Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 9-10

Rubrik: Kulturelle Umschau

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: 03.10.2025

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

bewältigt werden müssen. Diese Spannungen sind nicht so groß wie bei den Großen. Aber die Vereinigung der inneren Gegensätze in der kleinstaatlichen Demokratie ist nicht durch Ablenkung in heroische Abenteuer oder in Einbrüche des Elementaren möglich wie in Großstaaten; sie bedeutet vielmehr eine hingebende Kleinarbeit, die selbstverständlich ihre Schattenseiten hat. Das Elementare ist nicht nur ein kitschiges Schema, und die Kleinarbeit ist nicht nur eine hingegebene Sachlichkeit, sondern auch bloße Spießbürgerei. Aber man muß die zugefallene Rolle mit Anstand spielen, und das schließt ein zu wissen, daß es auch andere Rollen gibt, und daß jede zugeteilte ihre Größe und ihre Schatten hat. Soweit könnte also die Demokratie höchstens als das kleinste Übel erscheinen — eine Staatsform, in welcher zwar der Kleinheit der Kleinen gelegentlich fast unerträgliche geistige Einflüsse eingeräumt werden müssen, aber immerhin durch nüchterne Vorsicht, Rechtssicherheit, Ausgleichsgesinnung, soziale Fürsorge, maßvolle Freiheit einem in sich leidlich zielsicheren Dasein noch am ehesten würdige Chancen eröffnet sind. Aber ein heroisches, ja metaphysisches Element hat die Demokratie, und es ist gerade das, was allein sie im letzten zu tragen vermag — ohne das sie nur ein Kramlädchen ist. Es ist der Glaube an die menschliche Freiheit, an die Bestimmung des Menschen zur Selbstbestimmung über das bloß Tierische hinaus. Dieser Glaube ist natürlich in kurzangebundener Anwendung eine reine Donquichotterie; aber die tausendfach dagegen argumentierende, hohnlachende, ernstmachende Wirklichkeit ist ohne ihn doch nicht zu bändigen noch zu gestalten. Und dieser Glaube allein vermag die wirtschaftliche Durchwachsung der Demokratie in ihren richtigen Schranken zu halten. Erich Brock.

Kulturelle Umschau

Dichtung und Malerei.

Als Ergänzung zu der Gottfried Keller-Ausgabe des Atlantis-Verlags hat Paul Schaffner einen Bilderband veröffentlicht, der dem Maler Gottfried Keller und den Keller-Bildnissen gewidmet ist [1]). Mit dieser Publikation sind Kellers malerische und zeichnerische Bemühungen in einer Schönheit und Vollständigkeit der Reproduktion zugänglich gemacht worden, die alle Wünsche befriedigen. Großformatige Tiefdruck- und Farbdruckwiedergaben, teilweise (wie beim Karton der Mittelalterlichen Stadt) ergänzt durch reizvolle Teilaufnahmen, ermöglichen dem Verehrer des Dichters ein gründliches Betrachten und Verweilen, bringen ihm viel Neues und zeigen ihm oft auch das Vertraute von einer neuen Seite. Bei den Bildnissen ist Bekanntestes weggelassen, dafür aber eine ganze Reihe entlegener Kostbarkeiten aufgenommen worden, so etwa die Gruppe von Karl Stauffers Entwürfen und photographischen Aufnahmen zu seiner Radierung, unter denen sich das m. E. schönste Bildnis Kellers, die en face-Aufnahme ohne Brille (Abb. 86) befindet, die bisher erst in R. M. Meyers Literaturgeschichte reproduziert war.

Paul Schaffner, der sich durch zwei frühere Veröffentlichungen als besten Kenner des Stoffes ausgewiesen hat, läßt seine Autorität nicht nur in diesem Bilderteil spüren, sondern auch in der umfangreichen Einleitung, die neben einer knappen Darstellung und Würdigung von Kellers künstlerischem Entwicklungsgang eine mit liebevoller Hingabe gearbeitete Zusammenstellung aller wichtigen literarischen Zeugnisse umfaßt. Neben Briefen und Tagebuchstellen (besonders willkommen die aus den frühen Skizzenbüchern) findet man die dichterischen Äußerungen über malerische

[1]) Paul Schaffner: Gottfried Keller als Maler. Gottfried Keller-Bildnisse. Atlantis-Verlag, Zürich 1942.

Probleme und die Zeugnisse der Freunde. Ein beschreibender Katalog rundet diesen Dokumentarband zu einer der besten Quellenschriften über den Dichter ab, die wir besitzen.

Denn Kellers malerische Anfänge werden immer eine Fundgrube für das Verständnis seines Dichtertums bleiben, und Schaffners neues Buch ist deshalb so schön geraten, weil ihm das Wissen um diese geheimen Subtilitäten zu Grunde liegt. Der Verfasser geht auch diesen tieferen Fragen nach oder weiß sie doch anregend aufzuwerfen. Die Zusammenhänge, die dabei hervortreten, werden der Forschung noch viel Stoff zu Untersuchungen bieten. Für die Frage etwa, weshalb sich Keller so früh und ausschließlich der Landschaftsmalerei zuwandte, wird man sich vielleicht doch nicht mit seiner eigenen Erklärung begnügen, daß ihm im damaligen Zürich nur Landschafter als Lehrer zugänglich gewesen seien. Es trifft sich glücklich, daß auch der Maler Adalbert Stifter, den Schaffner als Parallelfall zu Keller wiederholt heranzieht — wobei er den Unterschied der Begabungen auf Kosten des Österreichers vielleicht doch zu sehr verwischt —, vor kurzem eine ähnlich gründliche und vornehme Würdigung erhalten hat [2]). Diese beiden Bände können, nebeneinander aufgeblättert, zu immer neuen Betrachtungen über das Problem der malerisch-dichterischen Doppelbegabung anregen.

In einem andern Sinn gilt das auch von dem prachtvollen Bilderwerk über „Die Kunst der deutschen Romantik", das Richard Benz unlängst erscheinen ließ [3]). Hier wird die „Doppelbegabung" einer ganzen Epoche dargestellt und durch „wechselseitige Erhellung" ihrer einzelnen Kunstgebiete in neue Beleuchtung zu bringen gesucht. Die Romantik ist ja die eigentliche Sphinx unter den historischen Perioden geworden, seitdem sie aus dem Bann dogmatischer Begriffe in das unendlich weite Feld der allgemeinen Geistesgeschichte geschoben wurde. Richard Benz, der Hauptverfasser des reich ausgestatteten Werkes, hat vor einigen Jahren mit seinem Buch über die deutsche Romantik diesen fast undefinierbar gewordenen Namen noch stärker zum Fließen zu bringen versucht, indem er seine „Geschichte einer Bewegung" nach rückwärts, vorwärts und seitwärts ausdehnte und Dinge mit ihr zusammenbrachte, die von den Zünftigen nur zögernd mit ihr zusammengebracht werden [4]). Ähnlich tendenziös verfährt er auch in seiner neuesten Arbeit. Er verfügt als Kunsthistoriker auch über eine wirkliche Kenntnis der romantischen Literatur, die seinem Werk das besondere Gepräge gibt; als Verfasser musikhistorischer Bücher zieht er außerdem die romantische Musik als dritte romantische Hauptkunst in den Bereich seiner Betrachtung, und dieser dreifache Aspekt wird in das Licht einer die Jahrhunderte umspannenden kultur- und geistesgeschichtlichen These getaucht, sodaß sich ein Gesamtbild von ungewöhnlichem Reichtum der Perspektiven ergibt. Allerdings auch ein Bild voll schillernder Vieldeutigkeit! Denn in dieser fast maßlosen Ausweitung der Perspektive verblaßt der Begriff des Romantischen zu einer Abstraktion, deren Gefährlichkeit auf der Hand liegt, wenn sie auch, zugegebenermaßen, nur die Gefährlichkeit aller auf die Spitze getriebenen und heute so beliebten geistesgeschichtlichen Betrachtung der Kunst ist. Romantik ist nach Benz der „Versuch einer letzten Harmonisierung zur Gesamtkultur beider Konfessionen", der seit der Reformation die Aufgabe des deutschen Geistes war. Dank dieser sehr allgemeinen gedanklichen Voraussetzung werden von ihm auch die europäischen Reaktionen auf die Aufklärung des 18. Jahrhunderts bereits als „Romantik" de-

---

[2]) Fritz Novotny: Adalbert Stifter als Maler. Mit 99 Bildern und 7 Farbentafeln. Verlag Anton Schroll & Co., Wien.

[3]) Richard Benz und Arthur v. Schneider: Die Kunst der deutschen Romantik. Mit 128 ganzseitigen Bildtafeln, 4 farbigen Bildbeigaben und 24 Abbildungen im Text. Verlag R. Piper & Co., München.

[4]) Vergl. den Aufsatz „Der Anteil der Schweiz an der Romantik" von Richard Benz, Juni-Heft 1941, Seite 142 ff.

klariert: Rousseau sowohl wie Ossian, der Zürcher Heinrich Füßli sowohl wie sein englischer Freund William Blake. So richtig mir das im Prinzip zu sein scheint (für Füßli hat es Ernst Beutler eindrucksvoll nachgewiesen), so ungleich ist im Einzelnen die Beweiskraft der von Benz vorgebrachten Argumente und so sicher ist es, daß eine solche Erweiterung des Begriffs andere, noch tiefer in die Zeiten und Räume zurückgreifende nach sich ziehen muß (man denke allein an Shakespeare!), über die er sich ausschweigt. Ihn leitet weniger die Schärfe der begrifflichen Bestimmung als die Begeisterung über die unendliche Weite der Perspektiven und ein fruchtbares Ahnungsvermögen vor halb erkennbaren Zusammenhängen und Verwandtschaften, und seine Darstellung hat dadurch allerdings eine fesselnde Farbigkeit und Fülle erhalten. Da sie durch den Mitherausgeber im Anhang mit biographischen Angaben über die einzelnen Künstler und mit einem beschreibenden Verzeichnis der behandelten Werke gestützt wird, erhält auch dieses in seinen Folgerungen oft kühne Buch einen Quellenwert, den der Historiker dankbar anerkennen wird.

Der Hauptwert liegt aber doch im Abbildungsteil, der neben dem Willen zur „Gesamtschau" einer bisher nur in Einzelerscheinungen gesehenen Periode der Kunstgeschichte eine nicht alltägliche Kenntnis des Materials verrät. Ein langer Reigen von Namen führt von Füßli über Runge, Friedrich, Schinkel, Blechen und die Deutschrömer und Nazarener zu den spätromantischen Landschaftern und Märchenpoeten. Ihr Schaffen wird durch zahlreiche, technisch hervorragend wiedergegebene halb- und unbekannte Werke belegt, die im Ganzen allerdings jene große Einheit illustrieren, die Benz vor Augen steht, wenn sie auch sachlich nicht immer zwingend genug begründet sein mag. Die bloße Zusammenstellung dieses Materials wäre aber schon ein Verdienst und geeignet gewesen, der Literaturgeschichte eine neue Quelle der Erkenntnis zu erschließen. In dieser Funktion sehe ich doch ihre wichtigste Bedeutung, und sie schließt die Notwendigkeit in sich, den hier gegebenen Anstoß in Einzeluntersuchungen weiter zu verfolgen und nachzuprüfen. Eine solche Gesamtanschauung der romantischen Malerei in ihrer Beziehung zur romantischen Dichtung ist vordem nur den Wenigsten zugänglich gewesen, und es scheint mir trotz der diskutablen These, die ihren Rahmen bildet, wahrscheinlich, daß ihr eine starke Wirkung über die kunstgeschichtliche Forschung hinaus beschieden sein wird. Davon abgesehen liegt hier aber wohl einer der schönsten kunsthistorischen Bilderbände aus den letzten Jahren vor. W. Muschg.

Kunst und Virtuosität.

In musikalischer Beziehung hat unser Land unter dem Krieg kaum zu leiden. Die Sinfoniekonzerte und die kammermusikalischen Veranstaltungen konnten bisher, da im wesentlichen unabhängig von fremdem Zuzug, in gewohnter Zahl, bei etwa gleichem Niveau fortgeführt werden. Das will viel besagen, wenn man bedenkt, daß beispielsweise im Viereck Basel, Zürich, St. Gallen, Winterthur fünf ausgezeichnete sinfonische Ensembles beheimatet sind. Ausgefallen ist hingegen in den letzten Jahren die ganz kleine Spitzengruppe der großen Virtuosen, deren solistisches Mitwirken einem Abonnementskonzert ehemals besonderen Glanz verlieh. Wenn aber von Virtuosentum die Rede ist, so denkt man, seit Paganinis Zeiten, zunächst an die Violinisten.

Es besteht ein deutlicher Abstand zwischen sehr guten Geigern, von denen zahlreiche, so innerhalb wie außerhalb unserer Grenzen, Europa treu geblieben sind oder treu bleiben mußten und jener, an den Fingern beider Hände leicht herzuzählenden Gruppe von Weltberühmten, die bedauerlicher-, aber auch begreiflicherweise sich der Neuen Welt zugewandt haben, um dort ihr glänzendes Kometendasein unbeeinflußt vom wechselnden Schlachtenglück, fern der allgemeinen Misere

fortzusetzen. Einer dieser Großen ist dennoch in diesem Jahr zu uns gekommen. Nicht als erster Friedensbote, dem die Huberman, Kreisler und Menuhin auf dem Fuße folgen werden, sondern als politischer Flüchtling kam Carl Flesch. Sein pädagogischer Wirkungskreis ist das Luzerner Konservatorium, und man kann sich leicht vorstellen, was es für die kommende Geiger-Generation unseres Landes bedeutet, bei diesem markantesten Vertreter franco-belgischer Tradition in die Schule gehen zu können. Auf den Lehrer Flesch war hinzuweisen, denn von diesem künden nicht nur unzählige Violinisten in allen Ländern der Welt, sondern auch wichtige Publikationen: die große zweibändige Violinschule, das die Gedanken eines Sevcik weiterführende „Skalensystem" und die ihrem Autor ganz angehörenden „Urstudien". Mehr aber noch wird es den Musikliebhaber interessieren, den Künstler Flesch am Werk zu sehen. Dazu gibt dieser Konzertwinter beste Gelegenheit.

Auf dem Programm steht das Beethoven-Konzert. Im Jahre 1706 entstanden, den drei „Russen"-Quartetten, sowie der vierten Symphonie unmittelbar benachbart, gilt dieses allgemein bekannte, der zeitgenössischen Kritik zerrissen und langatmig erscheinende Werk, seit hundert Jahren als der edelste Vertreter seiner Gattung. Seine Berühmtheit datiert von der Londoner Aufführung des Jahres 1844, in welcher neben dem Dirigenten Felix Mendelssohn der dreizehnjährige Joseph Joachim als Solist stand. Im Sinne des Wiener Dreigestirns und schließlich auch nach Schillers Formulierung dieses Begriffs ist das rein Klassische dieses Werkes seither nie mehr bestritten worden. Hingegen gingen und gehen die Meinungen über den virtuosen Gehalt oder Einschlag häufig auseinander. Für unsere Zeit bezeichnen die Namen Heifetz (virtuoser Glanz, vollendete technische Beherrschung als Selbstzweck) und Busch (Abkehr vom Virtuosen, Verinnerlichung um jeden Preis) die Eckpunkte dieser Einstellung recht deutlich. Flesch hat nun, auf seiner jetzigen gereiften Altersstufe, eine Interpretation der Mitte gefunden, die, frei von allem eigenwilligen Ausschwingen zu den beiden genannten Polen, selbst als klassisch bezeichnet werden darf.

Aufschlußreich ist sogleich das Auftreten des Künstlers. Keine der kleinen Kontroll- und Sicherheitsmaßnahmen, die zum restlosen Bereitsein notwendig sind, wird vernachlässigt. Die Stimmung des Instrumentes, die Spannung des Bogens, der Sitz des die Geige stützenden Kissens werden mehrfach genau geprüft, beziehungsweise ausprobiert. So ist die „Materie" verläßlich dominiert, wenn sich die aufsteigenden Oktaven erstmals aus dem verklingenden Tutti wie zufällig ablösen. Vollkommen rein und klug phrasiert spielen sie in das Werk hinein; klassische Ruhe wird durch einen leicht zu früh gebrachten Einsatz erreicht. Neben der unerhört modulationsfähigen Gestaltung der Melodien fesselt nun, vom ersten bis zum vorletzten solistischen Einsatz, das Problem der umspielenden Läufe. Bis in die einzelnen Sechzehntel hinein sind sie tief empfunden, und dennoch bleibt ihr virtuoser Charakter, ihre Brillanz gewahrt. Hier die Synthese gefunden zu haben, bedeutet einen durchaus schöpferischen Akt des nachschaffenden Künstlers. Alle technischen Erklärungen, der Reichtum sicher beherrschter Stricharten, die deutlich und unfehlbar artikulierende linke Hand, der niemals praktischen, sondern stets musikalischen Gesichtspunkten folgende Lagenwechsel, all dies reicht zur Erklärung einer die Prädikate entsprechend oder kongenial nahelegenden Interpretation nicht aus. Und doch sind diese Dinge mit dem Geistigen wahrscheinlich untrennbar verflochten. Wo liegt, beim Studieren, beim Einüben, die Grenze zwischen der Niederschrift der Fingersätze, der Festlegung der Stricharten und der geistigen Erfassung des Werkes? Das kann kaum angegeben werden, denn indem der wirkliche Künstler in das Werk eindringt und es erkennt, kommt ihm ungerufen der Virtuose zu Hilfe und gibt ihm die Mittel zur Darstellung des Empfundenen an die Hand.

Zwischen Kunst und Virtuosität besteht somit für den Idealfall keine trennende Grenze; eher eine fließende Linie, die durch Veranlagung, Begabung, Arbeitsmethoden, Weltanschauung und wohl auch Erfolg bestimmt ist, deren feinste Kurven

sich jedoch als unanalysierbar erweisen. Seitdem Pablo Casals das Kommen zu uns verwehrt wurde, war es erstmals Carl Flesch, der das Bild des großen, in berechtigtem Selbstbewußtsein königlich vor dem Orchester stehenden Solisten wieder wachrief. Solche Gedanken stellen sich freilich erst nachträglich ein, denn es verschwinden die Ausführenden, während der dreiteilige Wunderbau klingt. Aber auch das mag als klassisch gedeutet werden, daß die hier wirkende Persönlichkeit, indem sie sich für das große Werk voll einsetzt, in ihm aufgeht und nicht in Verkennung ihrer tatsächlichen Sonderstellung eigenmächtig zu herrschen sucht.

Joachim Ernst.

Holbein-Ausstellung in Basel.

Die vierhundertste Wiederkehr des Tages, da Hans Holbein zu London von der Pest weggerafft wurde, konnte die Wahlheimat seiner so frühen Lebensmitte nicht unbegangen lassen. Eine Ausstellung seiner Meisterwerke, die das Basler Kunstmuseum als sein kostbarstes Gut bewahrt, ließen die Zeitumstände wohl untunlich erscheinen; Entleihung ausländischen Besitzes kam natürlich schon gar nicht in Frage. So sah man sich eine behelfs- und kriegsmäßige Veranstaltung aufgenötigt; doch wie so manchmal wurde die Not zur Lehrmeisterin eines fruchtbaren Gedankens. Es ist nun eine eher lehrhafte Holbein-Schau geworden: Wiedergaben seiner Werke, Bebilderung seiner Lebensumstände durch zeitgenössische Darstellungen, Auswirkung auf Kopisten, sparsam, doch verständig erläuternde Beschriftung — im ganzen eine erfreuliche Sache. Es ist ja im allgemeinen kaum glaublich, mit welcher gedankenlosen Eintönigkeit Kunstbücher, Bildermappen, Ausstellungen die bekanntesten und leichtestzugänglichen Werke wiederholen, und welche Unzahl von abgelegeneren und unbekannteren Meisterwerken aus allen Kunstepochen es dabei noch gibt. Zum Teil liegt das an der Phantasielosigkeit der Herausgeber und an dem Wunsch des breiten Publikums, dem Kinde gleich mit seinen Lieblingsmärchen, in seinen wenigen festen Geistespunkten unaufhörlich bestätigt zu werden und so zwischen dem Largo von Händel und der Sixtinischen Madonna hin- und herzupendeln. Dazu kommt der unerträgliche Zustand, daß eine sehr große Zahl von Werken letzten Wertes in Privatbesitz auch nicht einmal der Reproduktion frei steht. Ginge es nach uns, so wären alle solchen Kunstwerke staatlich aufzunehmen, jede ungenehmigte Änderung daran den Besitzern zu verbieten und dieselben anzuhalten, diese Werke alljährlich einen Monat bei sich zu Hause oder in einem Museum öffentlicher Besichtigung zugänglich zu machen. Der jetzige Zustand ist so, wie wenn jemand eine Bach-Kantate, eine Sophokles-Tragödie privatim besäße und der Öffentlichkeit jedes Teilhaben daran verwehrte.

So wird für viele auf dieser Ausstellung beispielsweise das interessante und umstrittene „Noli me tangere“ in Hampton Court, der etwas aufgeschwemmte Benedikt Hertenstein in Neuyork, der schneiderhaft dünne und pfiffige, doch keineswegs unliebenswürdige Melanchthon in Hannover, der „Junge Mann“ des Ambrosius Holbein in Leningrad neu gewesen sein. Mancher wird erst hier den wichtigen Vergleich zwischen dem Erasmus in Basel, dem in Paris und dem in Longford Castle angestellt haben. Der Pariser zeigt eine recht ansprechende, nicht ohne Schmerz verschleierte Menschlichkeit. Der englische ist schreckhaft in der widerstandslosen Verständigkeit des Nur-Verständigen, in der Hämischkeit des durch alle Maschen fallenden Unverstrickten, der dem Gezappel der Gewichtigeren darin lächelnd als einem Narrenspiel zuschaut. Oder den Vergleich zwischen dem Gemälde und der Zeichnung von Thomas Morus: Dort der Mensch von reichen Gaben des Geistes und des Wesens, der sich auf der Höhe des Lebens mit geheimer Ahnung der Gefahr zu schmaler Form gedrängt sieht — hier derselbe nun müde, absinkend und äußerlich bereits die Waffen streckend vor dem königlichen Wüterich und dem Schicksal — innerlich aber nicht. Aufschlußreich ist auch die Anreihung von Entartungsfor-

men in späteren Reproduktionen des Selbstbildnisses: unübertrefflich wird klar, wie die Menschen nichts mehr hassen als das hart und unumwendbar Geprägte der Wirklichkeit — sie wollen das Verwaschene und Unverbindliche. Eine andere hier möglich werdende Betrachtung ergibt die außerordentliche Nähe zwischen der Skizze und der Fertigung bei Holbeins Bildnissen, und das erweist seine geringe Begier und Fähigkeit zur Heroisierung und Verallgemeinerung, seine enge Bindung an das Wirkliche.

Nicht umsonst haben wir fast nur von den Bildnissen geredet. Die religiösen Bilder Holbeins, auch größtenteils durch Bildersturm und schlechte Wiederherstellung verdorben, dazu unsicher in der Abgrenzung des Eigenhändigen, überzeugen nicht (die beiden großen Madonnen nur als Porträts). Holbein war objektiv irreligiös; Christoffel nennt seinen „Toten Christus", der so ganz Anatomie und so gar nicht Mysterium ist, das „Bekenntnis eines Ungläubigen". Seine Druckgraphik ist von anmutiger Kleinmeisterlichkeit, aber Holbein, aus der einzigen gewachsenen deutschen Großstadt (groß nach innerer Abmessung), der einzigen gewachsenen deutschen Renaissanceatmosphäre stammend, war nur in einem kleinen Unterstrom gemütvoll. Aus allen seinen Historien strahlt dann die „Landsknechtsschlacht" heraus, ein Wunderwerk von unerschöpflicher mathematischer Stimmigkeit, gleich Grundformen organischer Natur, sowie von unerschöpflicher strotzender einmaliger Lebensrichtigkeit — an welchem Punkt man auch hineingreife — dies beides mit einem Zugleich, das nichts weniger als das Wesen der Kunst ist. Holbeins kunstgewerbliche Entwürfe lassen uns in ihrer nurvirtuosen toten Überladenheit kalt. Die Renaissance war immer ein gedeihensloses Reis in deutschem Boden. Sie hatte da weder die Wärme deutscher Gotik noch die Lichte italienischer Renaissance. Geblieben war nur das lebensgefährliche Gedränge der Spätgotik und das Kalt-Gelehrte der Renaissance. Dem deutschen Geist wurde erst wieder wohl, als er von da sich in den Barock entlassen fand.

So sind die Bildnisse bei Holbein Alles. Nur hier vermochte sich die Unersättlichkeit Holbeins nach steinern und hintergrundslos ihren Umriß erfüllender Gegenwärtigkeit Genüge zu tun. Er war auch kein im Tieferen Liebender. Seine Frauen sind ohne spezifischen Reiz; der einzig nennenswerte Akt, die „Steinwerferin", hat das gewaltsam Männische wie bei Michelangelo und Piero della Francesca; und die Langeweile jener Basler Kurtisane, die er zur Lais und zur Venus idealisiert hat, geht wohl mehr auf seine Unfähigkeit eben zur Idealisierung als auf das Milieu ihres Gewerbes zurück. Mit Ausnahme des Bildnisses seiner Frau, eines gänzlich unaussagbaren Ausbruches, sind alle Bildnisse Holbeins (aber an sich vielleicht auch dieses) solche nördlich-zurückgedrängter Menschen. Die niederdeutschen Kaufleute des Stahlhofes (des Hansa-Hauses in London), zu denen sich Holbein hielt, und die anderen Deutschen zeigen es auf eine weiche, unausgesprochene Weise, in der nur gelegentlich ein Flämmchen lutherischer Privatmystik aufleuchtet; am schönsten bei dem Astronomen Kratzer. Die Basler und die Engländer zeigen es auf eine herbe, unterstrichene Weise — wobei diese beiden Gruppen in sich stärkste, genial erfaßte Nationalverwandtschaft zeigen. Holbein ist der Maler des Abstands. Seine Menschen sind auf metaphysische, melancholische, versonnene, enttäuschte, naturlose, sture, böse oder brutale Weise abstandsvoll. Wenn das schöne Basler Jugendbildnis mit dem roten Hut echt ist, so geben ja die Systeme von Ekel-Reaktionen, die da Mund und Nase sprungbereit umwittern, Aufschluß über das Maß an Instinktivität, mit dem Holbein jedes animalische oder enthusiastische Fraternisieren zurückstoßen mußte. Aber mit dem Abstand allein kommt es zu keiner Kunst höchsten Ranges; es gehört auch noch die abstandslose, wenn man will komödiantische Verwandlung in das Modell hinzu. Darum bleiben uns Holbeins Bildnisgemälde ein Allerletztes schuldig.

Wie Holbein dann noch einen Schritt über diese Bedingtheit hinaus tut, das ist sein Eigentlichstes. Wir denken an die Windsor-Zeichnungen englischer Aristo-

kraten. Die Kälte der eindeutig in sich befestigten Individualität ist hier aufs Höchste getrieben; damit verschmilzt auf subtile Weise die zarteste Frische des Lebenshauches, sodaß diese Köpfe die Schärfe wie die Vergänglichkeit des Augenblicks selbst zu haben scheinen. (Ihre schwebende Stofflichkeit hat teilweise durch nachträgliches grobes Nachfahren der Umrisse eine falsche Verfestigung erfahren.) Diese Technik, in Frankreich von den Niederländern Clouet übernommen, wurde doch, zur feinsten Schwebe zwischen Wirklichem und Unwirklichem, zwischen Zeichnung und Malerei gebracht, eigenstes Eigentum Holbeins. Niemand hat sie nachgemacht; und auch sonst konnte ein Maler, bei dem die Sache die noch so raffinierte Malweise völlig verschlang, keine Schule machen. Dennoch gehört Holbein zu den fünf oder sechs größten Bildnismalern Europas, denen alle Zeiten der Kunst verpflichtet bleiben. Erich Brock.

Stadttheater Zürich.

Der Rosenkavalier.

Hofmannsthal und Richard Strauß beabsichtigten, mit dem „Rosenkavalier" ein Werk zu schaffen, das sowohl den Ansprüchen des breiteren Publikums wie der Kenner zu genügen und sich einige Zeit auf dem Spielplan der deutschen Theater zu behaupten vermöchte. Beides ist ihnen vollkommen gelungen. Heute, nach 25 Jahren, wirkt der „Rosenkavalier" noch nicht im mindesten verbraucht. Das breitere Publikum genießt mit Behagen die amüsante Intrige, den Streit des älteren und des jüngeren Liebhabers, bei dem der ältere, zu jedermanns Genugtuung, schließlich mit Schanden abziehen muß. Andere bewundern die fabelhafte Sicherheit, mit der Hofmannsthal den Stil eines Wien der Maria Theresia getroffen hat. Und die mit des Dichters Gesamtwerk vertraut sind, erwägen das Schicksal Octavians, in dem sich die ernstesten Fragen, die Hofmannsthal an das Leben zu stellen hat, ins Spielerisch-Anmutige verkleiden, wo wirklich, nach des Dichters Wort, die Tiefe an der Oberfläche versteckt wird. Denn dieser jugendliche Liebhaber der Marschallin, der von einer knabenhaften Künstlerin dargestellt werden muß, der sich zur Kammerzofe verkleidet, dann wieder als junger Herr erscheint, der den Ton eines Mariandl mit schauspielerischer Begabung ebenso trifft wie den des Adels, zu dem er gehört: besitzt er nicht jene „präexistentiale" Vertrautheit mit dem Leben, die Hofmannsthal auch im Claudio und noch im Sigismund des „Turm" dargestellt hat? Man erinnert sich an die Worte Kierkegaards über den Pagen im „Figaro":

„Die Begierde ist so unbestimmt, der Gegenstand so wenig ausgeschieden, daß das Begehrte androgyn in der Begierde bleibt, wie im Pflanzenorganismus beide Geschlechter in einer Blüte vereinigt sind ..."

Von der Marschallin, die beim Lever ihre Schutzbefohlenen und Bittsteller empfängt, reichen Bezüge zum „Kaiser von China", der in der Mitte der Dinge thront und aller Zeitlichkeit entrückt scheint. Doch hier, wie immer bei Hofmannsthal, ist das ästhetische Fest von der allgewaltigen Zeit bedroht. Die Marschallin spricht die Erfahrung der „Terzinen über Vergänglichkeit" aus. Octavian gelangt zur Tat, indem er sich für Sophie einsetzt. Und die Tat zerstört den Traum von großer Magie, den der Präexistentiale geträumt. Ein waches Leben beginnt, das vor dem eigenen Selbst und dem Dasein der Mitmenschen verantwortet werden muß.

Aber was hilft es, solche Linien zu Hofmannsthals Gesamtwerk zu ziehen? Wir werden damit dem unvergleichlichen Zauber des Spiels doch nicht gerecht. Die Fügung der Szenen ist's, die uns bei jedem Hören aufs Neue erstaunt, zumal am Schluß, wo jenes wunderbare Terzett anhebt: „Hab mir's gelobt, ihn lieb zu haben in der richtigen Weis'", darauf, gemäß der erschütternden Regieanmerkung:

„Marschallin geht leise rechts hinein, die beiden bemerken es gar nicht", das jugendliche Paar allein bleibt und das Duett anstimmt: „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein".

Wie sorgsam wird das zu Ende geführt! Mit diesem Duett steigen wir bereits wieder eine Stufe herab. Dann tritt noch Faninal dazu, Sophies Vater, tupft ihr „väterlich gutmütig auf die Wange" und bemerkt: „Sein schon aso, die jungen Leut'" — wir lächeln leicht und vernehmen gefaßter die Wiederholung des Duetts. Die Beiden verschwinden, die Bühne ist leer. Jetzt glauben wir schon das Licht ertragen und das Theater verlassen zu können. Da kommt das Negerlein herein, hebt das Taschentuch auf und trippelt hinaus. Artiger wurde nie der i-Punkt auf eine dramatische Dichtung gesetzt. Wir sind der Gesellschaft zurückgegeben und stehen beglückt und erleichtert auf. Es bleibt kein Rest von Erregung zurück, nur jene tiefe Genugtuung, mit der das Vollkommene uns erfüllt.

Über die Verbindung von Hofmannsthal und Strauß mag man sagen, was man will. Auch sie bewährt sich immer aufs neue. Die Intention des Dichters, etwas zu schaffen, was den Kenner wie die Masse zufriedenstellen könnte, hat Strauß wie Hofmannsthal erfüllt. Wir glauben es Strauß, daß, nach seinem Geständnis, die Arbeit „wie die Loisach" floß. Eine beglückende Fülle von Einfällen, einprägsame Motive, die heute schon fast wie Melodien Verdis gesummt und gesungen werden, herrlich gesetzt und instrumentiert: Das wird dauern, auch wenn sehr vieles von dem, was nach Wagner auf dem Gebiet der Oper entstanden ist, in Vergessenheit gerät.

Die diesjährige Zürcher Aufführung kann sich sehen lassen. Besonders sei die überaus reizvolle Marschallin von Cristine Eftimiadis hervorgehoben. Es ist zu begrüßen, daß diese begabte Künstlerin sich wieder einmal auf ihrem eigensten Gebiet zeigen darf, nachdem sie so oft im Hochdramatischen, das ihr fremd ist, aushelfen mußte. Lucas Barth stellt mit imponierender Meisterschaft einen Ochs von Lerchenau hin, der bei aller massiven Derbheit den charmanten Kavalier nicht ganz verleugnet. Auch Gisela Thurys Rosenkavalier überzeugt durch wahrhaft adligen Stil. Von Julia Moors Sophie möchte man das kaum behaupten. Es dürfte nicht Hofmannsthals Meinung entsprechen, wenn das Parvenuhafte der Faninals bei diesem doch zweifellos vortrefflich erzogenen Mädchen zu sehr betont wird. Stimmlich ist Julia Moor ihren Partnerinnen überlegen. Umso eher wäre im Interesse des Ganzen einige Zurückhaltung erwünscht. Unbegreiflich ist das frostige Bühnenbild des zweiten Akts. Wie reimt sich dieser Klassizismus zum Wien der Maria Theresia? Über einige andere Schwächen sieht man billig hinweg. Aber ein Bühnenbild steht uns doch zimmerhin eine gute Stunde lang vor Augen.

Die Aufführung weckt den Wunsch, auch die „Frau ohne Schatten" und die „Ariadne auf Naxos" wieder zu sehen. Die Aussichten auf einen Kassenerfolg sind freilich nicht so groß wie beim „Rosenkavalier". Aber ein von der Stadt subventioniertes Theater darf sich wohl häufiger auf kulturelle Aufgaben besinnen, an denen die breite Öffentlichkeit nicht im selben Maße teilnimmt wie am „Rosenkavalier", an der „Zauberflöte" und an den Meisteropern Verdis.

Emil Staiger.

Schauspiel in Zürich.

Das Schauspielhaus ist unter die Kriegsgewinnler gegangen und hat sich mit zwei Reißern die sichere finanzielle Basis dieser Saison geschaffen — worüber wir uns zu freuen haben, wird doch das Gewonnene früher oder später wieder Werken zu gute kommen, die ohne diese Hilfe nicht verwirklicht werden könnten. Aber ist der sicher vorauszusehende Dauererfolg von Alfred Gehris „Neues aus der 6. Etage" als kriegsbedingt zu betrachten? Es wäre paradox, und

doch nicht unwahrscheinlich. Dieses Stück aus einem ewig vorkriegsmäßigen Montmartre, diese harmlose Hauschronik, locker gefügt aus ein wenig Bosheit, ein wenig Rührung, ein wenig „Unglücksfällen und Verbrechen", ein wenig Melancholie und viel Lachen, begeht mit so viel gutem Gewissen die Landstraße des Herkömmlichen, daß wir uns anstecken lassen und auf des Autors Spuren für ein paar Stunden die Flucht in die gute alte Zeit antreten. Allerdings dürfte das nur deswegen so verlocken, weil die Anführer bei dieser Eskapade Darsteller sind, die auch eine stereotype Figur noch mit der besonderen Spannung ihres Wesens zu erfüllen wissen. Gehri ist ein gewiegter Bühnenautor. Mit scheinbar leichter Hand spielt er seinen Darstellern die sicheren Trümpfe zu. Und doch — wenn man über sein neuestes Stück nachdenkt, das die Fortsetzung eines vor fünf Jahren mit großem Erfolg aufgeführten ist, so bleibt als imponierendster Eindruck eben dieses gute Gewissen, sich selbst zu kopieren und Fäden weiterzuspinnen, die die Zeitläufte endgültig verwirrt zu haben schienen. Und was wäre ansteckender als fragloser Selbstbesitz? Man amüsiert sich also königlich einen Abend lang. Befragt man aber später die Erinnerung nach dem Gesehenen, so wird sie einem die kleine Komödie nicht mit des Dichters Namen erzählen, sondern mit denen seiner restlos bezaubernden Darsteller. Und wer horchte nicht auf, wenn er unter anderem auf einmal hört, im respektabeln Haus der Frau Giehse sei es auf Spitz und Knopf gegangen, ob Herr Paryla Herrn Horwitz erschossen habe oder umgekehrt, aber da habe sich Frau Fries in todbereiter Liebe dazwischen geworfen, was Herrn Paryla so gerührt habe, daß er sich willig von Herrn Horwitz in die Arme der Gerechtigkeit habe abführen lassen. Begnügen wir uns also mit solchen Neuigkeiten, und verschieben wir das Urteil über den Autor, bis er uns Neues von Alfred Gehri serviert.

Der Roman John Steinbecks „The Moon is down" ist ein ehrlich bewegtes, bewegend gestaltetes Werk, das den Wandel eines durch fremde Macht vergewaltigten Volkes von verstörter Passivität zu leidenschaftlicher Gegenwehr aufzeigt. Es ist möglich, daß das Buch seinen Ton auch über die Aktualität hinaus zu retten vermag. Um dieser Aktualität willen hat das Theater nicht warten mögen, bis der Autor selbst sich zu einer dramatischen Fassung seines Stoffs entschließen möchte (falls er solches überhaupt im Sinn hat) und hat das Experiment gewagt, die einen großen Teil des Werks ausmachenden Dialoge unverändert auf die Bühne zu bringen und die zum Verständnis nötigen oder dafür angesehenen epischen Teile durch einen „Betrachter" wiederzugeben. Die Meinungen über dieses Verfahren gehen beim Publikum diametral auseinander. Ein kompetenter Bewunderer von Steinbecks Werk sah in dieser „undramatischen" Verwendung des Romans durch das Theater einen Beweis schöner Bescheidenheit. Ein ebenso kompetenter fanatischer Freund des Theaters hingegen bezeichnete dieses Vorgehen als eine Sünde wider den Geist des Theaters. Entweder verwandle man ein episches Werk in ein dramatisches, und diese Verwandlung greife tief, wenn es sich um den Übergang von einem echten Roman zu einem echten Drama handle, oder man lasse die Finger davon und warte ab, bis sich der Film der lockenden Beute bemächtige. Es sei denn auch nichts als recht und billig, wenn diese ad hoc verfertigte Bühnenform des Romans nicht ganz zur Wirkung komme. Epischer Dialog unterscheide sich geheimnisvoll, aber offensichtlich vom dramatischen und müsse auf der Bühne ohne Tiefe bleiben. Und der „Betrachter" vollends als episches Element könne nur stören. In solchem Kreuzfeuer der Meinungen vorbereitet und nach wohltuender Lektüre des Romans sind wir dann ins Theater gegangen. Was wir sahen, ist ein naturalistisch empfundenes und gestaltetes Stück, dessen einzelne Szenen durch ein Requisit des unnaturalistischen Theaters, den Ansager, verbunden und erhellt werden sollen. Der Text des Romans wird recht treu bewahrt, der „Betrachter" begnügt sich aber nicht, undialogische Stellen daraus wiederzugeben, sondern schreitet in den Bühnenraum, in das Bühnengeschehen hinein, als wäre dieser Raum, dieses Geschehen irreal umwittert. Die Wirkung ist eine oft geradezu lächerliche. Was

hat es für einen Sinn, daß der Betrachter uns Dinge sage, die wir im Bühnengeschehen mit unseren Augen sogar sehen, wenn wir nicht besonders aufmerken? Was hat es für einen Sinn, in einem handfesten Geschehen eine Figur vor den Vorhang zu bemühen, damit sie einen Ausspruch tue, den der „Betrachter" uns mit einem „sagte er" wie auf einer Pincette an die Ohren hielte? An solche Mätzchen hat uns das Schauspielhaus bisher nicht gewöhnt. Wollte man schon vom Roman sich nicht entfernen, so war die einzige Möglichkeit, das zum Verständnis unbedingt Nötige — und nur dieses — knapp und nüchtern vorzulesen. Noch befriedigender freilich wäre es gewesen, dieses Nötige in den Dialog einzuarbeiten. Die Mühe wäre nicht allzu groß gewesen, und die Pietät gegenüber dem Original wäre kaum stärker verletzt worden als mit der vorliegenden Fassung. Immer unter der Voraussetzung, daß es sich auferlegte, ein solches künstlerisches Zwitterding zwischen Roman und Drama überhaupt zu schaffen. — Wie aber wirkt das Stück von seinem Inhalt aus? Uns schien die tragische Wirkung durchaus von der Besatzungstruppe auszugehen und nicht von ihren sympathischen Opfern. Diesen geht es wohl äußerlich schlecht, aber unter dem Druck des Unglücks werden sie zu entschiedenen, tapferen Menschen gepreßt. Diese Entwicklung stellt uns Steinbeck als eine beinahe mechanische, naturnotwendige hin. Wie eine komplizierte Maschine arbeitet das Unglück der Besetzung: vorn steckt man laue, im wohligen Alltag erschlaffte Menschen hinein und hinten kommen Helden heraus. Es wäre schön und tröstlich, wenn es immer so wäre. Hie und da ist es ja auch so. Die Offiziere der Besatzungstruppe aber sind am Anfang, was sie am Ende sind: Wissende und ihre Pflicht gegen jede noch so schmerzliche persönliche Einsicht Erfüllende. Denn — wohlverstanden — die Besatzungstruppe Steinbecks tut nur, was jede Besatzungsmacht der Welt im feindlichen Land tut und täte. Im Grunde handelt eben dieses Drama nicht, wie viele Zuschauer offenbar glauben, von der Ungerechtigkeit bestimmter heutiger Mächte, sondern vom blutigen Unsinn jedes Angriffskriegs. Darum wirkt es auch abwegig, wenn einmal das Wort vom Herdenmenschen fällt gegen die Besatzung. Sie ist nicht mehr und nicht weniger Herde, als es die unter militärischem Befehl Stehenden immer und überall sind. Der Roman gibt zu dem Problem gewisse Verdeutlichungen, die auf der Bühne vermutlich aus politischen Gründen nicht wiederzugeben waren. In dieser Bühnenfassung aber fällt das menschliche Interesse weit mehr, als nach dem Roman erwartet werden konnte, auf die Seite des „Bösen". — Oder liegt dies an der Darstellung? An der Tatsache, daß die Darsteller der Besatzungstruppe, allen voran Herr Langhoff, eine schlechthin meisterliche Leistung schenken? Man glaubt ihnen jede individuelle Noblesse, jeden Übergang von persönlichem Leiden zu schrecklichem Handeln. Die Gegenseite der Unterdrückten wirkt blasser. Die sorgfältig dämpfende Regie, die die Gefahr der Phrase nicht aus dem Auge läßt, hat damit das Mechanische der Entwicklung nur stärker hervortreten lassen. Der eigentliche Gegenspieler Langhoffs, der Bürgermeister des Herrn Gretler, ist zwar menschlich ergreifend wie immer, aber er bleibt Gretler, verwandelt sich nicht in den Bürgermeister einer kleinen Stadt, wo man solche mit Exzellenz anredet. Und die reißerisch wirkungsvolle Schlußszene, wo Platon den großen Schatten des Sokrates beschwört, entfaltet sich nicht zur vollen Größe, wo Gretlers Bürgermeister einfach nicht so aussieht, als hätte ihn der Geist Griechenlands je berührt. Immerhin — es bleibt auch so noch bei allen tragenden Darstellern genug des Guten zu verdanken, und das Publikum wird nicht nur in seiner politischen Leidenschaft, sondern auch in seinen künstlerischen Interessen irgendwie auf seine Rechnung kommen. Wenn es zu diesem Stück in hellen Scharen herbeiströmt, so tut es das freilich nicht um dieser letzteren willen. Darüber ist nicht zu rechten. Nur möchte man ihm wünschen, es gedächte dann und wann des Wortes von Hamann: „Laßt uns nicht die Wahrheit der Dinge nach der Gemächlichkeit, uns selbige vorstellen zu können, abschätzen".

Auf die Gefahr hin, für einen frivolen, seiner Zeit unwürdigen Ästheten gehalten zu werden, möchten wir die Behauptung wagen, das wichtigste Theatererlebnis, das man heute in Zürich haben könne, seien die Marionetten. Sie sind wiedergekommen, unentmutigt durch den für unsere Stadt höchst blamablen Mißerfolg des letzten Jahrs und haben ein stilgerechtes Heim an der Stadelhoferstraße gefunden. Hoffentlich für lange. Auf dem Programm stehen außer dem schon bekannten Krippenspiel und dem letztes Jahr zu wenig zur Geltung gekommenen, ganz bezaubernden „Abu Hassan" ein „Kalif Storch", ein Schäferspiel von Gluck „Die Maienkönigin" und eine kleine Oper von Poldini „Prinzessin und Vagabund". Wir sahen die beiden letzteren mit großem Entzücken. Nicht als ob uns die Wahl der Stücke ebenso überzeugt hätte wie die letztjährige. Glucks Musik ist auch im Schäferspiel noch irgendwo heroisch, von einer herrlich körperlichen Fülle und geht über den Marionettenmaßstab hinaus. Man hört ihr zu, beglückt auch von der reinen, kraftvollen Wiedergabe und schaut auf die Bühne, wo die Marionettenwelt Eduard Gunzingers sich zierlich bewegt. Aber die beiden Eindrücke verschmelzen nicht. Die Oper Poldinis eignet sich hingegen gerade durch die eher geringe Eigenständigkeit ihrer Erfindung zur Opernpersiflage und kommt so einer der Möglichkeiten des Marionettengeistes bereitwillig entgegen. Hier schien uns nur der Hanswoggel zürcherischen Geblüts etwas grob verwendet. Die Figur des Narren ist etwas vom Schwierigsten nach Erfindung wie Darstellung. Gelingt sie nicht, so ist sie unerträglich. Sollte man die Figur etwa der Kinder wegen eingefügt haben, so wäre sie vollends ein Fehlgriff. Kinder sind nur auf Witze aus, wenn sie von den Erwachsenen dazu abgerichtet worden sind. Ihr Spielen ist der höchste Ernst. Und es steckte in diesem kleinen Operchen genug durch sich selbst lebender Witz. Ausgestattet wurde es von Otto Morach, der nach eigener Stilisierung suchte, dabei aber doch etwas zu großformatig gedacht zu haben scheint. Diese Ausstellungen sind aber klein, gemessen an der Summe der Freuden, die die Marionetten auch dieses Jahr bringen. Es gibt nicht leicht eine Kunstform, die so sehr der mitschaffenden Phantasie des Zuschauers bedarf und sie im Augenblick, da sie sie anfordert, auch erweckt. Man sagt, in jedem Kinde stecke ein Stück vom Künstler. Dieses Kind werden wir wieder vor den Marionetten. Die Kinder selber aber finden in ihnen ihre eigenste Welt, in der der Geist es verschmäht, die Natur zu kränken. Wären wir Diktator von Zürich, so erhielte jeder Stadtkreis seine ständigen Marionetten und die Kinder würden hingeschickt so regelmäßig wie ins Hallenbad und zur „Laustante". Der Erfolg wäre nicht minder eindeutig.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Bücher Rundschau

Um die Mittelmeerfrage.

Man geht wohl kaum fehl, wenn man die Mittelmeerfrage als das älteste weltpolitische Problem bezeichnet. Seitdem es die Phönizier mit ihren Handelsniederlassungen umsäumten, wurde um die Herrschaft über das Mittelmeer gerungen. Für die Alten war es das Meer in der Mitte der Länder, das Mare Mediterraneum schlechthin; die dauernde Lösung der Mittelmeerfrage schien erreicht, als die römische Militärmacht alle Randgebiete ringsherum in Besitz genommen hatte. Selbst der Pax Romana blieb jedoch der Tausendjahrbestand versagt, und nie seither kam das Mittelmeerproblem je wieder seiner Lösung so nahe. Wohl aber gab es Zeiten, wo die Gegensätze mit der Stärke der Interessen abflauten. Schließlich brachten es die großen Entdeckungen um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert mit sich, daß das Schwergewicht des weltpolitischen Geschehens sich auf den Atlantik ver-