

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 24 (1944-1945)
Heft: 7

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: 13.02.2026

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

ziehen; sie sollen frei ihre Vernunft gebrauchen und weder mit Haß, Zorn oder List einander bekämpfen, noch in Unbilligkeit gegen einander verfahren. Der Zweck des Staates ist also die Freiheit."

Zürich, den 11. Oktober 1944.

Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Schauspiel in Zürich

Der Kritiker sieht sich in einer menschlich durchaus unerfreulichen Lage, wenn er über das Stück *Egmont* schreiben soll, mit dem das Schauspielhaus seine Saison eröffnet hat. Was bedeutet es schließlich, ob ein Mensch, der sich für seine Ideale töten läßt, ein Dichter ist oder nicht? Welchen Ranges muß schließlich ein Kunstwerk sein, damit man es in einem Atemzug mit solcher Aufopferung nennen darf? Und doch gehört es eben auch wieder zum Anstand des kritischen Handwerks, von Kunst nur unter künstlerischen Gesichtspunkten zu reden. „*Egmont*“ hat auf große Strecken hin nichts mit Kunst im eigentlichen Sinn zu tun. Es ist weithin nur Tendenzstück naiver Faktur — so sehr, daß man sich fragt, ob hier nicht Material für das bloße Laientheater vorliege. Die problemlose Verwendung moderner Sprache für einen mittelalterlichen Stoff, die allzu durchsichtige Bekleidung des Unterdrückers in den Grafen Gerhard wäre wohl im Munde naiver Spieler besser aufgehoben, als bei so klugen, ja raffinierten Gestaltern wie beispielsweise Ginsberg, der das Missverhältnis zwischen Dichter und Darsteller auf fast komische Weise empfinden ließ. Aber da ist eine Rolle und eine Szene, die das Stück über die Möglichkeiten des Dilettantentheaters hinausheben: die Rolle des Pater Lorenz, herrlich zu spielen, vielschichtig, komisch und ergreifend zugleich, von Kurt Horwitz unvergeßlich in allen Dimensionen verkörpert, eine Figur ausstrahlend nach allen Seiten und auch die andern Figuren oft wohltuend überglänzend. Und dann ist da die Szene, wo dieser Pater Lorenz den Jünger Egmont zur rettenden Tat drängt — wirkliche Verdichtung geistigen Geschehens, ein großartig verhaltes Duett zwischen Horwitz und dem prädestinierten Egmontspieler Heinrich Gretler. Um dieser zwei Dinge willen wird man das Stück des dänischen Freiheitskämpfers nicht vergessen und um ihretwillen über alle anderen allzu offensichtlichen Mängel des Stücks milder denken. Die Zürcher Aufführung hatte ein durchschnittlich gutes Niveau, immerhin hätten einige Dämpfer wohl getan, namentlich in der reichlich expressiven Darstellung der im Grunde sehr unergiebigen Erntefestszene.

„*Egmont*“ als Kammerstück. Man hatte das Gefühl, als würde es für lange Zeit das letzte Mal sein, daß man Goethes Drama an einem repräsentativen Theater so spielen würde. Es sei wirklich ein „*Egmont*“ des fin de siècle. Man verstehe recht. Die Zeittwicklung muß zu einem neuen heroischen Stil führen, wenn nicht das Geschehen dieser Jahre überhaupt in Europa bei einem absoluten untermenschlichen und damit auch unterkünstlerischen Katzenjammer endet — wozu übrigens auch Anzeichen schon zu finden wären. Wird aber etwas gerettet aus der Katastrophe und Neues gestaltet aus dem Erleben dieser Jahre, so wird sowohl das Heroische wie das Überwirkliche sich neu als menschliche Wirklichkeit erweisen, und der Künstler wird es dann viel eher wagen können, bei der Gestaltung einer Rolle, welche aus Zeiten stammt, die jene beiden Dinge eben auch als Wirklichkeit erlebten, den künstlerischen Ton von Anfang an höher zu nehmen. Heute muß der

Künstler, wenn er über den Alltag hinausschreiten will, zuerst einmal dergleichen tun, als habe er nichts weniger vor als gerade dieses. Welche Kunst, welche Kraft wird heutzutage daran verschwendet, dem Bürger beizubringen, man komme ohne Berufsstörung in die Bereiche des Absoluten. Kunst ist ein lustiges Abenteuer geworden, Schauspielkunst im besonderen. Dabei gibt es dann natürlich auch künstlerische Tugenden, die sich auf solchen Kriegspfaden nur noch ins Rassinierte vervollkommen.

Übrigens erzwangen nicht nur Rücksicht auf das Publikum einen wenigstens im Ansatzpunkt unheroischen „Egmont“, sondern auch Rücksicht auf die Gegebenheiten der Pfauenbühne: ihre Enge, ihre vor allem auch qualitativ beschränkte Statisterie, und die zur Verfügung stehenden Darsteller. Herr Langhoff spielte den Egmont, Frau Rath das Klärchen. Beide wissen sie wohl am besten, was ihnen an Letztem zur Verkörperung dieser Rollen fehlt. Und es ist ein sehr hohes Lob, wenn wir sagen, daß sie ihre Rollen aus diesem Wissen heraus gestalten. Es wurde nicht gelogen. Der schlicht menschliche Ton mußte und durfte seinen ganzen Bereich erfüllen. Beide aber, Egmont und Klärchen, verstanden nicht zu fliegen. Sie blieben auf dem Boden der rein menschlichen Wirklichkeit. Egmont war kein leichtsinniger Nachtwandler. Wie sich seine Sprache nie löste in die freien Verse hinein, in die Goethes Prosa hier so oft sich ausschwingt, sondern in herber, herzlicher, sehr wahrhaftiger Prosa verharrete, so versagte sich auch das Klärchen die visionären Töne durchaus. Aber es lag in dieser Beschränkung der beiden Rollen so gar nichts von anmaßender „Versachlichung“, von Besserwissenwollen, daß der Phantasie des Zuschauers ein Weg offen blieb, auf dem er die ungestalteten Dimensionen der Figuren nach des Dichters Wort suchen konnte. Es ist schon ein Vorzug, wenn ein Ungenügen nicht übertüncht wird. Schließlich ist eben diese Welt leichtsinnigen, heiteren Heldenstums, diese wunderbare natürliche Lebenslust im Todbereiten etwas so Einzigartiges, daß es eines nochmaligen Wunders bedürfte, sie auch auf der Bühne ganz zu gestalten. Die übrigen Darsteller ordneten sich großenteils begabt und beweglich dem von der Regie Direktor Wälterlins angestrebten eher privaten, einzelmenschlichen Ton ein. Der gepflegten Grundatmosphäre kamen die Bühnenbilder Leo Ottos, die sich stark an der niederländischen Malerei inspiriert hatten, sehr zu Statten, und auch die Kostümfrage war überraschend gut gelöst worden. Eine letzte Dimension allerdings nahm diese „Egmont“-Aufführung nur in einer Rolle an: in dem Bansen Herrn Partylas. Es gibt Rollen, in die ein Künstler plötzlich hineinsinkt wie in sein Schicksal. Alles, was er im Lauf der Jahre an Wort, Gebärde, Ton gestaltet hatte, erscheint dann auf einmal nur noch wie die Präfiguration dieser einen Rolle. Es ist nicht auszuschöpfen, was Partyla aus diesem Bansen gemacht hat. Den Gegenpol Egmonts. Einen Entwurzelten, wie jener es ist, aber nicht sich aus dem Grunde lösend mit dem Vertrauen göttlichen Leichtsinns, sondern einen Wurzellosen, der liegen bleibt bei der Hefe der Menschheit. Einen, der frei ist, weil er nichts mehr zu verlieren hat. Einen Intellektuellen, Verstehenden, den gerade dieses illusionslose Verstehen heimatlos gemacht hat. Er ist eine Art mephistophelischen Gegenbildes zu Egmont. Partyla sieht seinen Bansen als Buckligen und hält diese Gestalt durch bis in den kleinsten Zug hinein. Jede seiner Aussagen hat jene irgendwo immer über das Ziel hinausschießende Hellsehigkeit des Krüppels, jene überwache Müdigkeit, jenes siebrige Flackern zwischen dem Gefühl der Überlegenheit und dem der Unterlegenheit, jene Mischung von Kühnheit im Allgemeinen und Unterwürfigkeit im Einzelnen. Und dabei ist diese dauernd von der Auflösung bedrohte Figur unerbittlich gebaut von ihrem Deuter. Wie wird der Bogen der Säze durchgehalten bis zum letzten sie beschließenden Schnörkel! Oder welch großartige Entwicklung von der ersten Szene Bansen's zur zweiten! Wenn er anfangs noch einen Anlauf zum Handeln genommen hätte, dann versank er später ganz im Schutz der Unverantwortlichkeit, betrunknen von Wein und Hoffnungslosigkeit. Und nicht zuletzt sei Bansen's Wirkung auf die ihn um-

gebenden Spieler vergessen. Er macht aus ihnen, so wenig zahlreich, so unbeweglich sie sein mögen, eine bildsame, nervöse Masse. Nur er läßt in dieser Zürcher Aufführung wirklich spüren, daß es im „Egmont“ auch um ein Volk geht. Und selbst die Kulissen macht dieser Vanjen erst zu dem, was sie sind: Häuser, die nicht bergen, Städte, die nicht dauern. Man denke sich zu diesem Vanjen den Egmont gleicher Verwandlungskraft in entgegengesetzter Richtung: es wäre ein Fest für Götter. Aber es fiel ja den Künstlern immer schwerer, das Reine ganz zu gestalten als das Gemischte. Und dann sind wir auch keine Götter, denen solche Feste zukommen. Hätten wir nur das geringste Talent dazu, so hätte dieser Vanjen jenen begeisterten Ausbruch der Bewunderung erhalten, der ihm zukommt.

Elizabeth Brod-Sulzer.

Von der Pflege des schweizerischen Kunstgutes

Mit der vom Direktor des Gewerbemuseums Basel übersichtlich und leichtfaßlich angelegten Ausstellung „Bau- und Kunstdenkmäler der Schweiz, ihre Erhaltung und Pflege“ — die bis Ende Oktober dauert —, gelangt ein Problemkreis von größter kultureller Tragweite zur Darstellung, der allerdings bisher weiten Kreisen unseres Volkes unbekannt war, weil er allzulange als das Reservat von Architekten, Kunsthistorikern und Antiquaren betrachtet worden ist.

Als erste hat sich die englische Gesellschaft im Zeitalter der Romantik für die Erhaltung von Kunstdenkmälern und ihre Veröffentlichung interessiert. Im Zürich des 18. Jahrhunderts war es sodann der von England beeinflußte Literatenkreis um Bodmer, der mit Begeisterung und Forscherdrang unsere eigenen Kunstdenkmäler einem näheren Studium unterzog. Diese fanden in den Jahren 1774—1784 in den zwölf mit Kupferstichen ausgestatteten Heften, die Johannes Müller unter der Überschrift „Merkwürdige Überbleibsel helvetischer Alterthümer an verschiedenen Orten der Eidgenossenschaft“ herausgab, eine erste Würdigung. Bald unternahmen dann auch in andern Städten Sammler und Kunstdreunde Inventarisierungen, aber es bedurfte noch der auf breiter Grundlage einzehenden Volksaufklärung der Helvetik, um in der Schweiz ein tieferes Verständnis für die Kulturgegenstände der Vergangenheit zu wecken. Mit Wilhelm Füzeli, Rudolf Rahn, Josef Zemp, Konrad Escher und Robert Durrer baute sich die Reihe der Erforscher und Verkünder unseres eigenen Kulturgutes bis auf unsere Tage hinab weiter; aber ihre verdienstvollen Arbeiten blieben im Grunde genommen ohne die wünschbare Wirkung auf die weitere Öffentlichkeit — nicht zuletzt nämlich wegen jener typisch schweizerischen Haltung, die alles Fremde für besser und schöner hält, als das auf der eigenen Scholle Gewachsene. Daher ist die Schweiz mit der Inventarisierung ihres Kunstdgutes gegenüber andern Ländern um Jahrzehnte im Rückstand, eine Tatsache, die eine meist lückenhafte oder einseitige Berücksichtigung unserer künstlerischen Leistungen in den großen Kunstgeschichtswerken zur Folge hat. Eine einheitliche, umfassende Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmäler bildet gerade für die Erforschung der spezifischen Eigenwerte eines kulturellen Transitlandes, wie die Schweiz eines ist, die unerlässliche Voraussetzung. Erst die genaue Kenntnis des Kulturgutes in seiner ganzen Breite und Tiefe ermöglicht es, festzustellen, auf welche Weise sich unser Volk mit den großen europäischen Geistesströmungen auseinandergesetzt hat und in welchem Maße es dabei, nehmend und gebend, in seiner Vielgestaltigkeit doch zu der kulturellen Einheit gelangt ist, die das Einmalige der Schweiz ausmacht. Es ist das große Verdienst der „Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte“, vereinzelte private und behördliche Bestrebungen in einem festen Programm zusammengefaßt zu haben, das in den mit Hilfe des Bundes fortlaufend erscheinenden prachtvollen Bänden „Die Kunstdenkmäler der Schweiz“ bleibende Früchte zeitigt.

Die Ausstellung in Basel ist sehr geeignet, dem ganzen Volk Einblick in die Organisation und die Arbeitsweise unserer Denkmalpflege zu geben und dem schweizerischen Kunstgut im Lande selbst neue Freunde zu werben. Einleitend erhält der Besucher eine willkommene tabellarische Aufklärung über die Begriffe Kunstdenkmal, Inventarisierung, Denkmalpflege, Altstadtsanierung und Stadtplanung. Sodann wird er mittels Manuskripten, Zeichnungen und Photographien anschaulich mit den Methoden der wissenschaftlichen Inventarisierung bekannt gemacht. Die Kenntnis des Vorhandenen verpflichtet zur Sicherung und Erhaltung des Wertvollen und ruft einer systematischen Denkmalpflege. Die Ausstellung gibt ein gutes Bild von der Vielgestaltigkeit der zu lösenden Probleme. Die Anschauungen über Erhaltung, Erneuerung, Ergänzung und Wiederherstellung von Kunstwerken und Baugruppen haben sich in den letzten fünfzig Jahren bedeutend gewandelt. Mit zunehmender Verfeinerung der Stilkritik und genaueren Kenntnissen über die technischen Mittel früherer Epochen, sind auch die einmaligen Werte des Kunstwerkes immer deutlicher erkannt worden, so daß sich die moderne Restaurierungspraxis, in schöner Chrfurth vor dem Original, bei allem, was über die reine Sicherung des Gegenstandes hinausgeht, größte Zurückhaltung auferlegt. Mit Bewunderung wird der Besucher die reichen Werkzeugsortimente für die Steinbehandlung betrachten und gewahren, wie peinlich genau man es heutzutage sogar bei der Auswechslung eines Quaders an einem Gebäude mit der stilreinen Steinmeßtechnik nimmt. Selbst die beste Einführung und Imitation mittels Zirkel und Richtscheit vermag aber kein dem Original ebenbürtiges Kunstwerk zu erzeugen; Bildhauer des 14. Jahrhunderts haben nach bestem Wissen und Können Ergänzungen und Kopien beispielsweise von romanischen Skulpturen angefertigt, — und doch bleiben ihre Arbeiten immer weit hinter dem originalen Vorbild zurück, weil sie eben einem völlig anderen Lebensgefühl entsprungen sind. Diese Feststellung führt dazu, vernitterte Skulpturen den Museen zu überweisen und sie am Gebäude selbst durch Kopien zu ersetzen. Die derbe Unbekümmertheit früherer Restaurierungen tritt z. B. an den Teilstücken des Totentanzes aus dem Basler Prediger-Kreuzgang zutage, indem alte Freskenfragmente kurzerhand mit dicker Ölsarbe übermalt wurden. Überzeugende Proben wissenschaftlich und technisch gleich vorzüglicher Restaurierungskunst bilden dagegen die von H. Boissonnas im Jahre 1938 restaurierten Tafeln der romanischen Decke zu Zillis. Nicht geringere Beachtung verdienen die photographisch belegten Arbeitsgänge aus der Restaurierungswerkstatt des Kunstmuseums, die zeigen, daß der moderne Restaurator ein umfassend geschulter, technisch wohl ausgerüsteter, subtiler Bilderarzt sein muß. Wenn man weiß, wieviele wertvolle alte Skulpturen und Gemälde jedes Jahr endgültig zugrunde gehen, weil deren Schäden von Laien gedankenlos und von Kurpfuschern selbstherrlich falsch behandelt werden, wird man gerade diesem Teil der Ausstellung „aus prophylaktischen Gründen“ große Beachtung wünschen.

Die Denkmalpflege des ausgehenden 19. Jahrhunderts glaubte ihre Aufgabe gelöst zu haben, wenn das Werk als solches erhalten blieb. Man hat aber seither erkannt, daß die Skulpturen und noch mehr die Bauwerke, ästhetisch und als Kulturzeugen, Funktion und Wert einbüßen, sobald sie ihrer eigengemäßen Umgebung entfremdet werden. Es nützt nichts, ein altes Stadttor stehen zu lassen, aber ringsum die Stadtmauern und die alten Häuser abzubrechen, wie dies seinerzeit beim Basler St. Johanttor geschah, das zu einem peinlichen und störenden Anachronismus wurde, im Gegensatz zum Spalentor, dessen Umgebung erhalten blieb oder sinnvoll angepaßt worden ist. So schritt man von der Erhaltung des Einzelobjektes zum Schutz ganzer Baufolgen und Stadtanlagen. Damit aber betrat man das Gebiet der Stadtplanung, wo sich die rückwärtsgerichteten Interessen der Kulturhistoriker mit andersgearteten Forderungen des Tages und in die Zukunft weisenden sozialen Zielsetzungen treffen. Sowohl in einer gewachsenen Siedelung wie Basel, als auch in einer planmäßig gegründeten Stadt wie Bern, haben Raum-

not und Spekulation im Lauf der Zeit häßliche und ungesunde Häuserkonglomerate erzeugt, die im Zug einer Sanierung der Wohnverhältnisse beseitigt werden müssen. Aber auch sie sind weitgehend der Ausdruck früherer gesellschaftlicher Ordnungen und kultureller Situationen, oder Kettenhafe Überwucherungen wertvoller Bauwerke, so daß Entscheide meist schwer zu fällen sind. Sie bedeuten tiefgreifende Veränderungen, die nur vorgenommen werden dürfen im klaren Bewußtsein einer ursprünglichen schöpferischen Einheit, der zum Lichte verholfen werden soll. Darum müssen alle Bestrebungen zur lebendigen Erhaltung bemerkenswerter Altstadtteile, unerlässlicher Gebäude und Anlagen von vorausschauenden Maßnahmen der Behörden unterstützt werden, die rechtzeitig gewisse Schutzonen schaffen, indem sie wertvolle Grundstücke und Bauten durch Kauf oder Servituten der Spekulation und der Verschandelung entziehen. Ihre höchste Stufe erreichen die Bemühungen um die Erhaltung früherer Kulturzeugen in einer auf genauen kulturgeschichtlichen Kenntnissen entwickelten, systematischen Stadtplanung, die das ehrwürdige überlieferte Antlitz der Stadt reinigt und vor Vergewaltigungen und Entstellungen bewahrt. Das große Altstadtmödell des Basler Stadtplanbüros zeugt für die Sorgfalt und Umsicht, mit denen die Altstadtsanierung und die künftige bauliche Entwicklung der Quartiere studiert werden. Alle Häuser sind in maßstäblichen individuellen Formen dargestellt, die einzeln herausgenommen und durch die Kuben der vorgesehenen Neubauten ersetzt werden können, so daß schon am bloßen Modell die architekturnästhetischen Auswirkungen veränderter Kubengruppen und Firstfolgen auf das Gesamtbild untersucht werden können. — Neben den sozialen Forderungen sind es jene der Interessenten des Schnellverkehrs, mit ihren oft rücksichtslosen Zweckmäßigkeitgründen, die den Fortbestand kulturell einzigartiger Stadtteile gefährden und einer Stadtplanung Schwierigkeiten bereiten. Das erstprämierte Projekt von Prof. Dr. Dunkel, E. T. H., für die Stadtplanung von Solothurn, das den großen Überlandverkehr zwanglos tangential an der Altstadt vorbeiführt, erbringt den Beweis, daß es dort, wo man die Kraft zum Handeln nach überlegenen Gesichtspunkten aufbringt, durchaus möglich ist, aus den lebendigen Werten des Alten und dem zur Entfaltung drängenden Neuen eine sinnvolle organische Einheit zu schaffen.

Denkmalpflege und Stadtplanung bleiben aber fromme Wünsche, wenn die Mittel zur Verwirklichung der Einsichten fehlen. Solche Aufgaben verschlingen forsezt große Summen Geldes, deren Bereitstellung Mühe kostet. Basel hat aber auch in der Frage der Finanzierung mit ihrem „Arbeitsrappe“ einen segensreichen Weg beschritten, der als leuchtendes Vorbild gelten mag. Der „Arbeitsrappe“ ist nämlich eine Steuer von 2 % auf allen Lönen und Einkommen. Die daraus gewonnenen Millionen dienen einem Planen auf weite Sicht und großzügiger Arbeitsbeschaffung. Sie sind der Altstadtsanierung und der Denkmalpflege schon sehr zu statten gekommen.

Es ist zu wünschen, daß der Grundstock dieser Schau als Wanderausstellung in den größeren Städten der Schweiz gezeigt werde. Mit allem Interessanten und Wissenswerten, das sie bietet, wirbt diese Ausstellung unaufdringlich und ohne Chauvinismus für eine Besinnung auf die eigene Art. Sie liefert einen wesentlichen Beitrag zu einer objektiven kulturellen Standortbestimmung der Schweiz.

Marcel Fischer.

Claude-Lorrain-Ausstellung in der E. T. H.

Die graphische Sammlung der Technischen Hochschule zeigt eine ziemlich umfangreiche Schau von Wiedergaben nach Claude Lorrain und von Originalgraphik seiner Nachfolger. Es spiegelt sich hier in der Zahl der Nachahmer und der Reproduktionen die außerordentliche Beliebtheit, die der große Landschaftsmaler schon

zu seinen späteren Lebzeiten genoß. Er hatte in einer mittelsten Beziehung seiner Zeit ein Wort von der Jungs genommen, das dort schon lange nach Ausdruck rang. Seine Vorgänger, etwa der Deutsche Elsheimer und der Holländer Bril, waren Kleinmeister. Der Geist der Nordvölker drängte aber breit zur Darstellung der Natur. Jedoch der Natur in ihrer innersten Dämonie, wie sie die Landschaften von Rembrandt und ganz besonders von Rubens aufreihen, war das Bewußtsein der Zeit noch kaum gewachsen. Um so leidenschaftlicher griff sie nach der Kunst Claude Lorrains, welche auch die Unendlichkeit der Natur eröffnet, aber eine solche, die nicht den Menschen haltlos in sie stürzen macht, sondern die ihn sanft umschließt und gütig in sich fortleitet. Mit ungemeiner Kunst und Bewußtheit, durch Baum- und Berg-Gliederung, durch Architektur der Wege und Flüsse, durch Wasserflächen und Lichtstrahlung wird der Blick in grenzenlose Räume gelockt, in denen er doch sich nicht verliert, sondern nichts anderes erwartet als im Vordergrund, die selbe große edle harmonische Gestaltung, die den Atem weitet und doch den Sinn tragend umfängt. Diese Natur ist nicht die wilde Natur des Nordens, sondern es ist der Süden, durch eine nordische Sehnsucht gesehen: zugleich reich lebendig und doch geistig gestaltet, weit und doch fest, tiefgestaffelt und doch ohne zäh versilzte Hinterwelten. So wurde Claude Lorrain dann ganz bewußt von der deutschen Italiensehnsucht des 19. Jahrhunderts verstanden, durch Goethe, Nietzsche, Jacob Burckhardt. Goethe allerdings war in seinem Verständnis noch durch Reste der Aufklärung belastet, wie aus seiner fast gleichzeitigen Hochschätzung reiner Klassizisten wie Hackert hervorgeht.

Es liegt auf der Hand, welche Ansatzpunkte die Kunst Claude Lorrains dem Geist der Aufklärung bieten mußte. Die Landschaftskulissen seiner Gemälde sind selbst wie ein schwebender Dialog, und es bedurfte nur einer vergröbernden Beseitigung dieses Schwabens, um sie trefflich den Instinkten des Dozierens dienstbar zu machen, welchen der Rationalismus auch seine Naturanschauung einordnete. So sehen wir hier allerlei schwache Nachfahren Claudes seine Landschaft zur Bühnendekoration für Gespräche über die Theodizee herabsetzen, denen sich die Vordergrundfiguren wichtigerlich hingeben. Auch verstärken die Nachahmer den idyllisch antikisierenden Rahmen bis zur Süßlichkeit, der bei Claude doch lose über die Natur gespannt ist. Aus dem 19. Jahrhundert lernt man immerhin einen kultivierten und angenehmen Schweizer aus der spätesten Gefolgschaft des Meisters kennen, Rudolf Bühlmann (1812—1890), dessen italienische Naturdarstellungen meist großräumig und von tüchtigem Geschmack sind. Die dicken Steindrücke Calames, aber auch die hier gebotene Graphik Corots und Thomas zeigen dagegen wirklich kaum noch einen Hauch Claudeschen Geistes.

Von den Nachbildungen Claude-Lorrainscher Ölbilder sind die Radierungen zu ihrem Zweck wenig geeignet; solche Technik lehrt sich nicht der Durchsichtigkeit seiner Faktur — während diese dem Kupferstich in besonderem Maße entgegenkommt. Der selbe verfügt in der Hand eines Meisters über seine Möglichkeiten, die Dichtigkeit des Striches aufzulockern, um damit der ätherischen Durchhelltheit Claudescher Farben nahezukommen. Von den zahlreich ausgestellten Kupferstichen sind die englischen und die deutschen die besten; die italienischen vormiegend eher kalt und schwer. Darin bildet sich wohl das besondere Verhältnis der germanischen Völker zu Claudes Naturgefühl ab. Daß die englischen Stiche so zahlreich sind, scheint auch von der großen Zahl seiner Originalgemälde herzukommen, die sich schon um 1700 im Besitz des finanziertigen englischen Adels befand. Claude Lorrain vermochte sich schon um seine Lebensmitte der Überzahl von Aufträgen seitens der Fürsten und Großen kaum zu erwehren — was ihn zwar nicht zu nachlässigerer Arbeit, wohl aber zu einer auch hier festzustellenden etwas übertriebenen Wiederholung in der Motivwahl bewog. In England sind auch die Zeichnungen des „Liber veritatis“ im Stich erschienen, jenes thematischen Verzeichnisses aller seiner Bilder, das er gewissenhaft auf der Höhe hielt. England war ja damals die Vorhut romantischer

Naturempfindung, was Beat Ludwig von Muralt zuerst zur Kenntnis des Festlandes gebracht hat.

Innerhalb dieses ganzen Werkkreises gestochener Zeichnungswiedergaben sei noch auf das Schönste der E. T. H.-Ausstellung hingewiesen: die Schabkunstblätter von Richard Carlom, nach Zeichnungen Claude Lorrains. Die Original-Zeichnungen des großen Lothringers sind es ja, die uns aus seinem Oeuvre heute fast am nächsten sind. Sie geben auch das Unendliche der Natur, aber dies Unendliche nicht so kunstreich herausgeführt, hergerichtet, gegängelt wie die Gemälde, sondern leicht gebreitet wie eine Himmelsbläue, fließend wie eine unendliche Melodie — eben gleich der Natur selbst. Diese zarte Seele der Zeichnungen Claude Lorrains, die die Frische und Absichtslosigkeit ihres Ursprungs noch nicht unter prunkvoller Stilisierung verbergen, hat Carlom in seinen Blättern überraschend treu und vollständig zum Leben bringen können.

Erich Brod.

Ein Tessiner Pädagoge: Pater Francesco Soave (1743/1806)

Jede Manzonibigraphie berichtet, daß Alessandro als Konviktsschüler des Collegio S. Antonio in Lugano (1796—98) den berühmten Somasker unter seinen Lehrern besonders verehrte. Nahe dem Lebensende bekannte er noch: „Ich liebte Pater Soave, und mir war, um sein Haupt sehe ich einen Glorienschein“.

Ohne daß ihm Genialität eignete, verstand es Soave, die Schulführung zu verjüngen, auf Geschmacksbildung und Urteilsfähigkeit der Kollegen und Zöglinge, im Sinne seiner „Istituzioni di rettorica e di belle lettere“, fördernd einzuwirken¹⁾. Den heranwachsenden Alessandro beeinflußte er auch durch seine „Novelle morali“, an welche Manzoni, ebenfalls in späten Jahren, gerne zurückdachte, „weil es Dinge sind, die ich als Knabe gelesen“. Mit diesen naiven Geschichtlein wollte Soave, einer ethisch-literarischen Gepflogenheit seines Jahrhunderts getreu, die Liebe zur Tugend entsachen: dafür war der Schüler empfänglich; doch darüber hinaus ist keinerlei Beeinflussung Manzonis durch den biederem Erzähler vorstellbar. Ein Findiger, des weiten Abstandes zwischen den altbekannten „Novelle morali“ und Manzonis ewig jungenem Kunstwerk völlig bewußt, unternahm es immerhin, in den „Verlobten“ eine Kleinzahl minimaler Ausdrucks- und Motivreminissenzen aus Soaves Erzählungen aufzuspüren²⁾.

Dem unentwegt durch ganz Italien hindurch, in mehrererlei Funktionen, auch als akademischer Lehrer, um Bildung und Schule, nicht zuletzt Volksschule, bemühten Pater gebührt gewiß ehrfürchtiger Dank. Dieser wurde ihm von italienischer und von tessinischer Seite zu teil. Hier seien nur einige Tessiner Soave-Beflissene unserer Tage erwähnt.

In dem repräsentativen Kulturdokument „Scrittori della Svizzera Italiana“ (1936) befassen sich mit Pater Soave ein Philosoph und ein Literarhistoriker: Carlo Sganzini und Giuseppe Zoppi. Von hoher Warte aus widmet Sganzini dem Moralisten und Pädagogen eine kritische Betrachtung, wobei Soave nicht sowohl als Denker und Gelehrter, denn als pädagogischer und didaktischer Praktiker anerkannt und als derjenige Tessiner bezeichnet wird, der am meisten zur Erneuerung der italienischen Schule beitrug. Ebenso unboreingenommen und sehr kurzweilig betrachtet Zoppi den im Grunde unmusischen Schriftsteller Soave, vorab den Übersetzer griechischer und lateinischer Dichter, sowie der Geßnerschen „Neuen Idyllen“, die Soave in Versen wiedergab, und den Verfasser der aus den

¹⁾ Vgl. L. Tonelli, Manzoni. „Corbaccio“, Mailand.

²⁾ A. Butti, Curiosità manzoniane: Dalle „Novelle morali“ di Francesco Soave ai „Promessi Sposi“. Giornale storico, Bd. 47, 1906.

buntesten Stoffkreisen hergeholt und doch eintönigen „Novelle morali“. Sganzini und Zoppi veranschaulichen ihre Darlegungen mit vereinzelten, sorgsam ausgesuchten Proben aus Soaves vielsämtigem Schrifttum.

Am 6. Juni 1943, als sein Geburtstag sich zweihundertmal jährte, wurde Pater Soave im Palazzo degli Studi seiner Vaterstadt Lugano feierlich geehrt: durch eine Gedenktafel, zu der Giorenzo Abbondio das bronzenen Reliefsporträt, Francesco Chiesa die schlicht eindringliche Inschrift beisteuerte, und durch die gehalt- und kraftvolle, bei aller Konzision weitgespannte Rede des Tessiner Seminardirektors. Freudig hob Guido Calgari Soaves typisch helvetische Vermittlerrolle hervor und nicht weniger Philipp Albrecht Staphers Bewunderung für den verdienten Pädagogen, dessen Rückkehr in die Schweiz der kluge Minister umsonst erhoffte³⁾.

Als Nachklang zur Gedenkfeier ward uns vor kurzem mit Hilfe der Pro Helvetia, ein stattlicher Soave-Band beschrieben⁴⁾. Er bietet, aus der fleißigen Feder Prof. Angelo Grossi's, Soaves Lebens- und Werkgeschichte, mit längerem Verweilen auf dem Philosophen, dem Erzieher, dem Verfasser unzähliger Schulbücher, von der Fibel bis zum Handbuch der Philosophie für Universitätsstudenten, und mit reichlichen Belegen aus dem durchstöberten Studienmaterial; ferner bietet er einen Essay Laura Gianella über Soave als Schriftsteller und eine Anthologie, bestehend aus fünfzehn „moralischen Erzählungen“, worunter Tell's Apfelschuh, sieben Übertragungen Geßnerscher Idyllen und, in italienische Elfsilbler gewandet, einem Bruchstück aus der Odyssee.

Trotz intensivem Einsatz und extensivem Wissen, konnte Grossi, nach den früheren Soave-Veröffentlichungen, Wesentliches nicht aufbringen. Zum stets beunruhigenden Problem des Nachdichtens fügen die ausgewählten Beispiele nichts Interessantes hinzu; die angeführten Erzählungen, einst, wie alle übrigen, in die verschiedensten Sprachen, sogar ins Neugriechische, übertragen, weitum gepriesen und gelesen, berühren uns wie brave Kuriosa. (Ein Kuriosum auch die Tatsache, daß James Joyce sein Italienisch noch aus dem in über hundert Auflagen erschienenen Originalnovellenschatz Pater Soaves erlernte: im Ausland — und dafür zeugen bis zu Anfang unseres Jahrhunderts sogar deutschschweizerische Mittelschul- und Hochschulprogramme — gelang es zuweilen recht bescheidenen, in Italien überlebten Prosen und Versen, als Vorbilder fortzudauern.)

Die erfreulichste Komponente des Soave-Bandes ist zweifellos Laura Gianellas beziehungsreicher, in die Weite und in die Tiefe ausgreifender Essay. Mit lächelnder Unbeirrtheit, mit kostlicher Eleganz, immer ton- und takt sicher, weiß sie, Soave als Erzähler in der Haupttache abzulehnen, wogegen sie die kürzeren unter den Versübertragungen Geßnerscher Idyllen in vorteilhaftes Licht zu rücken versteht. Für ihre wohlsundierte, wohlformulierte Leistung spendet ihr Piero Bianconi warmes Lob, und gerne geht er den mutwilligen Kulturrexkursen nach, auf denen sie dann und wann ihrem Gegenstand entschlüpft, um daraufhin, erfrischt, ihn von neuem anzupacken⁵⁾.

Wem es bisher nicht gegeben war, aus ihren Aufsätzen und Rezensionen die schriftstellerische Berufung der so tüchtigen früheren Lehrerin und jetzigen Bibliothekarin wahrzunehmen — den wachen Intellekt, den Mutterwitz, die umfassende Bildung, die Ausdruckseigenart —, wird nunmehr sich belehren lassen und in Laura

³⁾ L'opera di Francesco Soave. Svizzera Italiana, Nr. 20. Bgl. auch das von der „Federazione Docenti Ticinesi“ herausgegebene Soave-Heft, das, unter anderen Beiträgen, vier von Somaser Gelehrten enthält.

⁴⁾ Francesco Soave, vita e scritti scelti. Ist. Ed. Tic., Bellinzona. Mit einem Porträt, mit Faksimiles von Autographen und Titelblättern (und — mit etlichen, zwar nicht sinnstörenden, Druckfehlern).

⁵⁾ Corriere del Ticino, 14. Juli 1944.

Gianella eine markante Individualität innerhalb der tessinischen Autorengilde erkennen. Pater Soave soll uns doppelt wert sein, wenn er dazu beitragt, daß endlich eine in stiller Zurückhaltung arbeitende Frau, eine Meisterin von Stoff und Wort, landauf landab, Zustimmung und Ermutigung erfahren darf.

E. N. Baragiola.

Bücher Rundschau

Weltgeschichte und Schweizergeschichte

Das Gemeinschaftsbewußtsein der V Orte in der alten Eidgenossenschaft¹⁾.

Hans Dommann versucht in einem ersten Abschnitt zu eruieren, wie das politische Gemeinschaftsbewußtsein der V Orte verwirklicht wurde. Der Raum spielte beim Zusammenschweißen dieser V Orte wohl die primäre Rolle, bildete doch der Bierwaldstättersee, bei Immensee nur durch einen schmalen Landstreifen unterbrochen, den bequemsten Verkehrsweg zwischen seinen Anwohnern. Luzern erhielt durch seine Lage als Mittler zwischen Uri/Schweiz und Mittelland von vorneherein eine Vormachtstellung.

Eine fast ebenso starke, einigende Kraft strahlte vom gemeinsamen katholischen Glauben aus, bestand doch schon vor der Gründung der Eidgenossenschaft im innerschweizerischen Raum das Bierwaldstätterkapitel; es war die Organisation des Klerus im großen Dekanat Luzern, innerhalb des Bistums Konstanz. Dieses Zusammengehörigkeitsgefühl erhielt einen entscheidenden Auftrieb im gemeinsamen Abwehrwillen gegen den neuen Glauben während des 16. und 17. Jahrhunderts.

Nicht zu unterschätzen ist der Einfluß des Volkscharakters des Rechtslebens und des Brauchtums der sogenannten Alpenalamannen, sowie der „aus dem Ding erwachsenen Gerichtsgemeinde der freien Talleute und der wirtschaftlichen Gemeinschaft der freien und unfreien Familienhäupter in der Allmend- und Markgenossenschaft“.

Interessant ist es auch, zu verfolgen, wie weit die Sonderinteressen der Städte- und Länderkantone dieses Zusammengehörigkeitsgefühl beeinflußten. Gerade zur Zeit der militärischen Kraftentfaltung standen die Orte verschiedentlich gegeneinander, wobei der Zugerhandel ein deutliches Wort spricht. Vor allem führten auch die verschiedenen Expansionsinteressen zu Reibereien. Die Beeinflussung durch die französische Aufklärung sollte vor allem Luzern berühren. Gerade politisch und weltanschaulich machte dieser Ort eine starke Wandlung durch und schlug eine entscheidende Breche in das Traditionsbewußtsein der Innerschweiz.

Die Frage wirft sich nun ohne weiteres auf, wie weit sich dieses regionale Sonderbewußtsein innerhalb der eidgenössischen Entwicklung negativ oder unter Umständen auch positiv auswirken mußte. Die Expansionspolitik der einzelnen Orte führte nicht nur innerhalb der V Orte zu Differenzen, sondern, z. B. beim Vorstoß von Schwyz an die Zürichsee-Walenseeroute, zur Kriege zwischen Schwyz und Zürich und dem daraus resultierenden Alten Zürichkrieg. Deutlich wird die Parteinahme der übrigen Innerschweiz mit Schwyz ersichtlich. Auch die Einführung des neuen Glaubens führte scheinbar zu unüberbrückbaren Gegensätzen mit den V Orten. Galt es aber, das Wohl der Gesamteidgenossenschaft, jenes „lockeren Staatenbündels“, zu erhalten, dann marschierte der Innerschweizerische Block immer an der Spitze, trotz allfälliger innereidgenössischer Interessengegensätze.

Das „reaktionäre“ Luzern, welches langsam aus einer katholischen Vorortstellung zu einem literarisch-künstlerischen Zentrum emporgewachsen war, sollte endlich die Mittlerrolle zwischen den V Orten und der übrigen Eidgenossenschaft übernehmen, nachdem im 2. Bissmergerkrieg und vollends im Sonderbundskrieg

¹⁾ Separatabdruck aus „Geschichtsfreund“, Bd. 96, Stans 1943.