschaften im ganzen Lande, Mut und wackere Gesinnung; nur urteilte er, sie könnten nicht zur Geltung kommen, und schuld daran sei u. a. die Furchtsamkeit der verschiedenen Regierungen, der Mangel an Zusammenhang zwischen den Kantonen, das Vorwiegen der handeltreibenden Orte Zürich und Bern, und vor allem die Verfassung selber, die es der Schweiz unmöglich mache, der bestehenden

Krise zu begegnen. Das war ein paar Monate, bevor sich dann zeigen sollte, bis zu welch blutleerem, aber wortreichem Phantom die kollektive Sicherheit in der Schweiz entartet war.

Ein strategisches Hauptziel der Franzosen war der berühmte bernische Staatsschatz. Bern war ja Bankier der Könige. Man liest aber im Protokoll der Sitzung des bernischen Kriegsrates vom 26. Februar 1798: Es wäre unmöglich, Truppen drei Monate unter den Waffen zu halten, ohne die Staatsfinanzen zu erschöpfen...

Wir dürfen uns also wohl nicht mehr allzusehr wundern, wenn es heute unter den Großen mit einem System für die kollektive Weltsicherheit harzt. Immerhin hat die Schweiz aus ihrem Unglück gelernt; die Erfahrungen von 1798 liegen der ganzen seitherigen Entwicklung zugrunde, die ja gerade militärisch schon unter der Restauration kräftig eingesetzt hat.

Die weite Rückschau über unsere Landesgeschichte wirkt sonderbar aktuell. Wie Rappard von den «Abschieden», so wird auch sein Leser gepackt. Denn heute geht es im Großen um die gleichen politischen Probleme wie in der kleinen alten Schweiz, und die Beratungen der letzten fünfundzwanzig Jahre im Völkerbund und andern internationalen Konferenzen zeugen von ganz ähnlichen Sorgen, und sie werden nach den gleichen Methoden geführt wie damals.

Das kommt aber davon her, daß die Delegierten des Völkerbundes und die Tagsatzungsboten in den gleichen Aufgaben und Konflikten standen und dem gleichen Dilemma zum Opfer fielen. Wohl fühlte man die Gemeinsamkeit der Interessen, aber vor allem vertrat doch jeder seinen Auftraggeber, seinen besondern Staat. Den Ausgleich fand die Schweiz erst 1848 im Bundesstaat, der über alle Bundesglieder ohne Ausnahme das Gesetz der Gemeinschaft stellte.

Der Schluß ist eindeutig: «Solange die Sicherheit der internationalen Gemeinschaft einzig von der freien Zusammenarbeit vollsouveräner Staaten abhängt, bleibt sie notwendigerweise brüchig. Es gibt keine verbürgte Sicherheit für eine politische Gemeinschaft, wenn sie nicht unter einer obersten Instanz steht. Die Sicherheit des Ganzen, so können wir nach den Beratungen von Dumbarton Oaks beifügen, verträgt sich mit der Freiheit der einzelnen Teile nur dann, wenn diese Instanz sich auf die Zustimmung der Mehrheit stützt und als berechtigter Ausdruck des allgemeinen Willens erscheint.»

Beizufügen wäre höchstens noch, daß die gemeinsame Sicherheit dann am allerwenigsten gewährleistet wird, wenn sich gerade die Mächtigsten und damit die Gefährlichsten nicht dem allgemeinen Friedensgebot unterziehen, sondern frei bleiben, ihre Sonderinteressen voranzustellen.

ERNST SCHÜRCH

ZUR DEUTSCHSPRACHIGEN ERSTAUFFÜHRUNG VON ELIOTS «FAMILIENFEIER»

Man wußte schon vor der Erstaufführung der «Familienfeier» durch das Zürcher Schauspielhaus im Rahmen der Theaterwochen 1945, daß Eliots Denken über den Menschen von der Idee der Erbsünde bestimmt wird und daß ihm das Leben auf bloß natürlicher Ebene als eine Form des Todes gilt. Allein, erst durch die Kunst der Bühne wurde deutlich, welche Umwälzung aller üblichen Vorstellungen vom Drama und vom Theater diese theologischen Begriffe mit sich führen.

Die Fabel, die Eliot wählte, gleicht zwar derjenigen der Orestie des Aeschylus;

wo aber das griechische Drama Verbrechen und Strafe behandelt, stellt Eliot den langsamen, dunklen, dem Wachstum vergleichbaren Vorgang dar, mit dem das Böse entsteht, sich festsetzt und wieder verschwindet. Das klassische Drama hebt die einzelne Tat, sei sie gewollt oder erduldet, mit plastischer Klarheit ins Bewußtsein. Eliot dagegen erklärt die Tat selbst für unwesentlich: so weiß Harry nicht genau, ob er der Mörder seiner Frau ist, und ähnliche Zweifel bestehen über die verbrecherischen Taten seiner Eltern. Wie ein Alpdruck und nicht aus dem Sinn zu verscheuchen ist andererseits der Gedanke an den Fluch dieser Welt, an der die Sünde klebt seit Adams Fall. Die Fabel der Orestie — angenommen, Eliot habe sie bewußt seinem Stück zugrunde gelegt — dient daher bloß als Schuld-Mechanismus; die darin enthaltene Verkettung von Schuld und Strafe wird vom Dichter auf ganz eigene, christliche Art gedeutet.

Man denke sich das Böse nicht als aktives Prinzip, das den im Grunde guten Menschen verdirbt; der Mensch ist vielmehr schon seiner Anlage nach schlecht, und das Gute muß tätig eingreifen, um ihn zu retten. Es ist dies eine Form der Inkarnation, wenn man so will. Die Sippe der Piper, geführt von Amy, der Witwe Lady Monchonsey, repräsentiert den Menschen, der sich in seiner Verderbtheit eingerichtet hat und sich wehrt gegen das immer wieder pochende Gewissen. Wohl jeder andere Dramatiker hätte Amy zur tragischen Heldin gebildet; denn die Willensstärke, mit der sie ihre Pläne zum Nutzen der Familie verfolgt, ist von dem Stoff, aus dem auch Shakespeare seine großen Schicksale geformt hat. Ihre Unfähigkeit jedoch, den Erbverzicht ihres ältesten Sohnes Harry zu begreifen, macht ihren Tod wie ihr Leben sinnlos. Sie stirbt, einfach weil ihre Uhr im Dunkeln abgelaufen ist, und ihr klägliches Ende erinnert an die Grabschrift, die Eliot seinen «Hollow Men» gesetzt hat: «This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper».

Das Böse aus Trägheit und Gleichgültigkeit wird vom Chor der Schwestern und Schwäger Amys dargestellt. Während der brutale Wille in Amy jede Regung des Gewissens erstickt, werden diese willensschwachen Menschen unter dem Eindruck drohender Gefahr von dunklen Ahnungen erschüttert. Wenn aber der Schauer verrieselt ist, klammern sie sich wieder mit erneuter Energie an die alten Lügen: «We must insist that the world is what we have always taken it to be». Eliot sieht im Zustand dieser Menschen das eigentliche Unglück unserer Zeit.

Im Mary, Agatha und Harry gestaltet Eliot drei verschiedene Phasen des Einbruchs des Guten in die Welt des Bösen. Bei Mary gleicht die Inkarnation dem triebhaften Aufspringen der Knospe zur Blüte. Mary erleidet jene vegetative Qual, die das Erwachen der Pflanze aus der Winterstarre begleitet und die Eliot in seinen Gedichten oft als Symbol verwendet hat. Sein «Waste Land» fängt mit diesem Bilde an: «April is the cruellest month...» Agatha hat diese geistigen Geburtswehen hinter sich. Sie war früh mitschuldig geworden an dem Fluch, den nun Harry zu sühnen hat. Mit Harrys Geburt wollte Agatha gleichsam von Harrys Vater ein Kind haben; aber mit derselben Geburt hat sie auch, freilich ohne es zu wissen, die Sühne gewollt, die Harrys Mission wird. Daher kann Harry, nachdem ihm diese Zusammenhänge klargeworden, die tiefe Erkenntnis aussprechen:

«Alles ist wahr in einem andern Sinn,
Einem Sinn, der vorher unverständlich schien.
Alles strebt nach Versöhnung,
Wie der Stein fällt, wie der Baum fällt. Und am Ende
Ist das die Vollendung, was zuerst
Der Untergang schien.
Vielleicht war mein Leben nur ein Traum,
Von mir geträumt im Geiste anderer.»

Das Eigentümliche an Agathas Zustand ist die Trennung ihres Gewissens von ihrem Willen, so daß ein Abgrund klafft zwischen dem Sollen, das unerbittlich ist, und dem Wollen, das nicht mehr ihrer Person, sondern irgendeinem fremden, niedrigeren Wesen zu gehören scheint. Hier weist ein von Eliot gern gebrauchtes Bild auf diese Dissoziation des Bewußtseins hin:

«Ich war nur der Fuß, und das Auge,
Das den Fuß sah: das lidlose Auge,
Auf die Bewegung geheftet ...»

Agathas höheres Wissen und Gewissen verleiht ihr jene Würde, für welche Eliot die Maske der unnahbaren Vorsteherin eines Frauencollege gewählt hat. Wer weiß, welchen Inbegriff der Autorität diese Respektspersonen in England verkörpern, wird den Symbolwert der Figur ermessen können. Harry ist noch nicht so weit wie Agatha, obschon er wahrscheinlich über sie hinausgehen wird. Wir sehen ihn mitten in der qualvollen Entwicklung, deren Härte sich im Dialog mit Mary zeigt. Während Agatha sich ruhig und kühl mit dem Mädchen auseinandersetzt, ist Harry schroff und ungeduldig zu ihr. Da er selbst noch nicht frei ist von Schwäche, reagiert er mit gesteigerter Empfindlichkeit auf die Schwäche anderer:

«Ihr versucht immer, ein jedes Ding gesondert zu betrachten,
Kleine Dinge nehmt ihr wichtig, damit alles
Unwichtig sei, alles eine geringe Abweichung
Von einem geplanten Kurs, den das Leben zu nehmen hätte
Und den ihr normal nennt. Was ihr das Normale nennt,
Ist bloß das Unwirkliche und das Unwesentliche:
Ich dachte ähnlich, als ich mir noch mein eigenes Leben
Als vereinzelt Unglück vorstellen konnte,
Als zufälligen Versager im geordneten Weltganzen.
Aber ich beginne, es als Teil einer gewaltigen Katastrophe zu erkennen,
Eines ungeheuren Irrtums und Wahnsinns
Aller Menschen, ja der Welt, den ich nicht ordnen kann.»

Aber die Erklärung, die Harry sich und andern in lichten Augenblicken geben kann, hält dem Gefühl der Gottverlassenheit nicht stand, das sein gepeinigtes Gehirn überwältigt:

«Denkt ihr, ich glaube, was ich eben sagte?
Das war nur, was ich gern glauben möchte ...
Ihr könnt mich nicht verstehen. Daß man allein ist,
Das ist das Grauen — daß man mit dem Grauen allein ist.
Der Schmutz ist schuld. Ich kann wohl meine Haut waschen,
Mein Leben rein halten, meinen Geist läutern,
Doch immer der Schmutz, der etwas tiefer sitzt ...»

Harry ist Hamlet verwandt: sein Gewissen zwingt ihn, unerbittlicher Ankläger zu sein und gleichzeitig dumpf leidendes Opfer.

Erregend, aber auch verwirrend an Eliots Drama ist der Wechsel satirischer und lyrischer Partien, der dem Stück die Einheitlichkeit der Wirkung zu rauben droht. Der Dichter bannt die Gefahr durch Verzicht auf viele naturalistische Effekte, die sich andere Dramatiker nicht hätten entgehen lassen und die zu missen manchem Schauspieler schwerfallen mag. Dafür vervielfältigt Eliot das

rituelle und konventionelle Element. Schon der gewöhnliche Formalismus englischen Gesellschaftslebens, wie er in der Familie der Piper besonders gepflegt wird, bringt eine Stilisierung mit sich, die auf der deutschsprachigen Bühne kaum ganz zur Geltung kommen kann. Im Original des englischen Textes werden die stereotypen Rhythmen und Phrasen der Konversation durch den Vers ironisch unterstrichen. In den lyrischen Stellen reden die Charaktere jene gedrungene Diktion, die dem Leser der Gedichte Eliots wohlbekannt ist und die in der deutschen Uebertragung von J. Gebser besonders gut getroffen ist. Von den größeren Konventionen des Theaters wären vor allem die Eumeniden zu nennen, die Harrys Wahnvorstellungen aus der Vereinzelung zur Sinnbildhaftigkeit emporheben (nur hätten sie auf der Bühne in der klassischen Gestalt der Furien, nicht als phantastische Fratzen erscheinen sollen), und der Chor mit seinem eintönigen Gemurmel, das bald Monolog, bald Beiseitesprechen ist.

In Ton und Tempo war die Aufführung ein reines Gelingen. Der einsichtigen, beherrschten Spielleitung von Oskar Wälterlin ist besonders das Erlebnis jenes religiösen Dranges zu verdanken, der beständig anklingt in der Dissonanz der weltlichen Kräfte des Bösen und dem aufwühlenden Ruf des Gewissens. In richtiger Deutung von Eliots Absicht wurde vermieden, diese Dissonanz, die rein im Atmosphärischen liegt, zum dramatischen Konflikt zu ballen. Die wilde Anklagerede Amys gegen Agatha verhallt im Leeren: Amys vermeintliche Gegnerin wird von dem Haßausbruch gar nicht berührt. Beide Darstellerinnen, Therese Giehse als Amy und Maria Becker als Agatha, haben des Dichters Intentionen richtig erfüllt und überzeugend verwirklicht. Kurt Horwitz und Wolfgang Langhoff als Amys Schwäger, Traute Carlsen und Ellen Widmann als ihre Schwestern bemühten sich redlich um die schwere, vielleicht unmögliche Aufgabe, gleichzeitig im Chor einen Block zu bilden und als Einzelmasken ihre Individualität zu wahren. Die Rollen, die Bernhard Wicki als Harry, und die die Darstellerinnen von Agatha und Mary zu spielen hatten, waren besonders schwer, verlangen sie doch den Ausdruck subtilster, dem Bewußtsein gerade noch zugänglicher Gefühle und Gedanken. Der hierin festzustellende Erfolg zeugt von der großen Kunst des Schauspielhauses. Wenn der Aufführung als Ganzes ein Vorwurf vielleicht nicht erspart werden darf, so ist es der, daß das rituelle Element, angefangen von den ungeschriebenen Gesetzen englischer Gesellschaftsetikette bis zum Zeremoniell des vom Dichter ausdrücklich geforderten Ausblasens der Kerzen, nicht immer genügend beobachtet wurde. Uns will scheinen, daß Eliots Dramatik gerade in dieser Richtung Neues zu schaffen versucht. Allerdings muß mit der bewußten Pflege eines abstrakten Stils oft ein schmerzlicher Verzicht auf die unfehlbaren Wirkungen der bewährten Charakterdarstellung hingenommen werden.

H. W. HAUSERMANN

GEDANKEN ZU ROBERT FAESIS

«STADT DER FREIHEIT»¹

Robert Faesis neuer Roman «Stadt der Freiheit» gehört zu jenen Werken der Literatur, die dem Leser den Genuß bereiten, die Ueberlegenheit des Schriftstellers seinem Stoff gegenüber zu fühlen, ja die Richtlinien verfolgen zu dürfen,

¹ Atlantis-Verlag, Zürich.

nach denen das Werk komponiert wurde. An der Fähigkeit, diesen Einblick in die innere Struktur eines Kunstwerkes zu vermitteln, erkennt man den Meister des Romans.

Wie der Kunstverständige im Anblick eines architektonisch vollendeten Bauwerkes, oder eines Meisterwerkes der Malerei, unter den Klängen einer Fuge oder einer Sonate diesen Freudenschauer des geistigen Durchschauens, des Verstehens empfindet, so ergreift uns auch vor vollendeten Werken der Feder das wohlige Gefühl des Mitschwingens, wenn wir den Dichter — gewissermaßen wie den lieben Gott — am Werke sehen dürfen.

Und ist es nicht bei allem guten Schaffen das gleiche? Das fertige Gewebe ist wohl angenehm im Gebrauch, aber die Weberin an der Arbeit zu sehen, dem Spiel der Hände und der hin- und herschießenden Fäden zu folgen, gibt dem Stofflichen erst seinen rechten Wert. Der Meister am Ambos, an der Weinkelter, am Brotrog, alle diese Schöpfer im Kleinen sind es, die dem Zusammenleben der Menschen den lebendigen Pulsschlag verleihen. Aber dieser Puls schlägt heute unter der Ueberproduktion geistiger und materieller Güter nur schwach; denn hastig schaffen Gehirn und Hand für den Gelderwerb, und hastig wird verbraucht, gelesen, gehört, geschaut.

Wir sind ruhelos geworden, und Ruhelosigkeit ist der Tod der Kultur. Mit dieser Ueberlegung stehen wir mitten im Werk Robert Faesis; denn er, der fruchtbar Schaffende, der friedvoll Leitende zeigt uns in seinem Roman die gespenstische, alles vernichtende Unruhe eines *fin de siècle*.

Im ersten Augenblick erscheint uns das Werk Faesis wie eine Bühne voll wimmelnder Gestalten, die wir nicht zu übersehen vermögen, aber sehr bald spüren wir die bewußte Hand des Meisters, die jeden Faden der tanzenden Marionetten fest in der Hand hält; in dem sich überstürzenden Durcheinander entsteht nie Verwirrung für den Betrachtenden. Wo die Handlung sich zu atemberaubender Steigerung zusammenballt, setzt das genießerische Vertrauen des Lesers ein: der erlösende Grundton wird zur rechten Zeit angeschlagen werden, der Ruhepunkt wird nicht ausbleiben, bevor die leidenschaftliche Melodie von neuem aufrauscht.

Vom Beginn der überaus reichen Handlung, wo der goldgelbe Reisewagen mit dem jungen Ehepaar Schweizer durch das frühlingsholde Paris schwankt, bis zum Schluß des Romans, der einen der schwergeprüften Helden, Gerold von Edlibach, in der dumpfen Postkutsche unter kalt-grauem Himmel aus der Hölle des Terrors zur rettenden Schweizer Grenze führt, setzt dieses erregende Spiel von auf und nieder zwischen der Harmonie der Schönheit und dem grellen Aufruhr alles Bösen und Häßlichen niemals aus.

Da steht wie ein zartes Pastellbild Watteaus die Szene im Park von Versailles vor uns, wo die junge Königin in all ihrem Reiz vor einem Hintergrund von Genien geschmückten Bosketts und spielenden Wasserkünsten selber wie die Göttin Fortuna daherwandelt und den jungen Schweizer-Gardisten-Offizier, Edlibach, mit ihrer Huld auszeichnet. Von dieser Glückstunde an fallen ihm Ehre und Liebe in den Schoß.

Und gleich danach das grellfarbige Porträt Mirabeaus, von dessen gigantischer Persönlichkeit der Dichter sagt: «So sieht ein Element aus.» Großartig die Schilderung dieses Löwen der Revolution, dieses vitalsten aller Zeitgenossen, dieses Repräsentanten einer nicht einzudämmenden Volkskraft! Um Mirabeau sprüht es von Worten wie: *lettres de cachet*, Gefängnis, Pferch veralteter Ordnung, Verschwendung, Schulden, Weiber, Gitterstäbe, Alptraum, Bastille. Und widerspruchslos seinem Banne hingegeben, sehen wir den Haupthelden des Werkes, den idealistischen, unpraktischen, gutgläubigen, übernervösen, zerfahrenen Caspar Schweizer, der Mirabeau, dem Genius der Revolution, sein Geld in die immer

leeren Hände wirft, in diese Hände der Gewalt, die den Stand, dem Caspar Schweizer angehört, untergraben werden.

Caspar Schweizer und seine hübsche, grundgute, aber etwas bequeme Gattin Madeleine, wie liebenswert sind sie in all ihrem Irren; sie wollen nur das Beste. Hoch und niedrig soll glücklich sein. In großzügiger, fast charakterloser Unvoreingenommenheit plätschern sie ahnungslos dahin zwischen vornehmen Parasiten, geschäftlichen Ausbeutern, dekadentem Adel, überfeinertem Gelehrtentum und betrügerischer Dienerschaft. Es ist ein Sittengemälde von unnachahmlicher Eindringlichkeit, dieses Leben in dem üppigen Palais eines im Grunde einfachen Zürchers; faszinierend das Beobachten dieses Balancierens auf einem schwankenden Boden, unter dem keiner der Handelnden den Abgrund ahnt, der sie alle verschlingen muß. Benebelt, gierig, berauscht, und einer den andern aufpeitschend, gibt sich die ganze bunte Gesellschaft, die der Verfasser aus der Vergangenheit heraufbeschwört, dem unheimlichen Zauber einer Vorgewitterstimmung hin.

Aber klar, scharf und rein wie die Berggipfel, die fern in der Heimat zur «Stadt der Väter» hinüberschimmern, leuchtet in dieses phosphoreszierende Durcheinander die Gestalt der Ahne, der Großmutter der drei Vettern. Sie ist den weiten Weg, treu behütet vom dritten der Helden, Leonhard Heidegger, von Zürich nach Paris gekommen, um im Hause des Enkels, Caspar Schweizer, nach dem Rechten zu sehen.

Welch eine frische, gesunde Luft weht um die aufrechte alte Frau! Wie erscheint das unstete Hasten um den Enkel zur Vernichtung verdammt, wenn der Dichter den Leser zwingt, mit den Augen der Matrone in das fiebrige Treiben von Paris im allgemeinen und im besonderen in das leichtfertige, kinderlose Dasein des jungen Paares zu schauen. Aber gerade hier offenbart sich der Verfasser wieder als der Gedanken-führende Künstler, so daß wir nicht umhin können, die Hoffnung zu nähren, daß die Krankheit der Weltkapitale nicht endgültig sei; erwuchs die Stadt Paris doch aus alter, heiliger Kraft, und wird deshalb auch die Gesundung finden.

Wenn die Ahne den Eheleuten Schweizer in das Gesicht ruft:

«Ist's ein Glück, ist's ein Unglück, daß ihr keine Kinder habt? Traurig genug, daß man das fragen muß. Aber auch keins von euch beiden ist fruchtbar in der Seele des andern. Ihr verwöhnt einander, statt euch zu fördern. Ihr seid Rechenschaft schuldig eins fürs andere vor Gott...»,

So erlebt Leonhard Heidegger, schon eingefangen von dem sprühenden Geist, dem lockenden Zauber dieser, fast hysterisch animierten Stadt, das Wunder der Kathedrale von Notre-Dame. Es gibt wohl wenige Beschreibungen von dem unzerstörbaren Wert eines Gotteshauses in der Literatur, wie dieses Gemälde, das Faesi von der ewigen Schönheit der Notre-Dame entwirft. Wie aufgerufen zum Erinnern der wahren menschlichen Güter kniet der nüchterne Zürcher Leonhard Heidegger auf den Fliesen der Kirche nieder; denn das, was ihn zwischen den gewaltigen Pfeilern umgab:

«Dies alles war die Schöpfung noch einmal, nicht doch: zum erstenmal! Die gottgewollte, gottgesegnete, gottnahe Welt der gültigsten Gesetzlichkeit, des unbegreiflichsten Liebeswunders, des paradiesischen Friedens.»

Aber wie die heiligen Stimmen in Leonhard Heidegger von dem leichtlebigen Singsang der Weltstadt doch wieder übertönt werden, so vermögen auch die derben Predigten der Ahne die Luft um Caspar Schweizer nicht mehr zu entgiften. Das Verhängnis, das schon lange im Rollen ist, kann niemand mehr aufhalten; diejenigen, deren Blut im unvermeidlichen Chaos fließen wird, steuern ihr Schiff mit freiheitstrunkener Hand, geblendet von einem Freudenfeuer, das über ihnen zusammenschlagen muß, selber jubelnd dem saugenden Strudel entgegen.

In der gigantischen Tragödie, die Faesi wie das Riesengemälde des «Höllens-

sturzes» in Worten malt, in all die blutroten, kaltgrauen und nachtdunklen Töne leuchtet wie ein helles Licht die wehende Fahne der Schweizergarde, die das fremde Königtum bis zum Tode verteidigen wird. Das ist wohl der Höhepunkt des ganzen herrlichen Werkes: die Uebergabe der Fahne an den jungen de Montmollin:

«Ihr seid der Jüngste. So jung, so jung... und sie ist so alt, so alt. Zweihundertfünfundzwanzig Jahre. Und ist in hundertzweiundfünfzig Schlachten vorangetragen worden und hat neunundzwanzig Belagerungen erlebt. Die Weltgeschichte hat sie beschrieben. Mit Eisen und Blut. Diese Stiche, Risse, Wunden und Narben sind ihre Zeichen. Und sie bedeuten: Treue und Ehre, Ruhm und Triumph. Und euch ist sie anvertraut und angetraut wie ein Weib, auf Leben und Tod.»

Und weiterhin die letzte Nacht des kindlich-jungen Fähnrichs:

«... noch mit gelösten Gelenken schlingt sich der rechte Arm um die Fahne, und die Wange berührt sie, als wäre es eine Geliebte, und ihre gewellte Zeichnung ergießt sich über seine Brust gleich den Strähnen ihres offenen Haares.»

Und dann sein Tod mit der Fahne im Arm:

«Dort im Gewühl wankt die Fahne wie ein Segel im Sturm... Immer wieder zwischen wogenden Gliedmassen und Waffen hindurch taucht Montmollins Jünglingsgesicht empor, mit überweit aufgerissenen Augen. Jetzt zerspellt der Fahnenstoff, Piken fahren, Arme greifen nach dem sinkenden Tuch, er reißt es an seine Brust, preßt die gekreuzten Hände über das weiße Kreuz...»

Von der gleichen hohen Ethik ist die seelische Wendung, die Caspar Schweizer und Madeleine, diese Gestalten, die durch alles menschliche Irren hindurchgepeitscht wurden, erleben, nachdem ihnen die Augen für die Schule des Lebens aufgegangen sind.

Weltgeschichte und Einzelgeschichte des Individuums, und sei sie noch so spannend erzählt, würde des wahren Wertes entbehren, wenn der Meister nicht fähig wäre, das segensreiche Walten des Schicksals als ewige Lehre darzubieten. Robert Faesi hat dies im schönsten Maße gekonnt, deshalb wird sein Werk ein unerschöpfliches Trostbrevier gerade in unsern dunklen Tagen sein, die wiederum in eine aussichtslose Zukunft hineinzuführen scheinen; aber auch unsere Generation steht nicht ohne Fahne auf dem Schlachtfeld. Wenn auch scheinbar die rohe Gewalt der Zerstörung zu siegen scheint, das letztlich Ausschlaggebende wird auch jetzt wieder der Mut sein, mit dem wir die Fahne des Guten und Edlen auch im schlimmsten Kampfgewühl zu schützen wissen.

MARY LAVATER-SLOMAN

BERTHOLD UND KNULP

Betrachtung über zwei Bücher von Hermann Hesse

Es ist seltsam, die beiden Gestalten Berthold und Knulp zu vergleichen. Sie sind wie zwei Brüder, jeder von anderer Art, und dennoch aus der gleichen Heimat gebürtig. Berthold ist der ältere, aus der frühen Gaienhofener Zeit gewachsen, schwerblütig, schwierig, ein Geistsucher, ohne den glück-

haften Rhythmus des Blutes, der in den Adern des Knulp wohnt. Das Romanfragment «Berthold» liegt zum ersten Male gedruckt vor, «Knulp» ist der illustrierte Neudruck einer längst vergriffenen Ausgabe. Beide Bücher wurden vom Verlage Fretz & Wasmuth in Zürich sorgfältig betreut.

In «Berthold» zeichnet uns Hermann Hesse die Entwicklungsgeschichte eines Jünglings in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Die drei Kapitel leuchten in starken Kontrasten. Die Kindheit des sehr introvertierten kräftigen Knaben wird überflackert von der großen Ferne, die als Landsknechte ins Städtchen einzieht. Genau so flackert das Kraftgefühl in dem Buben auf, der in Spannung gerät mit der träumerisch verschlafenen Umwelt. Der mangelnde Ausgleich zwischen geistiger Neugierde und schwerem starkem Blute in Berthold läßt für die Zukunft nichts Gutes ahnen. Der junge Theologe in Köln quält sich dann in den Jugendkonflikten des ahnungsvollen, unbewußten Eros. Er fällt einem glatten, ehrgeizigen Weltmenschen zum Opfer, der das Sehnsuchtsbild des Jünglings, eine schöne ferne Kölnerin, lächelnd zerstört, indem er die Angebetete Bertholds verführt. So verliert der Jüngling seine Anima und tötet den Mörder seiner Ideale. Er flieht als Söldner in den großen Krieg. Auch in dieser Geschichte musiziert das Orchester des Dichters in Farben, Tönen und wundersamen Legenden. Hermann Hesse aber mußte den «Berthold» ins Dunkel ziehen lassen, von seinem Schicksal sich abwenden, damit er frei wurde für das spätere, beglückende Gleichnis des Zwie spaltes von Eros und Geist in «Narziß und Goldmund».

Der dunkle Klang des «Berthold» wird überwunden vom hellen Kinderlachen des «Knulp».

Es ist bedeutsam, daß Knulp wiederdergekehrt ist, er, der stille Nachfahre des Grünen Heinrich und des Tauge nichts, der Freund von Wind und Welle und Wald, dieser gerngesehene Gast auf ländlichen Tanzböden. Ja, Knulp war ein Freund der schönen Mädchen, ein Freund alles Schönen, von den Schmetterlingen, den Blumen, den geheimnisvollen Bäumen bis zu den erinnerungsumstrahlten Erkerhäusern, Torbögen und Gärten schwäbischer Städtchen. Ja, es ist bedeutsam, daß dieser liebenswerte Landstreicher wie-

dergekehrt ist; denn er entdeckte Wichtigeres als Dynamitpatronen, Schwefelpräparate und Kriegspläne, er entdeckte die *Menschenseele*, die die Regungen des zarten Lebens zu begreifen sucht, den Klang, die Farbe in allen Dingen, Musik, Liebe und Schönheit.

Hermann Hesse veröffentlichte den «Knulp» während des ersten Weltkrieges. Diese herrlichen Seiten deutscher Prosa waren wie ein Abschied. Der Krieg schlug auch des Dichters Gemüt in Stücke, so daß er steppenwölfisch nach Frieden und Einheit schreien mußte. «O Freunde, nicht diese Töne!» rief er 1914 ins Chaos der Weltpresse hinein. «Andere nehmen am großen Geschehen teil, indem sie den Krieg ins Studierzimmer tragen und am Schreibtisch blutige Schlachtgesänge verfassen oder Artikel, in denen der Haß zwischen den Völkern genährt und ingrimmig geschürt wird. Das ist vielleicht das Schlimmste. Jeder, der im Felde steht und täglich sein Leben wagt, habe das volle Recht zur Erbitterung und momentanem Zorn und Haß, und jeder aktive Politiker ebenso. Aber wir anderen, wir Dichter, Künstler, Journalisten — kann es unsere Aufgabe sein, das Schlimme zu verschlimmern, das Häßliche und Beweinenswerte zu vermehren?» — Hesse geht es um einen Patriotismus, der höher ist als nationaler Haß, es geht ihm um den milden Geist ewiger Weisheit, um Goethes Daseinsbegriff. «Goethe war nie ein schlechter Patriot, obwohl er Anno 1813 keine Nationallieder gedichtet hat. Aber über die Freude am Deutschtum, das er kannte und liebte wie nur einer, ging ihm die Freude am Menschentum. Er war ein Bürger und Patriot in der internationalen Welt des Gedankens, der inneren Freiheit, des intellektuellen Gewissens, und er stand in den Augenblicken seines besten Denkens so hoch, daß ihm die Geschicke der Völker nicht mehr in ihrer Einzelwichtigkeit, sondern nur noch als untergeordnete Bewegungen des Ganzen erschienen.» Hermann Hesse spricht die inbrünstige Bitte aus, «daß diese Erkenntnis als

unverlierbares Erbe aus dem Weltkrieg hervorgehen möge». — Wie schmerzlich, wie vernichtend mußte für diesen urbanen Geist der zweite Weltkrieg sein. Des Dichters letzte Briefe zeugen von atemloser Trauer. Sein Volk ist der Goetheschen Humanität ferner als je, nie erdachte Greuel häuften sich, und die Geistigen, die Edlen, die Einfachen und Unschuldigen sind an den Flachen, Groben zugrunde gegangen, die die Macht hatten.

Der erste Weltkrieg trieb den Dichter ganz auf den Weg nach innen. Erst am Ende des Krieges erwachte der Darsteller von neuem, gewandelt, mächtiger, dämonisch. Seine Gesichte gehen nicht nur den Dichter an, sie verkörpern gewaltig die Zeitstimmung, das Kriegererlebnis und den Aufbruch der Psychoanalyse. «Demian», «Klingsor», «Steppenwolf» sind die Fackeln des neuen Weges. Innig vertraut aber ist uns das Buch «Knulp. Drei Geschichten aus dem Leben Knulps», mit dem er für lange Zeit Abschied nimmt von der seelischen Musik. In diesem anmutigen, von Jugendträumen und schwäbischen Städtebildern verklärten Buche zeigt uns der Dichter ähnlich wie in «Berthold», daß Jugendeindrücke des Eros in die Seele untertauchen und dennoch ein ganzes Leben verwandeln, heimatlos machen können, und wie erst im Angesicht des Todes diese Eindrücke bewußt werden und ihr Geheimnis entschleiern. Wenn Knulp die Bibel als poetisches Bilderbuch bezeichnet, so

klingt doch neben dem Eros und der tiefen Hesseschen Grundtrauer das Religiöse mit. In dem rührenden Gespräch mit Gott wird Knulp, dem sterbenden Landstreicher, die beseligende Antwort zuteil auf seine Daseinsfrage. «Sieh», sprach Gott, «ich habe dich nicht anders brauchen können, als wie du bist. In meinem Namen bist du gewandert und hast den seßhaften Leuten immer wieder ein wenig Heimweh nach Freiheit mitbringen müssen. In meinem Namen hast du Dummheiten gemacht und dich verspotten lassen; ich selber bin in dir verspottet und bin in dir geliebt worden. Du bist mein Kind und mein Bruder und ein Stück von mir, du hast nichts gekostet und nichts gelitten, was ich nicht mit dir erlebt habe.» — Ja, es ist bedeutsam, daß Knulp wiedergekehrt ist; seine Geschichte wurde bebildert von Niklaus Stöcklin, der zwar den sensiblen Landstreicher mit den feinen Händen allzu gnomenhaft-derb aufgefaßt hat.

Knulp ist wieder da, der Fremdling in unserer furchtbaren Zeit, wir danken ihm, denn er brachte mit seinem «sinnlosen» Leben ein wenig Kinderlachen in die Welt. Möge uns die Eudämonie des Dichters, der uns den Knulp gegeben, nicht verlassen, damit uns der Weg nach neuen Zielen nicht zu schwer werde, in unserer Gottesferne, in unserer parsifalischen Zweifel und unserer nachtrunkenen Suche nach dem gnadevollen Tag.

RICHARD B. MATZIG

DIE KUNST DES SCHAUENS

Bemerkungen zu einem Buche Matteo Marangonis¹

Unter den kunstwissenschaftlichen Publikationen der zwei letzten Jahrzehnte ist die vorliegende des mailändischen Kunsthistorikers Marangoni

¹ «Die Kunst des Schauens», Fretz & Wasmuth, Zürich 1944.

zweifelloso eine der unmittelbarsten, anregendsten, diskussionswürdigsten. Sie verfügt zwar nicht über die noble Souveränität der Wölflinschen Schriften, nicht über die funkelnde Beredsamkeit der neueren Arbeiten von Pinder —

um die naheliegendsten Vergleiche zu ziehen — und steht doch in einem durchaus freien Verhältnis zu ihrem Gegenstande, dessen wesenhafte Seiten sie überzeugend herauszuheben vermag.

Marangoni geht von der Tatsache aus, daß gegenüber der Kunstwissenschaft, die heute an den Universitäten und Akademien das Feld beherrscht, die Kunstkritik zu wenig gepflegt werde. Man kümmere sich mehr um die kulturelle Bedeutung eines Kunstwerkes als um dessen ästhetischen Wert. Man wolle eher erkennen als schauen. Es wäre nützlich, sich eines Wortes von Paul Valéry zu erinnern, nach dem die sicherste Methode, ein Gemälde zu beurteilen, jene sei, wenn man von Anfang an in ihm überhaupt nichts zu erkennen suche. — Ähnliche Gedankengänge ist schon Wölfflin gegangen in seinem Plädoyer für die Sehformen, das er in seinen «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen» gegeben hat. Aber Marangoni ist entschiedener, hartnäckiger und vielleicht auch unvorsichtiger in seiner Tendenz, nur die reine Visibilität gelten zu lassen, wenn es ans künstlerische Werten geht. Wölfflin hat immerhin neben einer Darstellungsform noch eine Ausdrucksform gelten lassen, er hat sich nicht eingebildet, alles über ein Gemälde gesagt zu haben, wenn er beschrieben hat, *wie* der Maler die Dinge in seiner Welt sieht — was diese Welt bedeutet, ist ihm ebenso wichtig. Das will aber nun Marangoni nicht wahr haben. Er spottet über den Geschmack der Literaten und des ungebildeten Publikums, der sich nach Sujet und allfälliger Symbolik richte, nach der physischen Schönheit des Dargestellten, überhaupt nach allem, was mit dem Inhalt der künstlerischen Leistung zu tun hat. Dieser Fehlgeschmack ist ja schuld, daß Italien eines der bedeutendsten Werke der Barockmalerei, den «Geschlachteten Ochsen» Rembrandts, nicht hat erwerben können. «Eine der üblichen ‚Professorenkommissionen‘ scheint sich vor vielen Jahren gegen die Erwerbung des Bildes ausgesprochen zu

haben, da das Sujet, ein ausgeweideter Ochse, offenbar eines öffentlichen Museums nicht würdig erachtet wurde.»

Wenn Kunst offenbar nicht vom Sujet, vom Inhaltlichen abhängt, wonach ist sie dann zu bewerten? Marangoni hält sich ans Formale («Kunst ist Form») und sieht eine höchste Leistung dann erreicht, wenn die völlige Kohärenz der wirksamen Elemente in einem künstlerischen Produkt gelungen ist. Von diesem Standpunkt aus ist freilich manches zu verwerfen, was in der alten Kunstgeschichte völlige Anerkennung gefunden hat. Marangoni scheut eine Polemik gegenüber Jacob Burckhardt keineswegs, wo es sich um Guido Reni handelt, und er macht mit einer frischen Unbekümmertheit aufmerksam, wie in Renoirs bekanntem Bild «La Loge» der weibliche Kopf mit dem so meisterhaft gegebenen Beiwerk keineswegs harmoniere.

Freilich gerät eine Alleinbewertung des Formalen immer in die Gefahr, das rein Artistische, Hedonistische zu überschätzen. Wölfflin, der Wertungsfragen immer nur gestreift, nie eingehend behandelt hat, kennt diese Gefahr nicht. Er weiß zum vorneherein die Qualitäten der großen Epochen zu würdigen und hält sich auf den Stationen der «L'art pour l'art» nicht lange auf. Marangoni kann sich das — schon aus Systemzwang — nicht leisten. Grundsätzlich muß er eine zweitrangige Epoche wie die des italienischen Manierismus hochhalten, er kann sie nur insoweit ablehnen, als ihr Formales mehr auf Naturnachahmung als auf Abstraktion und Deformation, d. h. auf die Ueberwertung statt auf die Entwertung des Sujets, ausgeht. Vasari ist daher sein Widerpart, und es ist durchaus überzeugend, zu lesen, daß der aretinische Geschichtsschreiber im Grunde als Biograph und nicht als Aesthetiker zu nehmen sei.

Außerordentlich interessant wirken Marangonis Ansichten, wo sie sich an historischen Entwicklungen erproben können, wo die Kunst des Schauens nicht an einem einzelnen Gegenstand,

sondern an einer ganzen Reihe von Bildern, von Statuen, von Architekturen geübt wird. Gerade die Tatsache von der zwiefachen Möglichkeit aller Form, Naturnachahmung oder Abstraktion, empiristisch oder lyrisch zu sein, wird in einer überraschenden Weise bedeutsam, wenn man sich überlegt, daß es durchgehend die rationalen, die phantasiearmen Epochen gewesen sind, welche künstlerische Kopistenarbeit geleistet haben, während mystische Epochen, voran die Zeitalter des Orients auf der ganzen Linie, dann das christliche Mittelalter, und im vergangenen Jahrhundert der Impressionismus von Manet bis Cézanne, mehr oder minder abstrakt bildeten, wenn sie auch keineswegs ebenso zu denken brauchten. So führt eine Linie von der nordischen Gotik, der zum Opfer nach Marangonis Anschauung auch die Mailänder Gesellschaft fiel, als sie ihren Dom schuf, über das rationalistische Florenz Brunelleschis — «dem Herd der anti-gotischen Revolution, die man Renaissance nennt» — bis ins Rom Michelangelos hinunter; sie führt vom phantasievoll Dämmrigen über eine beinahe strenge, wenn auch frische und klare Einfachheit in einen neuen Mystizismus, Kolorismus hinein. Es gehört zum Besten dieses Buches, was im Kapitel über «die Ausdrucksform der Architektur» von der Florentiner Domkuppel, als einer reinen plastischen Form, gegenüber St. Peter in Rom, mit seiner viel schwerer faßbaren Lebendigkeit, gesagt wird.

Wenn man, die Gedanken des Verfassers fortführend, sich zugesteht, daß der barocke Mystizismus freilich nur im Vorübergehen eine Belebung der künstlerischen Phantasie gebracht hat, daß das 18. Jahrhundert und eine lange Folgezeit rationaler, dekorativer schufen als je eine Epoche zuvor, so mag man sich vergegenwärtigen, daß einer der bekanntesten Philosophen von heute, der Spanier José Ortega y Gasset, auf ganz anderem Feld eine ähnliche Entwicklung aufgezeigt und beschrieben hat. Er spricht in seinem

jüngsten Buch «Das Wesen geschichtlicher Krisen» (das 1944 in deutscher Uebersetzung herausgekommen ist) vom Zeitalter der «Modernität», das zwischen den Erschütterungsherden der Renaissance und der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert eingebettet liege und sich durch seine schrankenlose Vernunftgläubigkeit, seine Tendenz zu Kultur und sokratischer Ironie auszeichne. Es würde sich lohnen, die Gedankengänge des Kunsthistorikers Marangoni mit denen des Philosophen Ortega auch im besonderen miteinander in Beziehung zu setzen. Die südliche Impulsivität, das Vertrauen auf einen vital bedingten, sicheren Spürsinn für geistige Zusammenhänge knüpft sie zum vorneherein zusammen, und es würde nichts schaden, wenn ihr Einfluß der träge dahinziehenden nordischen Begrifflichkeit, unter der wir gegenwärtig vielfach zu leiden haben, zu etwas lebhafteren Pulsen verhelfen könnte. Wer die vom rein Historischen verdienstvolle, aber in ihrer begrifflichen Prägung eigentümlich bröckelige Arbeit Jan Huizingas, die in seinen kürzlich erschienenen «Parerga» (Basel, 1945) über das «Problem der Renaissance» zu lesen ist, kennt, wird dieser Auffassung jedenfalls gern Folge leisten.

Neuartig berührt, was Marangoni über den der Renaissance gegenüberliegenden Krisenherd der Modernität, über das ausgehende 19. Jahrhundert zu sagen hat. Seiner Ansicht nach sucht die Gegenwartskunst alles Formale zu überwinden. Es hat keinen Sinn mehr, von einer dem Inhalt gegenüberliegenden Form zu sprechen, wie das noch für das Zeitalter des Manierismus anging, weil es diese Form heute nicht mehr gibt als etwas Maßgebendes und Wirkames. Die Impressionisten haben mit der alten Tradition gründlich aufgeräumt. Cézanne spricht von der Notwendigkeit, «de refaire Poussin sur nature». Eine inhaltsverpflichtete Manie ist spürbar, die in ihren Auswirkungen bedeutend verwerflicher ist als die formalistische Manie der unmittelbaren Nachklassik. Ja, es scheint, als ob das

Inhaltliche der Gegenwartskunst viel gefährlicher würde, als es das rein Artistische gegenüber der Kunst des Manierismus war. Der Formalismus hat immerhin als Korrektur noch die Meinung des Publikums gegen sich. Die moderne Kunst aber spricht mit ihren vorwiegend inhaltlichen Tendenzen eine einfache und eine unmittelbare Sprache. Sie wird von vielen verstanden, und viele üben sie aus als Liebhaberei, Spiel. Sie ist kein Privileg mehr, das nur einigen wenigen, technisch Durchgebildeten, den Könnern ihres Fachs gehörte, wie das noch bei der alten Kunst so war. Ortega würde sagen, sie werde anonym, insofern sie allen gehöre. Sie führt in jene mystischen Räume wieder hinein, die sie mit der Renaissance fürs erste verlassen hat. Auch hier begegnen sich Renaissance- und Gegenwartskrise.

Freilich ist es eine Frage für sich, wie weit Marangoni das künstlerische Bewußtsein der Gegenwart mit seinen Bestimmungen ausgesprochen hat. Es erscheint aber durchaus folgerichtig, wenn er große Stücke auf Modigliani, den bekannten italienischen Maler unsrer Zeit, hält. Denn Modigliani hat seine echte leidenschaftliche Ergriffenheit, die unmittelbare Inhaltlichkeit seiner Kunst, auf eine überzeugende Weise abstrahie-

ren, stilisieren können. So wie der Rußfleck des Manierismus, als der Epoche, die Marangoni beinahe unverdient hervorhebt, der Hang zur Naturnachahmung war, so wirkt die echte Abstraktionsfähigkeit einiger weniger Modernen gewissermaßen als das Schönheitspflasterchen, das man der verurteilten Gegenwart entschuldigend aufkleben möchte.

Marangonis Buch ist ein prächtiges Beispiel für die Möglichkeiten und die Grenzen, die einer Kunstbetrachtung gegeben sind, wenn sie sich auf die reine Visibilität verläßt. Form, Stil, Lyrismus: das sind ihre geeigneten Gegenstände, und da entfaltet sie ihre Möglichkeiten ästhetischer Erkenntnis aufs fruchtbarste. Ihr Horizont wird spürbar, wo sie einer Kunst begegnet, die nicht nur geschaut, sondern auch symbolisch genommen werden will, wo mit ästhetischen Mitteln nicht auszukommen ist. Es sind die Epochen weniger der gewordenen Form als jene der Formwerdung, Gotik und Gegenwart, in denen das Sichtbare weiterweist auf das Unsichtbare, das einmalig Begriffene auf das ewig Unbegriffene. Doch sollen diese Ueberlegungen unseren Dank Marangoni gegenüber in keiner Weise mindern.

JÜR G FIERZ

BERICHTIGUNG

In Heft Nr. 2, Juni 1945, ist die in der Fußnote auf Seite 130 enthaltene bibliographische Angabe über die deutsche Ausgabe des Romans von Alexej K. Tolstoi «Fürst Serebriany» folgendermaßen zu berichtigen: Herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Berndl, aus dem Russischen übersetzt von Dr. Dora Berndl-Friedmann.