**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte
**Band:** 24 (1944-1945)
**Heft:** 5

**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:** 13.12.2025

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

Voraussicht nach wird Roosevelt aus wohlerwogenen Gründen die polnische Sache soviel wie möglich unterstützen. Aber inzwischen ist ein anderer, sehr treuer Freund der polnischen Sache bereits deutlich in Erscheinung getreten: der Papst. Die Ansprache, die er am 28. Juli vor einer größeren Zahl polnischer Offiziere und Soldaten hielt, erscheint jedenfalls äußerst bemerkenswert:

> „Für alle Staaten, die noch eine Spur wirklich humaner und christlicher Gefühle hegen, wird es eine Pflicht sein, für Polen den Platz unter den Nationen zu verlangen, der ihm nach allen Gesetzen der Gerechtigkeit und der Friedensliebe gehört."

Wir können uns nicht erinnern, im Verlaufe dieses Krieges aus dem Vatikan eine so ausgesprochene Unterstützung einer im Kriege stehenden Nation vernommen zu haben. Und sie wirkt umso interessanter, als gerade in den letzten Tagen wieder — diesmal sehr bestimmte — Meldungen vorliegen, die von einer Annäherung in den Beziehungen zwischen dem Vatikan und der Sowjetunion wissen wollen. Man wird sehen.

Inzwischen hat sich die Stellung des Generals de Gaulle, wie zu erwarten war, weiter befestigt. Sein Besuch in Washington zu Anfang Juli wurde insofern zu einem Erfolg, als die U. S. A. den Anspruch des Komitees auf die französische Zivilverwaltung anerkannten. Am 14. Juli, dem französischen Nationalfeiertag, fand ein sehr freundschaftlicher Telegrammwechsel zwischen Stalin und de Gaulle statt. Auch verlautet neuerdings, daß das Komitee nun zu den kommenden Beratungen über die Frage Deutschland zugezogen werde, und daß ferner, aller Voraussicht nach, Frankreich sich an der Besetzung des Rheinlandes maßgebend werde beteiligen können. Welch' gewaltiger Fortschritt für das Land in so einem Hinweis liegt, zeigt ein kurzer Blick auf die Verhältnisse, wie sie noch 1941, 1942, ja teilweise 1943 bestanden. Die Verdienste des Generals de Gaulle treten damit scharf ins Licht. Frankreich wird ihm einst sehr viel zu danken haben.

Zürich, den 11. August 1944.

Jann v. Sprecher.

# Kulturelle Umschau

## Concinnitas

Unter dem Titel „Concinnitas" — einem Begriff, den der große Frührenaissance-Architekt Leo Batista Alberti geprägt hat und der in der Renaissance jene den ganzen Menschen umfassende, von Harmonie erfüllte geistige Haltung bedeutete — haben verschiedene Basler und mit Basel in Verbindung stehende Forscher zu Heinrich Wölfflins achtzigstem Geburtstage eine Reihe Aufsätze, „Beiträge zum Problem des Klassischen" herausgegeben. Diese Arbeiten leiden aber nicht an einer allzu vollkommenen, gleichförmig eintönigen Abrundung, die vielleicht oberflächlicher Urteilende bei Aufsätzen über den Begriff des klassischen erwarten könnten; sie sind vielmehr sehr persönlich und eigenartig. Jeder einzelne dieser

Beiträge trägt eine ganz besonders individuelle Note und greift das Problem des Klassischen wieder von einem andern Gesichtspunkt aus an[1]).

Eröffnet wird die Reihe mit dem sehr wertvollen Beitrag von Carl J. Burckhardt „Zum Begriff des Klassischen in Frankreich und in der deutschen Humanität". Der auf klare rationale Ordnung ausgehenden französischen Klassik, die das gesamte Leben, von Staat und Kunst bis zur Sprache umfaßte und die als Wall gegenüber allem bloß Gefühlsmäßigen der französischen Kultur jenes dauernd hohe Niveau in allem sicherte, stellt er die Epoche der deutschen Humanität gegenüber, wie sie uns in Goethe, in der Hochblüte der deutschen Musik usw. entgegentritt. Man muß die vielen treffenden Bemerkungen selbst nachlesen, in denen uns klargelegt wird, von welch ausschlaggebender Bedeutung die klassische Gebundenheit in jenen Zeiten war; selbst bei einem Beethoven waren trotz des sich aufbäumenden „Ich" überall „die Regel, der edle Anstand, die plastische Wahrhaftigkeit der Form, entstanden aus der antiken Ordnung, als ein, wie Goethe sagt, bescheiden, mit Großheit behandeltes Wirkliches" wirksam. Sehr schön ist auch die Studie von Rudolf F. Burckhardt „Über einige antike griechische Münzen", die zwar „nichts anderes als Geld" sind, in denen sich aber wie in wenig andern Werken die strenge Gebundenheit der griechischen Klassik wiederspiegelt. Es ist wirklich wahr, daß uns da eine ganze „Welt von Schönheit" dargeboten wird, von der ja auch ein Goethe entzückt war.

Von größtem psychologischem Interesse sind sodann die Ausführungen Jos. Gantners über „Jacob Burckhardts Urteil über Rembrandt und seine Konzeption des Klassischen"; denn hier handelt es sich um jenes immer wiederkehrende Problem, wie so oft erst spätere Generationen die künstlerischen Potenzen eines großen Künstlers zu erkennen im Stande waren. Jacob Burckhardt hat ja die Kunst Rembrandts mit Worten, die uns oft kaum mehr verständlich sind, abgelehnt; er sieht in ihm nur derben Naturalismus, der das Vulgäre bevorzugt, wobei er allerdings die durch Licht und Farbe hervorgezauberte phantastische Schönheit nicht leugnen kann. Was nun der Gantnerschen Darstellung einen besonderen Wert verleiht, ist, daß er diese Stellung Burckhardts in einen größeren Zusammenhang hineinstellt. Wir hören, wie fremd frühere Generationen diesem Großen im Reiche der Kunst gegenüberstanden, wie dann aber seit den 1850er, besonders aber in den 1860er Jahren unter der Einwirkung eines neuen künstlerischen Weltbilds eine vollständige Revision der früheren Urteile erfolgte, so daß wir von einer eigentlichen Rembrandt-Renaissance sprechen können. Auffallend ist aber, daß Burckhardt, trotz dieser Umwertung, trotz seiner Begeisterung für Murillo und Rubens und trotz seiner immer deutlicher in Erscheinung tretenden Anerkennung der Spätstile, an seinem früheren Urteil über Rembrandt im allgemeinen festhielt und dies erklärt sich Gantner sicher mit Recht dadurch, daß Burckhardt weniger von der Klassik der italienischen Renaissance als von derjenigen der griechischen Plastik ausging, für die die Darstellung des menschlichen Körpers gegenüber allem anderen das unbedingt Primäre ist.

In den beiden folgenden Aufsätzen „Il Castiglione e l'Ariosto a sostegno di Enrico Wölfflin" von Arminio Janner und „Classique et baroque dans la poésie de Ronsard" von Marcel Raymond wird die Kunstgeschichte verlassen und die Literaturgeschichte tritt an ihre Stelle; wir sehen, wie die von Wölfflin aufgestellten Grundbegriffe im Stande sind, uns nicht nur Werke der bildenden Kunst, sondern auch solche der Literatur nahe zu bringen.

Auf die bildende Kunst kommt wieder Arnold von Salis zu sprechen; in

---

[1]) Concinnitas. Beiträge zum Problem des Klassischen. Heinrich Wölfflin zum 80. Geburtstag am 21. Juni 1944 zugeeignet. Schwabe, Basel 1944.

seinem Aufsatz „Klassische Komposition" macht er sich an das zentralste Problem aller antiken Klassik, Phidias' große Kompositionen in den Parthenongiebeln heran. Er versteht es, auf klare Weise das Phidias'sche Werk aus den vorhandenen Fragmenten in seiner einfachen Größe wieder vor unsern Augen erstehen zu lassen; er führt uns aber auch in die Vergangenheit und zeigt uns, wie die archaische Zeit Schritt für Schritt das schwierige Problem der Giebelfüllung zu meistern versucht hat, bis dann in den Parthenongiebeln, trotz Beibehaltung der konstruktiven Grundnoten, alles Steife und Gezwungene überwunden wurde. Von größtem Interesse ist es nun aber, daß uns der Verfasser von diesem höchsten Gipfel der antiken Klassik zum höchsten Gipfel der italienischen Renaissance, nämlich zu den Fresken in den Stanzen Raffaels im Vatikan hinüberführt, indem er die beiden Parthenongiebel mit Raffaels Messe von Bolsena konfrontiert. Und da sind nun die Analogien, auf die wir in ausführlichen Analysen aufmerksam gemacht werden, in der Tat auffallend: denn bei allen drei Darstellungen handelt es sich um Wundertaten als Sinnbildern göttlicher Allmacht und stets ereignet sich das eigentliche Wunder im Zentrum, von wo aus es mit magnetischer Gewalt die Blicke der rechts und links angeordneten Gestalten an sich zieht; nur zu alleräußerst klingt die Bewegung der Figuren in eine neutralere Sphäre ab, wodurch aber das Außerordentliche des in der Mitte dargestellten Vorgangs durch den Kontrast nur noch gesteigert wird. Ja selbst bis in die Einzelheiten läßt sich Verwandtes zwischen diesen Darstellungen der Antike und der Renaissance entdecken; so macht uns der Verfasser darauf aufmerksam, wie die Verteilung von Hell und Dunkel in beiden Epochen nach ganz ähnlichen Gesetzen erfolgt.

Zwei weitere Aufsätze könnte man mit „Mathematik und Kunst" umschreiben; in ihnen wird die enge Verbindung zwischen den Künsten und den aller Ordnung zu Grunde liegenden Begriffen der Mathematik erörtert. Auf geradezu charmante Weise erzählt uns A. Speiser in seinem Aufsatz „Die mathematische Betrachtung der Kunst", wie er zur Überzeugung dieser engen Verbindung zwischen Kunst und Mathematik gekommen ist; aber hinter dieser zwanglosen Form treten uns sehr fruchtbare und kluge Gedanken entgegen, und wir geben dem Verfasser vollkommen Recht, wenn er uns darlegt, daß hinter allen klassischen Kunstwerken, und zwar nicht nur denjenigen der Architektur, Plastik und Malerei, sondern auch der Dichtkunst und der Musik, mathematische Gesetzlichkeiten aufzufinden sind. Aber wie vorsichtig wir, um Willkürlichkeiten zu vermeiden, bei der „Erklärung" von Kunstdenkmälern durch mathematische Formeln vorgehen sollten, wurde mir besonders beim Aufsatz von E. Fiechter über „Raumgeometrie und Flächenproportion" klar. Denn es ist keine Kunst, bei klar in sich ruhenden Werken klassischer Epochen auf die Wiederkehr von Proportionen hinzuweisen und ihnen Pentagramme, Dreiecke und Kreise um- und einzuschreiben; wie wollen wir uns aber die langsame Wandlung der Nuancen, z. B. beim Werdegang des dorischen Tempels von den archaischen Tempeln von Paestum bis zur Parthenon durch geometrische Formeln und Gebilde erklären? Vollends aber der Versuch, einen nicht in seiner ursprünglichen Gestalt erhaltenen Bau allein mit Hilfe der Raumgeometrie zu rekonstruieren, ist, wenigstens für den verantwortungsbewußten Historiker, eine gefährliche Sache. Es ist zwar ganz unterhaltend, Fiechter zuzusehen, wie er den ursprünglichen Bau von S. Lorenzo in Mailand, von dem wir ja, trotz der neuesten Grabungen, nicht mehr als den Grundriß kennen, vor uns wieder aufrichtet, aber mit Kunst-Geschichte haben solche Versuche nun einmal nichts zu tun. Schon sein Versuch, S. Lorenzo den byzantinischen Bauten einzureihen, ist verfehlt; denn S. Lorenzo hat mit der byzantinischen Hofkunst (Hagia Sophia, S. Vitale in Ravenna) nicht das Geringste zu tun. Vom apulischen Canosa abgesehen, gehört die gesamte zahlreiche Verwandtschaft von S. Lorenzo dem antiochenischen Kunstkreis an, dem dunkel glühende Mosaiken, farbige Marmorinkrustationen, ineinanderschwingende Kuppeln und Gewölbe und unmerklich auseinander heraus-

wachsende „Raumwogen" fremd sind und der dafür klar begrenzte Formen, kräftig gliedernde Gebälke, monumentales Quaderwerk, horizontale Flachdecken und in allem eine tektonische Gesamthaltung bevorzugt. Auf Einzelheiten einzugehen, würde mich hier zu weit führen; nachdem uns aber Wölfflin durch seine Lebensarbeit so viel wertvolles Rüstzeug in die Hand gegeben hat, um künstlerische Erscheinungen auch nach der historischen Seite hin durchforschen zu können, darf man wohl darauf hinweisen, wie gefährlich es ist, von allem Historischen abzugleiten und Werke der Kunst fast einzig und allein nach der sie „durchwaltenden Geometrie" und andern rationalen Kriterien zu erklären. Ich weiß zwar ganz genau, daß im letzten Grunde allem künstlerischen Schaffen mathematische Begriffe zu Grunde liegen; wenn aber die oft mühselige Kärrnerarbeit des Historikers fehlt, hilft einem auch alle Zahlenmystik nicht das Geringste. Dies beweist einem der Fiechter'sche Ergänzungsversuch von S. Lorenzo — ein seltsames Pasticcio vom vorhandenen Grundplan und von Bramantes S. Maria delle Grazie (!) — auf geradezu schlagende Weise.

S. Guyer.

# Kunstausstellungen in Neuenburg

## William Röthlisberger

1862—1943

Die Galeries Léopold Robert zeigten diesen Frühsommer einen namhaften Teil der Bilder des letztes Jahr verstorbenen William Röthlisberger, der besonders als Maler des weiträumigen Neuenburgersees und seines vielgestaltigen Motivkreises bekannt geworden ist.

1862 in Walkringen bei Bern geboren, wuchs Röthlisberger vom vierten Jahr an im großväterlichen Hause in Thielle auf. Nach Abschluß seiner Schulzeit im nahen Neuenburg erhielt er seine künstlerische Ausbildung bei Jullian in Paris, wo er auch Vallotton und Biéler kennen lernte. Größere Reisen führten ihn sodann in den Balkan und nach Nordafrika. Nach seiner Heirat und der Ansiedelung im Familiensitz in Thielle verbrachte er die Winter meistens in Paris, dem magnetisch wirkenden Kunstzentrum; seine Vorliebe galt aber zeitlebens der einzigartigen Landschaft der drei Juraseen, die wohl auch sein künstlerisches Bekenntnis bestimmt haben mag: „Die Schönheit ist in nächster Nähe zu suchen. Man rede nur von dem, was man gut kennt, und sage nur, was man fühlt." — Röthlisberger ist kein Prometheus, auch kein richtungweisender Meister von der Stoßkraft eines Hodler, wohl aber der Typus des rechtschaffenen schweizerischen Malers, der sein Leben und sein Werk unter den Grundsatz der Ehrlichkeit und der Empfindungstreue stellt. Sein Verhältnis zum Motiv gibt sich eher als eine scheue, gelegentlich unbeholfene Zuneigung zu erkennen, denn als verzehrende Leidenschaft, und seine Malweise steht biederem Pflichtbewußtsein näher als genialer künstlerischer Freiheit. In sichtlicher Anlehnung an Anker — aber ohne eine gleich stark ausstrahlende Herzenswärme — schafft Röthlisberger Frühwerke von bewußt naturalistischer, bisweilen spröder Form. Nachdem er im Lauf seiner Entwicklung Einflüsse der Impressionisten und schweizerischer Maler von Buchser über Stäbli bis Hodler und Amiet aufgenommen hat, entstehen dann in den letzten Jahren mit einer aufgelichteten Palette helle, wohlklingende Bilder von gedämpften Tongegensätzen. Die Auseinandersetzung mit stärkeren Künstlerpersönlichkeiten hat sein schlichtes erdgerichtetes Wesen nicht verschüttet. Um die Jahrhundertwende hatte Röthlisberger seinen eigentlichen Motivkreis und auch die ihm gemäße Malerei gefunden, die freilich in den kleineren Studien und mittleren Formaten freier und überzeugender wirkt als in manchen großen anspruchsvollen Seestücken, die etwas einseitig den Septemberstimmungen huldigen und oft unbelebte bläuliche Farbflächen aufweisen.

Bocion, der Maler des Genfersees, ist sicherer in der künstlerischen Aussage, reicher in den Farbenklängen und dennoch verhaltener. Es wäre aber unrichtig, Röthlisberger nur als Seemaler in Betracht zu ziehen. Sein Werk umfaßt auch andere schöne Landschaften und Stilleben, sowie treffliche Bildnisse, von denen das Porträt seiner Frau um 1889, voll Adel und feiner Empfindung, und das kleine anspruchslose Bildnis des lesenden Jeanprêtre von 1905 als bemerkenswerte Leistungen einer gediegenen Malerei in der Erinnerung lebendig bleiben.

## Die Maler der Familie Robert

Eigentliche Künstlersippen sind in der Westschweiz, vorab im Neuenburgerjura keine Seltenheit. Zahlenmäßig halten die Girardet mit 19 Talentierten die Spitze; künstlerisch die bedeutendste ist aber wohl die Familie Robert. Willy Ruß, der verdiente Konservator des Neuenburger Kunstmuseums, hat die 150. Wiederkehr des Geburtstages Léopolds zum Anlaß genommen, um in einer bis zum 21. Oktober dauernden aufschlußreichen Ausstellung das sich über vier Generationen erstreckende künstlerische Schaffen der Familie Robert darzulegen. Dem Kunstfreund bietet sich so die seltene Gelegenheit, die vorwiegend naturalistische Begabung der Robert in verschiedenen Abwandlungen und unter der Einwirkung fremder Einflüsse kennen zu lernen.

Große Naturliebe und scharfe Beobachtungsgabe sind wohl die ursprünglichen Triebkräfte der künstlerischen Äußerungen dieser Familie. Nicht zu übersehen ist ein zur Melancholie neigender ernster Zug — er ist fast allen Robert eigen —, der sich im Theologiestudium, im Wechsel der Konfession und in religiösen Wandbildern kundgibt. Dagegen scheint der Sinn für große Form und geschlossene Komposition, wie man ihn am ausgeprägtesten bei Léopold und Théophile antrifft, eher ein erworbenes Gut zu sein.

Die vierte, jüngste Generation wird verkörpert durch den in Frankreich lebenden dreißigjährigen Bildhauer François Robert, dessen klarer Formensinn sich in vollplastisch empfundenen Gebilden zeigt, die ihn für die Kapitellskulpturen der Kirche Thonon, die er eben in Arbeit hat, durchaus befähigt erscheinen lassen. Von der über ihm stehenden zehnköpfigen dritten Generation sind sein Vater Théophile (geb. 1879) und seine beiden Onkel Philippe (1881—1930) und André (geb. 1901) Maler geworden. Die drei Brüder sind sehr verschiedenartig begabt.

Als künstlerische Persönlichkeit gebührt vor allem Théophile besondere Beachtung, nicht nur wegen seines sicheren Könnens als Zeichner und Maler, sondern ebensosehr wegen seines Ernstes und seiner erfolgreichen Bemühungen um eine geistige Durchdringung künstlerischer Probleme. Er hat einen großen Teil seines Lebens in Paris zugebracht und dort die Stilkrisen der letzten 50 Jahre in persönlicher Fühlung mit bahnbrechenden Künstlern wie Matisse, Picasso und Braque denkend und gestaltend miterlebt. Jedes selbstgefällige Spiel mit sinnlosen Gegenstandstrümmern, wie auch den bloßen, banalen Naturausschnitt ablehnend, schafft er komponierte Werke, die den harmonischen Zusammenklang großgesehener Formen und gedämpft-dekorativer Farben suchen. So wirken seine Bilder durch geschlossenen Aufbau und den stilvollen Gebrauch ausschließlich künstlerischer Mittel kultiviert und in einem schönen unpolemischen Sinne modern. — Von seinem Bruder Philippe, der vom Pfarramt zur Malerei hinüberwechselte, zeigt die Ausstellung vorwiegend Bilder antiker Ruinen aus Griechenland und Ägypten, die allerdings weder eine beachtenswerte handwerkliche Leistung noch ein starkes künstlerisches Bekenntnis bedeuten. — Bedenklich sind aber die durchaus als kitschig zu bezeichnenden Ölgemälde von André, denen ein sentimentales Publikum leider Beifall spendet. Diese Seite seiner Produktion ist zu bedauern, sieht man doch in der gleichen Ausstellung ganze Serien von seinen Pilzen, Raupen, Schmetterlingen und

Insekten in naturalistischen Aquarellzeichnungen, deren Präzision und Schönheit auch beim kritischen Besucher Staunen und Bewunderung auslösen.

Diese reproduzierende Begabung scheint unmittelbar vom Vater auf den Sohn vererbt, denn schon Paul Robert (1851—1923) hat als vorzüglicher Aquarellist unserer einheimischen Vögel ein umfangreiches bleibendes Werk geschaffen, das in farbigen Wiedergaben weitverbreitet ist. Paul Roberts Name ist ferner verknüpft mit der Erinnerung an seine allegorischen Wandbilder im Treppenhaus des Museums Neuenburg, im Berner Historischen Museum und im Bundesgerichtsgebäude, Arbeiten, die uns heute infolge ihres stark literarischen Inhaltes künstlerisch problematisch oder zum mindesten sehr zeitbedingt anmuten und daher trotz schöner Einzelzüge nicht restlos beglücken. Die Ausstellung berichtigt aber in vorteilhafter Weise die einseitige Vorstellung, die man sich auf Grund der Wandbilder von Paul Robert macht, durch Zuzug einer Gruppe bisher wenig bekannter Staffeleibilder aus den Siebzigerjahren. Diese überlegen gemalten Bildnisse und Landschaftsstudien offenbaren eine an ihren Vorbildern Corot, Courbet und Manet erstarkte, ursprüngliche Malerbegabung.

In der ersten, ältesten Generation stehen der zu Ruhm und Ehre emporgestiegene Léopold Robert (1794—1835) und sein Bruder Aurèle Robert (1805—1871), der Vater Pauls. Mehr ein nachschaffender als ein schöpferischer Künstler, besaß Aurèle schon jene außerordentliche Beobachtungsgabe und unbestechliche Genauigkeit der Zeichnung, die später in seinen Enkeln Philippe und André ihre äußerste Verfeinerung gefunden haben. Einen eigenen Kunstbezirk schuf er sich mit seinen gemalten Innenansichten großer italienischer Kirchen, die ihm unter Kennern verdiente Wertschätzung eingebracht haben, weil sie trotz unbedingter baugeschichtlicher Zuverlässigkeit die den Räumen innewohnende weihevolle Stimmung wiedergeben. Nur durch diese Stimmung erzielt er auch eine wirkliche Bildeinheit. Die Ausstellung bringt von der kleinen Ölskizze bis zum anspruchsvolleren Bild juwelenhafte Proben seines Könnens, das man übrigens auch in den vielen Sepiazeichnungen bewundern kann, die er in neidloser brüderlicher Hingabe von den Bildern Léopolds angefertigt hat. Sie bilden eine unschätzbare Quelle für das Studium früherer Fassungen oder verschollener Werke des Meisters.

Besondere Sorgfalt hat Willy Ruß darauf verwendet, die Gestalt Léopold Roberts in neuem Lichte zu zeigen. Frühwerke, Briefe, italienische Trachten, die der Maler für seine Modelle gekauft hatte, sind aus Privatbesitz beigesteuert worden, sodaß die Anschauung vom Menschen und Künstler eine fesselnde Bereicherung erfährt, ganz besonders durch rund 80 Zeichnungen, die seine Entwicklung belegen. Eine Zeichnung des zwölfjährigen Léopold läßt bei aller Unbeholfenheit eine kindlich verträumte zeichnerische Begabung erkennen, und man versteht, daß der einfache Uhrenmacherssohn in einer Kaufmannslehre in Yverdon nicht glücklich werden konnte. Der einsichtige Vater gab ihn dem Stecher Girardet in Paris in die Lehre. Entscheidender aber wurden die Einflüsse von Gros, David und Ingres, bei denen er eine Formsicherheit erwarb, die dem von Natur aus schwermütigen und zweiflerischen jungen Manne Selbstvertrauen gab und zum tragenden Grund seiner ganzen Entwicklung als Maler wurde. 1818 durfte Léopold mit Unterstützung eines Neuenburger Mäzens nach Rom übersiedeln, wo er Werke der Spätantike und der Hochrenaissance studierte und bald im italienischen Volksleben seinen bevorzugten Motivkreis fand. Im Gegensatz zu oberflächlicheren Malern bunten Landvolkes sind seine Abruzzenräuber, seine festlich geschmückten Italienerinnen und wortkargen Seeleute als Motiv nicht billiger Selbstzweck, sondern einzig Anlaß zum gestaltenden Erlebnis der Formen und zur Entfaltung herrlich leuchtender, niemals greller unharmonisierter Farbenklänge. Seine verschwiegene Melancholie hat unmerklich fast allen seinen Gestalten eine verwandte seelische Grundhaltung gegeben. Léopolds Werke sind, trotz seines großen Könnens, nur in unermüdlicher Arbeit und unter beständigen inneren Kämpfen zustande gekommen. Darum geht manchen von ihnen

eine eigentliche szenische Geschlossenheit ab. Mit 41 Jahren brach der unglückliche Künstler in einem Sturm von Liebeskummer und Minderwertigkeitsgefühlen zusammen. Ungeachtet seiner tragischen Schwermut war aber Léopold Robert doch eine starke Persönlichkeit von unverwechselbarer Eigenart. In seinem Werk bilden Klassizismus und Romantik, erhellt von den späten Ausstrahlungen der italienischen Renaissance eine seltsam schöne stilistische Einheit. Schlichte Formen und reine Farben verleihen seinen aus großem Lebensernst und empfindsamer Seele geborenen Schöpfungen Schönheit und bleibenden Wert.

Marcel Fischer.

## Zwei neue Zeitschriften

Es ist hocherfreulich und ein gutes Zeichen unserer geistigen Aktivität, daß trotz der Not der Zeit neue wissenschaftliche Zeitschriften das Tageslicht erblicken. „Acta Tropica, Zeitschrift für Tropenwissenschaften und Tropenmedizin", nennt sich die eine, herausgegeben von den Professoren Geigy, Gigon, Speiser und Tschudi in Basel[1]). Das Gesamtgebiet der Tropenwissenschaften will sie behandeln als internationale Fachzeitschrift. Tropenmedizin dürfte ihren Kernpunkt bilden, aber auch ethnographische Probleme, Anthropologie, Naturkunde der Tropen, Geologie, Botanik, Zoologie und tropische Landwirtschaft sind einbezogen. Die nach Fachgebieten geordnete internationale Bibliographie wird eine wertvolle Beigabe bilden. Ein weitgespanntes Programm ist das, wie wir sehen, aber auch ein sehr dankbares und vielversprechendes, das allgemeines Interesse verdient, nicht zum mindesten deswegen, weil nach dem Kriege die Schweiz, weit mehr noch als vordem, über ihre Grenzen hinaus den Kontakt mit dem Weltgeschehen suchen muß.

Die beiden ersten Hefte, von denen das eine bereits vorliegt, sind ethnographischen Fragen gewidmet. F. Speiser befaßt sich mit der Beschneidung in der Südsee, die für Völkerverschiebungsprobleme ausgewertet wird, G. Höltiker mit dem Donnerkeilglauben im steinzeitlichen Neuguinea. Die weltweite Verbreitung des Glaubens an die übernatürliche Kraft der angeblich vom Himmel gefallenen Steinbeile ist behandelt. H. Dietschy bietet eine altperuanische Krankheitsliste mit zahlreichen Krankheitsdarstellungen auf alten Vasen, die älter sind als das Inkareich und in die Zeit unserer ausgehenden Antike zu setzen sind. Die figürlichen Nachbildungen der Krankheiten und auch der schriftliche Katalog werden in beschwörendem Sinn als eine Art Analogiezauber gedeutet. Der letzte Artikel von W. Koppers behandelt das Zweiklassensystem in Indien.

Die zweite neu erstandene Zeitschrift nennt sich nach dem berühmten Zürcher Arzt und Naturforscher des 16. Jahrhunderts: „Gesnerus, Vierteljahrsschrift, herausgegeben von der Schweiz. Gesellschaft für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften". Begründet ist sie von Prof. J. Strohl † und redigiert durch Prof. H. Fischer, beide in Zürich[2]). Ein Sammelpunkt und ein Anregungszentrum für historische Arbeiten auf dem Gebiete der Naturwissenschaften und der Medizin will sie sein, aber auch ein Ort, wo wissenschaftsmethodische und naturphilosophische Probleme erörtert werden. Die lebendige Beziehung zur Gegenwart und die Einheit der Forschung sollen vor allem hervorgehoben werden. In bibliographischer Hinsicht wird alles, was über die Schweiz und von Schweizern im Ausland publiziert ist in den angeführten Gebieten, zusammengetragen. Drei Hefte sind bereits erschienen. Das unerbittliche Schicksal wollte es, daß schon das erste Heft mit dem Nekrolog des

[1]) Verlag für Recht und Gesellschaft A. G., Basel 1944.

[2]) Sauerländer, Aarau 1943 und 1944.

hochverdienten Begründers der Zeitschrift beginnen muß. Er entstammt der feinfühligen Feder des Herausgebers und Freundes des Verblichenen und enthält eine tiefsinnige Würdigung der Bedeutung Strohls für die biologiegeschichtliche Forschung. Auch ein stiller Gönner und Initiant A. C. Klebs, der Medizinhistoriker in Nyon, ist nicht mehr unter den Lebenden und erhält im gleichen Heft die gebührende Würdigung seiner Verdienste um die medizingeschichtliche Forschung in der Schweiz. Weitere Artikel sind: „Der Rebbau im antiken Griechenland", von G. Senn, „Einiges aus der Praxis von Galen", von E. Wölfflin, „Ein Pseudo-Apuleiusfragment in einer Zürcher Handschrift", von G. Goldschmidt, „Gallilée et le problème du temps", von R. Wavre, „Dr. med. et phil. Andreas Ruinella (1555—1620), ein wenig bekannter Bündner Humanist", von H. Bueß. Zwei kürzere Abhandlungen schließlich des Herausgebers über Vesal und Lavoisier mögen einen Begriff von der Vielgestaltigkeit der Zeitschrift geben, deren Abonnement allen Interessenten aufs wärmste empfohlen sei schon deswegen, weil sie damit schweizerische Forschertätigkeit tatkräftig unterstützen.

G. A. Wehrli.

# Bücher Rundschau

## Geschichte

### Schweizergeschichte für Jedermann

Die einbändige Schweizergeschichte von Schib reiht sich neben andere ähnliche Unternehmen [1]). Trotzdem kann man nicht sagen, daß ein neuer Versuch, das ganze schweizergeschichtliche Thema in gedrängter Form zu meistern, überflüssig wäre. Eine allseits befriedigende, wissenschaftlich fundierte und zugleich volkstümliche Schweizergeschichte aus neuerer Zeit fehlt noch. Der Bewältigung dieser Aufgabe stellen sich mancherlei Schwierigkeiten entgegen, und nicht die kleinste liegt in der gedrängten Form.

Sie verlangt weitgehende Kürzung und Vereinfachung. Richtiges Vereinfachen aber ist eine Kunst. Diese beherrscht Schib. Volle Anerkennung verdient sie besonders für das Mittelalter, wo sie recht schwierig zu handhaben ist. Es braucht dazu nicht nur Vertrautheit mit dem Stoff, sondern auch mit quellenkritischer Arbeit. Daß trotzdem auch neueste Forschung verwendet wurde, ist erfreulich. Die Behandlung der Neuzeit ist in dieser Beziehung nicht überall gleich gut gelungen.

Geschickt sind die Überleitungen, die das Bild der Entwicklung vermitteln. Durch Hinweise werden sodann die allgemeinen Zusammenhänge angedeutet; nur fragt es sich, ob sie dem historisch weniger gebildeten Leser überall verständlich sind.

Wohltuend wirkt sodann, daß keine Gegenwartsfragen der Vergangenheit aufgezwungen werden, noch zeitbedingter Geschichtsruhm verkündet wird, und der Verfasser, ohne seinen persönlichen Standpunkt zu verleugnen, auf jeder Seite Historiker bleibt.

Dem knappen Umfang des Buches ist allerdings manches zum Opfer gefallen, das man ungern mißt. So sind der Schwabenkrieg und die Mailänderfeldzüge mehr nur erwähnt als dargestellt, was als Mangel empfunden wird. Auch der Bauernkrieg von 1643 befriedigt nicht vollauf. Im einzelnen kann man sich natürlich über Abstriche und Ausweitungen in einem solchen Buche streiten. Aber gelegentlich ist doch etwas weggeblieben, das der Verfasser bei weiterm Ausreifenlassen kaum weggelassen hätte. So wird z. B. die Bedeutung des Zürcher Bündnisses mit Österreich im Alten Zürichkrieg nicht deutlich genug, wenn die Rückgabe der Grafschaft Kyburg,

[1]) Karl Schib: Illustrierte Schweizergeschichte für Jedermann. Orell Füßli, Zürich 1944.