

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 19 (1939-1940)  
**Heft:** 10

**Rubrik:** Kultur- und Zeitfragen

#### **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:** 10.01.2026

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

# Kultur- und Zeitfragen

## Die Ausstellung der Sammlung Reinhart im Berner Kunstmuseum.

Der nachfolgenden Würdigung der herrlichen Schau im Berner Kunstmuseum möchten wir den lebhaften Wunsch vorausschicken, diese Ausstellung möge in weitesten Kreisen die gebührende Beachtung finden.

Die Schriftleitung.

Nunmehr sind zu den Meisterwerken von Basel und Bern auch noch die Gemälde der Sammlung Oskar Reinhart hinzugekommen. Es geschah aus den gleichen Gründen, die die Übersiedlung der Basler Bilder nach Bern veranlaßt hatte, und bedeutete wiederum für die Bundesstadt ein großes Ereignis. Am 16. Dezember wurden die neuen Säle durch eine eindrucksvolle Feier eröffnet. Der Präsident des Berner Kunstmuseums, Oberst J. von Fischer, sprach in kurzen Worten dem Leihgeber seinen Dank aus für die Überlassung der Kunstwerke, die Beihilfe bei der musterhaften Einrichtung der Säle und der Aufstellung der Bilder. Es folgte der Dank von Bundesrat Etter für die langjährigen und unschätzbaren Verdienste des Leihgebers um die Kunstsplege der Schweiz. Unter lebhaftem Beifall der Besammlung betrat dann aber auch dieser selber das Rednerpult und betonte, daß der Sammler seinen Kunstbesitz nicht allein als persönliches Eigentum betrachten könne, sondern auch als ein Kulturgut, das als solches der Öffentlichkeit angehöre; er dankte dann seinerseits der Bundesregierung und der Armee für den Schutz, den diese den kulturellen Werten angeidehen lassen.

Der Zuwachs, den die Berner Ausstellung erhalten hat, beträgt an Zahl weniger als das, was an Gemälden die meisten Museen kleinerer Städte in Süddeutschland und der Schweiz aufzuweisen haben, allein die Bedeutung der Meister und die Auswahl der Werke gibt der Sammlung ein ganz anderes Gewicht. Es sind viele Künstler ersten Ranges gut vertreten und von berühmten Meistern, die unter ihrem Namen auch schwache Werke in die Welt gehen ließen, sind gerade solche Schöpfungen ausgewählt worden, die den Ruf des Urhebers rechtfertigen und noch den späteren Generationen beweisen werden, daß es nicht eine zufällige Mode gewesen ist, die sie emporgehoben hat. So hängt ein treffliches Werk neben dem andern, und von Manchem ist das Beste zu sehen, was er geschaffen.

Ein privater Sammler hat es wohl immer leichter als ein staatliches Institut, gut zu wählen und zu kaufen. Er kann zugreifen, wo eine günstige Gelegenheit auftaucht und Eile not tut. Er kann, unabhängig von seiner Umwelt, das Beste auch solcher Epochen und Künstler erwerben, die momentan gerade bei den „öffentlichen Meinenden“ in Ungnade gefallen sind. Er kann aus der Fülle des ihm Angepriesenen, das Echte auswählen, ohne mit Worten beweisen zu müssen, was ein geschultes Auge meist auf den ersten Blick sieht. Aber leicht ist es auch bei außergewöhnlichen Geldmitteln und langer Erfahrung nicht, immer gerade die Werke früherer Epochen, in denen das Schöpferische sich am reinsten offenbarte, aus den Leistungen begabter Mitläufer und Nachahmer herauszufinden. Noch schwerer ist es natürlich, unter den auftretenden Richtungen der eigenen Zeit, das zu erkennen, was eine Zukunft haben wird. Zu solcher Meisterschaft des Wählens genügen auch starke persönliche Anlagen allein noch nicht und noch weniger das, was man gewöhnlich einen guten Geschmack nennt, denn jeder echte Künstler tritt

mit etwas Neuem auf, das nicht immer dem bisher geltenden Geschmack entspricht. Es ist unter anderem auch ein ausgedehntes Wissen, aber ein solches, das zu tieferen Einsichten führt, und nicht zuletzt auch Selbstüberwindung und Selbsterziehung nötig; sonst wird man das Starke, wenn es ungewohnt ist, leicht als etwas Feindliches, nicht als etwas Befreiendes empfinden.

Reinhart ging in seiner Kunstsammlung offensichtlich von jenen französischen Kunstrichtungen des 19. Jahrhunderts aus, die im Gegensatz zu den Malern, die von Staat und Gesellschaft bevorzugt waren, hochgekommen sind. Aber er hat dabei nicht, wie so mancher Liebhaber, alles Nichtfranzösische und Unfranzösische von der Hand gewiesen. Er hat sich im Gegenteil allmählich auch eine der interessantesten Sammlungen jener deutschen Künstler angelegt, die seit den Zeiten Napoleons I. und der Befreiungskriege, zunächst mehr im Stillen, neben den von den Gebildeten und den kunstfreudlichen Monarchen am höchsten geschätzten Malern des Klassizismus und der Romantik tätig waren und erst auf der Jahrhundertausstellung von 1906 in Berlin zu allgemeinem Ansehen gelangten. Manchem Kunstmüller, der auf Ideen eingeschworen war, wie sie in Deutschland von Meier-Grafe propagiert wurden, soll der Besuch der Sammlung Reinhart die Erkenntnis gebracht haben, daß es auch im 19. Jahrhundert eine Malerei in Deutschland gab, die den Namen „Kunst“ verdiente. Aber auch die Meister früherer Jahrhunderte sind allmählich in Winterthur mit Hauptwerken erschienen.

Die Vorliebe des Sammlers gilt aber wohl in allererster Linie dem Intimen, den Meistern und Werken, die sich besonders durch den Sinn für die feinsten und zartesten Regungen der Seele und die feinsten Abstufungen des Lichtes und der Farbentöne auszeichneten. Unter den Franzosen des 19. Jahrhunderts sind Corot und die früheren Werke von Renoir, unter denen des 18. Jahrhunderts Chardin besonders bevorzugt. Von den Werken von Delacroix tritt eine Szene aus dem griechischen Befreiungskampfe besonders hervor, die wohl ein lebendiges Schlachtenbild ist, aber sich doch vor allem durch die Pracht der Farbentöne und die Feinheit ihrer Abstufungen auszeichnet. Von dem großen Poussin ist die liebenswürdigste Seite seines Wesens in einer „Ruhe auf der Flucht“ zu sehen, übrigens eines der reizvollsten Figurenbilder, das der Meister überhaupt geschaffen hat.

Die Niederländer des 17. Jahrhunderts treten zurück. Die vielen Kleimeister und Hinterthronmaler, die das Glück auch schweizerischer Sammler vor hundert und zweihundert Jahren gewesen sind, fehlen ganz. Aber von der Kunst eines Franz Hals geben ein lesender Knabe und aus der Spätzeit ein Fischerjunge eine gute Vorstellung. Auch Rembrandt ist durch ein kleines Gemälde der Spätzeit und zwei wundervolle Zeichnungen vertreten.

Die Freude des Sammlers am feinsten Empfinden für Ausdruck und Farbenton kommt aber auch in einer Reihe von Kunstwerken aus einer ganz anderen Welt zur Geltung, nämlich durch eine kleine, aber erlesene Auswahl alter Niederländer und Oberdeutscher. Neben einer Anbetung der Könige von dem Holländer Geertgen und zwei Passionsbildern von Gerard David sehen wir unter ihnen auch ein besonders trauliches Bildchen eines Meisters, der sonst mehr als derber Bauernmaler bekannt ist: eine Anbetung der Könige im Schneegestöber von Pieter Brueghel d. Ä. Dazu kommen ein besonders feines Spätwerk von Holbein d. J.: das Bildnis einer englischen Dame, und endlich die beiden schönsten Bildnisse, die Lukas Cranach geschaffen hat: das Portrait des Joh. Cuspinian und seiner Gattin, ein Werk aus der Wiener Glanzzeit und aus der Jugend des Künstlers. In sehr erfreulicher Weise hat dann auch das Werk von Niklaus Manuel, das in Bern schon ausgestellt ist, eine Ergänzung durch einen auseinander gesägten Altarflügel mit der Werkstatt des hl. Eligius und der Begegnung an der goldenen Pforte gefunden. Endlich ist selbst Grünewald, wenn auch nur mit einer der besten der von ihm bekannten Zeichnungen, vertreten.

Ablehnend hat sich Oskar Reinhart stets gegenüber dem Großdekorativen verhalten, wie es Feuerbach anstrebt, ablehnend auch gegen den Stil, der in Böcklins späteren Hauptwerken ausgeprägt ist, vor allem aber gegenüber den deutschen Klassizisten und Romantikern im Sinne eines Cornelius und Overbeck, aber auch gegenüber der offiziellen Malerei Napoleons I. und der späteren französischen Akademiker. Bezeichnenderweise ist Gericault vertreten, aber durch ein Bildnis und einen Studienkopf (allerdings ein Werk von erschütternder Großartigkeit), und Ingres nur durch ein Spätwerk, das berühmte Bildnis seiner zweiten Frau. Auch Francisco Goya, den großen spanischen Zeitgenossen Gericaults lernt man in Bern von seiner intimeren Seite in zwei farbenprächtigen Stilleben und zwei Bildnissen der Spätzeit kennen.

Das Pathetische an sich scheint dem Sammler auch da, wo es nicht übersteigt oder ganz hohl ist, selten zu entsprechen. Dagegen hat er dem Realismus auch bei revolutionären Naturen wie Courbet und Daumier von Anfang an gehuldigt. Man lernt Courbet allerdings in Bern mehr von der feineren als von der brutalen Seite kennen, und nach ähnlichen Gesichtspunkten scheinen auch die zahlreichen hervorragenden Werke von Cezanne ausgewählt zu sein.

Unter den Deutschen jener realistischeren Richtungen, die, seit dem Beginne des 19. Jahrhunderts, neben Cornelius und seiner Schule ihre Werke schufen, hat Reinhart sein besonderes Interesse dem Greifswalder Kaspar David Friedrich, dem Wiener Waldmüller und dem aus Hamburg stammenden, aber später im Südtirol tätigen Friedr. Wasmann zugewandt. Es gelang ihm aber, fast von allen ähnlich gesinnten Zeitgenossen irgend ein kleines, aber bezeichnendes Gemälde zu erwerben. Besonders hervorzuheben sind die herrliche Landschaft von Arco und das kostliche Bildnis einer Wiener Aristokratin, beide von Waldmüller. Unter den späteren deutschen Meistern ist dann die Auswahl der Werke von Hans Thoma wieder ganz besonders glücklich. Beneidenswert ist auch die Sammlung von Bildern Leibls und seines Kreises.

Die Werke von Arnold Böcklin bilden eine interessante Ergänzung zu dem Saale nebenan, wo die Spätwerke der Sammlungen von Basel und Bern aufgestellt sind. Hier ragt vor allem eine bedeutende Schöpfung der römischen Frühzeit hervor, die erste Version des „Pan im Schilf“. Eine größere Ausgestaltung dieser Komposition hängt seit 1859 in der neuen Pinakothek; sie hat den jungen Maler einst mit einem Schlage in München und damit in Deutschland berühmt gemacht, im weiteren Verlauf das Interesse des Grafen Schach auf ihn gelenkt, den Ruf nach Weimar verursacht und ihn aus tiefstem Elend gerettet. Den wundervollen Werken, die Reinhart von Hodler besitzt, ist ein ganzes Kabinett eingeräumt. Es ist eine Auswahl, die auch diejenigen für den Künstler einnehmen könnte, denen Spätwerke, wie das „Aufgehen im All“, nicht mehr ganz verständlich sind.

Neben diesen gefeiertsten Namen begegnet man aber auch den Eingebungen glücklicher Stunden und Arbeiten schöpferischer Tage von vielen anderen tüchtigen Schweizern, denen nicht dieselbe Popularität beschieden war. Eine besondere Überraschung bildet unter diesen Gemälden die Landschaft mit Schafherde vom Strand von Porto d'Anzio von Rud. Koller. Es ist ein Erdenwinkel, der Böcklin und namentlich Feuerbach zu ganz anders gestimmten Kompositionen angeregt hat.

Überall gibt sich Oskar Reinhart als der Sammler zu erkennen, der nicht nach dem Namen, sondern nach einer bestimmten ihm zusagenden sehr hohen Qualität fragt. Ein weiter Blick und ein großes Verständnis auch für das Historische vereinigt sich mit einer scharf ausgeprägten Ansicht, die überall hervortritt und das Beste unter den ihm zusagenden künstlerischen Leistungen und Bestrebungen herauszufinden versteht. Bei aller Schärfe des Urteils sehen wir doch ein hohes Maß von Gerechtigkeit und vor allem jenes Gefühl für Verantwortung, von dem der Sammler selber in seiner Eröffnungsrede gesprochen hat.

Noch muß erwähnt werden, daß auch der Saal, der den Werken des Conrad Wiß gewidmet ist, durch die beiden Genfer Altarflügel einen äußerst willkommenen Zuwachs erhalten hat.

H. A. Schmid.

### Drei Kunstausstellungen in Oberitalien.

Drei Ausstellungen, die dem Gedächtnis großer Maler gewidmet waren, lockten letzten Sommer den Kunstreund nach Oberitalien: die Paolo Veronese-Ausstellung in Venedig, die Ausstellung der Brescianer Renaissance-Maler in Brescia und die Leonardo da Vinci-Ausstellung in Mailand. Jede dieser drei Veranstaltungen bot den Besuchern eine unvergleichliche Zusammenstellung unvergänglicher Kunstwerke, die man noch nie gleichzeitig sehen konnte und die jedem hiesfür Empfänglichen zu einem unvergleichlichen Erlebnis werden mußten. Schade nur, daß alle drei Ausstellungen unter dem gemeinsamen Verhängnis der Ungunst der politischen Verhältnisse litten. Diese hatten nämlich zur Folge, daß nur eine mehr oder weniger bescheidene Anzahl Bilder aus ausländischem Besitz die Reise nach den betreffenden Städten antreten konnte.

Die Paolo Veronese-Ausstellung in Venedig stand in innerem Zusammenhang zu den Tizian- und Tintoretto-Ausstellungen der vergangenen Jahre; denn nun galt es, den dritten großen Maler-Genius zu feiern, der Glanz und Ruhm der im XVI. Jahrhundert langsam sinkenden venezianischen Macht ein letztes Mal hatte aufleuchten lassen. Bedauerlicherweise aber konnte diese Veronese-Schau nicht wie die beiden vorhergehenden Ausstellungen im repräsentativen Palazzo Pesaro stattfinden, da die Galerie moderner Kunst wieder dort untergebracht worden war. An seine Stelle trat die in der Nähe des Markusplatzes gelegene Cà Giustiniana, deren etwas ungleichmäßig gestaltete Räume durch gleichmäßigen grauen Stoffbezug einen etwas einheitlicheren Charakter und im allgemeinen gute — zum Teil allerdings künstliche — Beleuchtung erhielten.

Das Ziel, das sich die Organisatoren gesetzt hatten, war eine Zusammenstellung möglichst charakteristischer Beispiele aus allen Schaffensperioden des Meisters, wozu Bilder aus Venedig, aus dem übrigen Italien und einige — nicht immer die hervorragendsten — aus Frankreich, England, Deutschland usw. zur Verfügung gestellt worden waren. So trat einem in dieser imponierenden Vereinigung der Werke Veroneses, Art und Charakter seiner Kunst in einer noch nie erlebten Eindrücklichkeit vor Augen. Besonders interessant aber war es, die künstlerische Entwicklung des Meisters verfolgen zu können. So lernte man zunächst die noch etwas gedrängten älteren Bilder kennen, die oft an Tizian, mitunter mit ihren Verkürzungen auch an Giulio Romano erinnern. Im Verlauf der 50er und 60er Jahre fand dann der Künstler in seinen mächtig aufwogenden, groß wirkenden und in sonnenhellen Farben leuchtenden Kompositionen seinen ursprünglichen Stil. Bald waren es Begebenheiten aus der heiligen Geschichte, bald solche aus der Mythologie, die er, den Wünschen der venezianischen Umwelt entsprechend, fast immer unter Aufwand kostbarer Stoffe u. s. w. zu einem repräsentativ-festlichen und prunkvollen Schaugepräge gestaltete. Trotz dieses Pompes aber verharrt Paolo mit der klaren Plastik, der monumentalen Ruhe und dem festen architektonischen Gefüge seiner Formen noch durchaus auf dem Boden der Renaissance. Allerdings ist von den streng symmetrisch und zentral entwickelten, gleichmäßig in sich ruhenden Kompositionen der früheren Hochrenaissance um die Jahrhundertwende nur selten etwas zu sehen; nach der Art des sog. Manierismus bauen sich die Massen der Figuren und der Architekturen seitlich oft hoch empor, während daneben lange Fluchten nach weiten offenen Fernen weisen. Ebenso wichtig wie die Formen sind aber bei Veronese die Farben. Sie haben zwar nicht die warme Glut eines Giorgione oder Tizian, sondern bevorzugen, der veronesischen Heimat Paolos entspre-

chend, etwas kühtere und kältere Skalen; sie bauen sich in hell leuchtenden Zonen über einander auf, die sich zuerst vom klaren Himmelsblau und von weißen Wolkenwogen wundervoll abheben. In der Spätzeit werden dann besonders die Farben des Himmels etwas düsterer; dazu gesellt sich in den weiten landschaftlichen Hintergründen mit den dicht belaubten Baumkronen ein gewisser lyrischer Zug (Raub der Europa im Dogenpalast).

Auch die zum Teil hervorragenden Porträts, die, wie die andern Bilder, in ein räumlich-architektonisches Gefüge eingebunden sind, müssen hier erwähnt werden. Unvergeßlich ist mir besonders das aus den letzten Lebensjahren des Künstlers stammende Bildnis eines Edelmanns aus der Galeria Colonna in Rom. — Schade, daß von Veroneses berühmten Gastmählern nur die der Turiner Pinakothek angehörende älteste entsprechende Darstellung zu sehen war; die großen Gastmäher aus der Dresdner Galerie, aus dem Louvre, der Brera und sogar aus der Akademie von Venetien fehlten. Das war doch eine recht große Lücke: diese Darstellungen gehören nicht nur zu den hervorragendsten Werken des Meisters, sondern wir können auch in diesen in der Regel symmetrisch, unter drei großen Bogen angeordneten Kompositionen mit den flächigen Parallelschichten ihrer Figuren doch noch recht deutlich das Vorwalten der Renaissance-Formgebung sehen.

Andern Charakter hatte die *Mostra della Pittura bresciana del Rinascimento in Brescia*. Hier trat uns nicht eine einzelne Künstlerindividualität entgegen, sondern eine Stadt, der ein paar große, zwischen 1450 und 1550 lebende Maler einen ganz ausgeprägten künstlerischen Charakter verliehen hatten.

Den Auftakt bildete der aus Brescia stammende Begründer der lombardischen Malerschule der Frührenaissance, *Vincenzo Foppa*, der allerdings mehr in Mailand und Pavia als in Brescia gearbeitet hat. Trotzdem hatte die Aufnahme seiner Bilder in die *Mostra* eine gewisse Berechtigung; denn seine mit dem strengen Gewissen eines Plastikers geformten, von Licht umflossenen langen Heiligenfiguren und seine mit großer Liebe durchgearbeiteten landschaftlichen Hintergründe haben bis in die Hochrenaissance hinein bei den Brescianer Malern nachgewirkt; ja man kann sogar sagen, daß sich in seinem Kolorit schon jene für die spätere Brescianer Malerei so charakteristische Vorliebe für silbergraue Töne deutlich erkennen läßt. Erwähnt sei, daß unter den Werken dieses Malers auch zwei besonders schöne und charakteristische Leihgaben aus der Schweiz die Ausstellung bereicherten: die Heiligen Bartolomaeus und Gregorius aus der Sammlung Sarasin-Warnery in Basel.

Auf einen Brescianer Übergangskünstler, *F. Ferramola*, in dessen Werken wir schon lionardeske Einflüsse ahnen, folgt dann das bekannte Dreigestirn der Brescianer Renaissance Malerei: *Alessandro Bonvicini* genannt Moretto, *Giovanni Girolamo di Romano* genannt Romanino und *Giovanni Girolamo Savoldo*.

Moretto ist der fruchtbarste — wir kennen über zweihundert Bilder von ihm — und berühmteste dieser drei Künstler. In seinen still verzückten Altarbildern sucht er der Majestät eines Tizian und der Schönheit eines Rafael (dessen Werke er wohl vor allem durch Stiche kannte) nahezukommen; in seinem, gegenüber den Venezianern etwas kühleren Kolorit mit den vielen silbergrauen Tönen aber ist er echter Brescianer. Früher fast über Gebühr gepriesen, wird er heute doch ein wenig unterschätzt; denn bei der heutigen Überschätzung des Clementaren und des Temperaments wissen viele mit seiner etwas überlegt-vollkommenen, beinahe ein wenig pedantischen Art nicht viel anzufangen. Die diesjährige Ausstellung hat einem aber doch gezeigt, daß solche Urteile zu hart sind; denn wenn wir Bilder, wie seine Krönung Mariae (aus S. Nazaro e Celso in Brescia), den der Madonna Kinder zuführenden hlg. Nikolaus von Bari, die Madonna mit vier Heiligen (die zwei letzteren aus der Pinakothek von Brescia) oder das Richard Wagner so begeisternde Gastmahl im Hause des Pharisäers (aus S. Maria della Pietà in Venetien) vor uns sehen, müssen wir zugeben, daß seine Werke trotz eines

gewissen akademischen Charakters sich durch sehr sorgfältig ausgearbeitete Qualität und ein merkwürdig konstant beibehaltenes hohes Niveau auszeichnen. Vor allem aber als Porträtmaler hat Moretto Bedeutendes geleistet; schade, daß das schöne Bild des in lässiger Haltung dastehenden Edelmanns aus London an der Mostra nicht zu sehen war.

Der zweite große Brescianer Renaissancemaler, Romano, scheint bis jetzt etwas unterschätzt worden zu sein. Wenn man von der Vollkommenheit und Abgeklärtheit eines Moretto herkommt, fällt man gerne über die etwas vulgären Gesichtstypen Romaninos und seine mitunter überfüllten Kompositionen ein allzu ungünstiges Urteil. Wenn man aber die paar in der Mostra ausgestellten Handzeichnungen Morettos und Romaninos mit einander vergleicht, muß einem doch auffallen, daß der letztere ganz entschieden das stärkere Temperament ist. Er verbindet den Brescianer Silberton mit den warmen Farben der Venezianer; daneben aber liebt er eigenartige Helldunkelwirkungen und funkelnnde Lichter, die seine Heiligenbilder mitunter in eine seltsam unruhige Atmosphäre tauchen.

Die wichtigste Entdeckung an der Brescianer Ausstellung war aber Siboldo, an dem man, von ein paar Spezialforschern abgesehen, bisher achtlos vorüberging. Er hat in Florenz studiert und in Venedig gelebt, ist aber über seine Umwelt herausgewachsen und etwas ganz Eigenes geworden. Wenn man seine Bilder sieht, denkt man etwa an Giorgione, ja an Caravaggio und an Landschaften des XVII. Jahrhunderts. Seine höchst eigenartig und reich durchgeformten, im Abendschein daliegenden Landschaften — z. B. bei Tobias mit dem Engel (aus der Galerie Borghese in Rom) oder bei der Anbetung der Hirten (aus der Turiner Pinakothek) — haben etwas Verträumtes und ausgesprochen Lyrisches; auch seine Porträts (Flötenspieler, Venezianerin) und die eigenartigen Lichtwirkungen bei Darstellungen der Geburt Christi verraten eine poesievolle Auffassung.

Weitaus die eigenartigste der drei oberitalienischen Kunstausstellungen war aber die Mostra di Leonardo da Vinci im Palazzo dell'Arte in Mailand. Das Rezept der beiden andern Ausstellungen, möglichst viel Werke einzelner Meister zu einer übersichtlichen Schau zu vereinigen, ließ sich hier nicht befolgen; denn für die kaum ein halbes Dutzend überschreitenden unzweifelhaft authentischen Gemälde Leonardos hätte ein kleines Kabinett genügt und obendrein fehlten von diesen wenigen Bildern einige der wichtigsten, wie die Gioconda und die Madonna in der Felsgrotte. Aus dieser Not machte man aber in Mailand eine Tugend. Man hat neben Leonardos Gemälden überhaupt alles ausgestellt, was dieser unendlich vielseitige und universale Geist erdacht und ersonnen hat: Zeichnungen, Plastiken, Modelle von Architekturen, Städteplanungen, Festungen, Kriegswaffen und Maschinen aller Art. Damit nicht genug, hat man sich aber auch bemüht, die ganze geistige Atmosphäre wieder lebendig werden zu lassen, aus der heraus alle diese Werke entstanden sind: wir sehen Erinnerungen an die Stätten, an denen er gewirkt, Werke seiner Lehrer und Schüler werden uns vorgeführt, und von den Wänden reden Aussprüche und Sentenzen zu uns, die Leonardo auf den ca. 6000 erhaltenen Blättern mit Aufzeichnungen aller Art — ursprünglich sollen es etwa drei mal mehr gewesen sein — niedergelegt hat. So ist ein ganz neuer Ausstellungstypus entstanden, der zunächst der Universalität eines Leonardo zugemessen war, von dem wir aber auch für Gedächtnisausstellungen anderer Künstler viel, unendlich viel lernen können. Denn wenn auch gelegentlich der den Rahmen der Ausstellung schaffende moderne Architekt oft zum Schaden der ausgestellten Kunstwerke etwas gar zu stark zu Worte kam, so ist doch der Versuch, einem neuen Ausstellungsprogramm eine neue Ausstellungsform zu geben, in vielem durchaus vorbildlich gewesen.

Eine originelle Einführung in die Mostra bildet gleich der erste Saal, in der uns der Künstler persönlich vorgestellt wird. Wir sehen nämlich hier alle zeitgenössischen und älteren Porträtdarstellungen Leonardos — schade, daß das Tu-

riger Bild nur durch eine Photographie vertreten ist — und dazwischen werden Wiedergaben einiger bekannter Kunstwerke wie Verrochios David und Rafaels Schule von Athen vorgeführt: wir erfahren, daß Leonardo, nach allerdings nicht genauer nachzuprüfenden Überlieferungen, den betreffenden Künstlern als Modell diente (in der Schule von Athen soll er in Plato zu erkennen sein). Es folgen nun drei Säle, in denen Urkunden, Städteansichten und andere Erinnerungsreliquien die Atmosphäre der Stätten in uns lebendig werden lassen, an denen Leonardo gewirkt hat; zuerst das mediceische Florenz, dann das militaristische Mailand der Sforza, zuletzt die Ufer der Loire in Frankreich, wo ja bekanntlich Leonardo in Cloux bei Amboise starb. Sehr eigenartig war die Idee, in einem Saal die ca. 240 zeitgenössischen Werke zu vereinigen, die der Meister in seinen Notizen erwähnt und die er also gelesen und verwertet hat; bei einigen Büchern zeigen uns sogar handschriftliche Anmerkungen, daß wir die Exemplare vor uns haben, die Leonardo selber benutzt hat.

Dann folgt die Hauptssache, nämlich eine ganze Reihe langer und großer Säle, die der Forscher- und Erfindertätigkeit Leonardos gewidmet sind. Wir wußten ja schon lange, daß Leonardo allen Geheimnissen der Natur auf die Spur zu kommen trachtete und daß er nicht nur Anatom und Physiker, Botaniker, Zoologe und Mineraloge, sondern auch ein seiner Zeit weit vorausseilender Erfinder und Techniker war. Wenn wir aber hier die Wiedergabe aller seiner Skizzen und Zeichnungen betrachten und die genau nach seinen Entwürfen ausgeführten Maschinen in vollem Betrieb vor uns sehen, dann kennt unser Staunen vor der unglaublichen Vielseitigkeit dieses großen Genius keine Grenzen mehr! Immer deutlicher erkennen wir, daß der Meister hier an Probleme röhrt, mit deren Bevirklichung sich unsere Zeit beschäftigt oder deren Lösung gar erst einer mehr oder weniger fernen Zukunft vorbehalten ist. Am bekanntesten ist wohl, daß Leonardo sich sehr intensiv mit dem Flugproblem beschäftigte, woran die ausgestellten zahlreichen Studien des Vogelflugs und ein an der Decke schwebendes, genau nach seinen Angaben verfestigtes Segelflugzeug erinnern. Anderes ist uns aber vollständig neu: wer weiß z. B., daß er allerhand Maschinen zur Aushebung von Kanälen und zur Durchführung großer Erdbewegungen, daß er ferner Spinnmaschinen mit 18 auswechselbaren Spindeln erfand? Wer weiß, daß er die Luft- und Wasserströmungen genau studierte und dabei auf die Stromlinienform unserer modernen Autos kam, oder daß er ein Geschütz entwarf, bei dem der Schuß durch den Dampf erhitzten Wassers, also durch eine richtige Dampfmaschine ausgelöst wird? Besonders umfassend ist auch seine Erfindertätigkeit auf hydraulischem Gebiet; bei einem Wassermotor, der durch eine sinnreiche Konstruktion einen großen Teil des Triebwassers wieder in den Zuführungskanal hinauf beförderte, erkennen wir, daß er sich sogar mit dem Perpetuum mobile-Problem befaßte, wobei seinem kritischen Verstand, im Gegensatz zu andern Perpetuum mobile-Phantasten, die Unlösbarkeit des Problems vollständig klar war.

In Mailand hat sich dann Leonardo vor allem mit Kriegstechnik befaßt. Unter den vielen rekonstruierten, von ihm erfundenen Kriegsgeräten sehen wir richtige Tanks und mehrere Typen von Vorläufern unserer Maschinengewehre; vor allem aber die von ihm entworfenen Festungsanlagen dürften in unseren Tagen größtes Interesse erregen. Wir sehen da das Modell einer Maginotlinie, die damals sicher schier uneinnehmbar war; dabei hatte Leonardo an alle Eventualitäten gedacht und für den Fall der Übergabe an den Feind eine Vorrichtung angebracht, mittelst welcher der letzte die Anlage verlassende Verteidiger durch einen bloßen Handgriff alle Wehrgänge rasch unter Wasser setzen konnte. Aber auch städtebauliche Probleme hat Leonardo ebenso konsequent durchdacht. Wir sehen da Städteanlagen, bei denen die Straßenreinigung automatisch durch ein raffiniertes hydraulisches System ausgeführt wurde, und vor allem hat Leonardo ein Problem aufgegriffen, das in den nächsten Jahren vielleicht besonders aktuell

werden wird. Er hat nämlich für verkehrsreiche Städte Pläne zu zweistöckigen Straßen entworfen, bei denen ein unteres Stockwerk in der Mitte für Lastfuhrwerke, rechts und links für die Kanalisation reserviert war, während sich auf dem von Laubengängen für die Fußgänger eingefassten oberen Straßenzug nur Reiter und Personenfuhrwerke zeigen durften. Andere Pläne Leonardos sind aber tatsächlich bereits verwirkt worden! So soll die von Mussolini durchgeführte Zurückgewinnung der pontinischen Sumpfe für den Ackerbau in der Hauptsache ziemlich genau nach den Plänen erfolgt sein, die Leonardo für den gleichen Zweck entworfen hatte.

So kommt man, wenn man durch die vielen Säle wandert, aus dem Staunen nicht heraus! Und dann fällt einem aber immer wieder ein, daß Leonardo nicht nur Forscher und Erfinder, sondern daneben auch noch einer der größten Maler aller Zeiten war, daß er nicht nur das Reich der Natur und der Technik, sondern mit der gleichen Intensität auch das noch unendlich rätselvollere Reich der menschlichen Seele durchforscht hat.

Dieser höchsten und zentralsten Leistung hat man auch an der Mostra einen Ehrenplatz eingeräumt; im großen Salone d'onore sind eine eigenhändigen Zeichnungen und Gemälde vereinigt. Freilich, manche der ausgestellten Werke — darunter gehört auch die jüngst entdeckte Madonna del Gatto — sind nicht zweifelsfrei leonardesken Ursprungs, und andere der ganz wenigen sicher auf den Meister zurückzuführenden Werke fehlen hier; vor allem bedauert jeder Besucher, daß die Gioconda nicht mit ihrem geheimnisvollen Lächeln diesen Saal verläßt. Immerhin sehen wir hier u. a. das zwar unsfertige, aber von fast unheimlicher Kraft besetzte Bild der Unbetung der Könige aus den Uffizien, die Verkündigungen aus dem Louvre und den Uffizien sc. Die in den Vitrinen ausgestellten eigenhändigen herrlichen Zeichnungen des Meisters entschädigen uns aber für manche Lücke. Allerdings Schönheit der Form allein dürfen wir in diesen Blättern nicht suchen; denn überall forscht Leonardo hinter der Form nach der individuellen Eigenart und nach dem Charakter, wobei er auf seinen tief in die menschliche Seele einbringenden Entdeckungsfahrten bis zum Dämonischen, zur Karikatur und zur Darstellung entgegengesetzter Gemütsbewegungen in einem und demselben Menschen gelangt. — Die Mehrzahl der Blätter aus der Windsor-Bibliothek, die nur für drei Monate geliehen wurden, habe ich leider nicht mehr gesehen.

In den dem Ehrensaal nächstbenachbarten Räumen werden wir durch Arbeiten von Leonardos Lehrer Verrocchio auf das Schaffen des Meisters vorbereitet; auf der andern Seite folgen Werke der lombardischen Malerschule, die uns zeigen, wie tief und nachhaltig sich der Einfluß Leonardos ausgewirkt hat. Zuletzt lernen wir dann noch Leonardo als Baukünstler kennen; in Modellen sind seine Entwürfe zu großartig in sich ruhenden Zentralkirchen wiedergegeben, alles „Bauten, die nicht gebaut wurden“, die aber doch für die Kunstgeschichte wichtiger als die meisten ausgeführten Bauten jener Zeiten sind. Erwähnt seien zuletzt auch noch einige in einem Nebenraum aufgestellte Röntgen-Aufnahmen von Bildern Leonardos. Interessant ist da besonders die Aufnahme von Verrocchios Taufe Christi, die Vasaris Angabe, daß der entzückende, links kniende Engel von Leonardo gemalt sei, anscheinend bestätigt: während nämlich auf dem ganzen übrigen Bild kurze trockene Pinselstriche sichtbar werden, lassen sich bei dem angeblich von Leonardo gemalten Engel weit kräftigere Striche erkennen, die wegen ihrer konkaven Krümmung auf der linken Seite offenbar von einem Linkshänder, also sicher von Leonardo stammen müssen!

So steht man in dieser Ausstellung voll ehrfürchtigen Staunens vor der einzigartigen und universalen Größe eines wahrhaft prometheischen Menschen, der in seinem Schaffen nicht nur einzelne abgezirkelte Gebiete, sondern die gesamte Schöpfung durchdrang. Vor allem aber hat er in seinen Zeichnungen und Gemälden, die den Ruhm seines Namens vor der Welt ausmachen, der Kunst seiner

Zeit vollständig neue Bahnen gewiesen, und wenn wir sein Lebenswerk als Ganzes betrachten, dürfen wir vielleicht sogar sagen, daß dieser einzigartige Mensch als Denker, Forscher und Künstler das umfassendste Universalgenie war, das Europa hervorgebracht hat. Tief ergriffen sind wir daher, wenn wir hören, wie er kurz vor dem Ende dieses überreichen Lebens die Worte aussprach: „Ich habe nichts vollbracht in meinem Leben“. Als große Bescheidenheit und dann wieder als Ausdruck der Verbitterung sind diese Worte schon interpretiert worden; aber müssen wir sie wirklich so verstehen? Spricht aus ihnen nicht eher ein Mensch, der nach unendlichen, von allen Seiten erfolgten Angriffen auf alle Probleme des Seins zuletzt doch die Relativität seiner Leistungen erkannte und der daher in den unendlichen Räumen des Kosmos neue Welten voller Rätsel und Probleme vor sich sah?

S. Guher.

# Bücher Rundschau

## Neue deutsche militärische Bücher.

Die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht in den großen Staaten Europas war eine der entscheidensten Maßnahmen, die der neuzeitlichen Kriegsführung ihr Gepräge gegeben hat. Es bietet deshalb nicht zuletzt auch in dieser Hinsicht besonderes Interesse, der Frage nach dem Ursprung des Gedankens der allgemeinen Wehrpflicht nachzugehen. Eugen von Frauenholz hat die bedeutenden kriegswissenschaftlichen Arbeiten des „Lazarus von Schwendi“, dieses „ersten Verkünders der allgemeinen Wehrpflicht“ (Hanseatische Verlagsanstalt A. G. Hamburg 1939) von neuem zugänglich gemacht. Schwendi's interessante Gedankengänge über Politik und Kriegsführung waren zu Beginn des 16. Jahrhunderts vollständig neu, konnten sich aber behaupten und stehen am Ausgangspunkte einer Entwicklung, die schließlich im Weltkriege vollständig neue Probleme stellte, die von niemandem gemeistert werden konnten. Diese Tatsache tritt durch Walter Elze's Schrift „Der strategische Aufbau des Weltkrieges 1914—1918, Betrachtungen und Anregungen“ (2. Auflage. Junker & Dünnhaupt Verlag, Berlin 1939) klar vor Augen. Elze zeichnet mit kurzen, meisterhaften Strichen den Weltkrieg in seiner großen strategischen Konzeption. Deutlich kommt zum Ausdruck die große Verlegenheit, welche zurückblieb, weil der Ausgang des Krieges den herkömmlichsten Auffassungen nicht entsprach.

Aus der Enttäuschung über diese neue Situation sind eine große Anzahl von Schriften entstanden, die sich teils kritisch mit der Heerführung im Weltkriege auseinandersezten und ihr Unvermögen zum Vorwurf machen, teils aber auch, gestützt auf die Ergebnisse des Weltkrieges, vollständig neue Kriegstheorien aufzustellen. So hat vor allem der Engländer Liddell Hart unermüdlich versucht, auf Grund der neuen Gegebenheiten den Zukunftskrieg darzustellen. Eine Zusammenfassung seiner Auffassung hat er im Hinblick auf England in seinem neuesten Buche „The Defence of Britain“ (in deutscher Übersetzung „Die Verteidigung Englands“, Scientiaverlag Zürich 1940) gegeben. Inzwischen ist der Krieg ausgebrochen. England handelt weitgehend nach den Ideen Liddell Hart's und deshalb ist es besonders anregend, dessen Darlegungen, im Hinblick auf die tatsächlichen Ergebnisse, zu überprüfen. Neben diesem eigenen Werke hat Liddell Hart eine Bücherreihe erscheinen lassen, in deren einzelnen Bänden namhafte Fachleute verschiedene Teilgebiete behandeln. Die wichtigsten dieser Werke liegen nunmehr auch ins Deutsche übersetzt vor: Russell Grenfell: „Die Seemacht im nächsten Kriege“; Henry Thuijllier: „Gas“ und E. W. Shepperd: „Tanks“ (alle drei: Scientiaverlag Zürich 1939).

Diese Übersetzungen ins Deutsche zeigen, wie groß in Deutschland das Interesse an den Auffassungen der möglichen zukünftigen Gegner über die neuzeitliche Kriegsführung war. Unablässig wurden diese Theorien verarbeitet und an