Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 25 (1945-1946)
Heft: 3

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: 07.01.2026

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

und Terror, gegen Goebbelei und Himmlerei aller Orten, ist eine brennende Tagessorge.

Krieg im Fernen Osten, nach dem Sieg in Europa der Anfangskampf um einen für Europa (und deshalb auch für Großbritannien) erträglichen Frieden: um diese Dinge dreht sich alles außenpolitische Denken in England.

Buxton (England), im Juni 1945.

F. W. Pick.

✦ Kulturelle Umschau ✦

Leonardo, von Ludwig H. Heydenreich[1])

Das Bild, das uns die Wissenschaft vom universalsten Meister der Renaissance entwarf, war bisher in zwei unvereinbare Teile aufgespalten. Auf der einen Seite stand der Künstler Leonardo, dessen wenige erhaltene Gemälde man bis zum Überdruß verhandelt hatte, auf der anderen stand der Denker, mit dem man nie so ganz fertig geworden war. Wohl liegt sein über 5000 Seiten umfassendes Schrifttum in trefflichen Facsimilés vor und ist in allen Sprachen zugänglich — seit 1940 auch in einer vollständigen deutschen Übertragung; wohl handelt eine unübersehbare Spezialliteratur von seinen Entdeckungen im Bereich von Naturwissenschaften, Medizin, Technik und Architektur: aber alle diese Untersuchungen beschränken sich auf enge Fachgebiete, behandeln jedes Problem vor allem vom Standpunkt der unzähligen «ersten Erfindungen» des Praktikers aus und zersplittern das Bild des Künstlers mehr als daß sie es klären. Noch die große Mailänder Jubiläumsausstellung von 1939 stand ganz unter dem Eindruck der technischen und mechanistischen Überlegenheit des gewaltigen Erfindergeistes. In Dutzenden von großen Maschinen und kleineren Modellen hat man seine oft nur winzigen Skizzen und Konstruktionen veranschaulicht, wobei sich doch erstaunlich viele Gedanken als lebensfähig erwiesen, welche Theorie und Praxis erst in neuester Zeit realisierten. Die größte Überraschung auf künstlerischem Gebiet war die Abteilung «Leonardo als Architekt». Seine Bemühungen um den Lieblingsgedanken der Renaissance, den allseitig gleichen «Zentralbau», erhielten hier, 430 Jahre nach seinem Todestag, eine höchst überzeugende feste Gestalt und wiesen ihm einen neuen Platz in der Reihe großer Baumeister zu.

Als Mittler zwischen den beiden Welten des Gedankens und der Kunst sind uns unzählige Zeichnungen erhalten, die von der flüchtigen Illustration technischer Details bis zum vollendeten Meisterwerk ansteigen. Prof. Heydenreich, dessen Verdienste um den Schutz italienischer Kunstdenkmäler in der Schweizer Presse schon gewürdigt wurden, hat nun erstmals Ordnung in dies scheinbare Chaos verschiedenartiger Darstellungsgebiete hineingetragen. Er weist nämlich nach, daß Leonardo in all seinen Studien von der bildlichen Erscheinungsform des Objektes ausgeht und die Umwelt zunächst als Künstler betrachtet. Er verfolgt den Fluß der Wasserwirbel, den Wuchs der Pflanze, soweit er sichtbar ist und sich in graphischen Zeichen festhalten läßt. Leonardos Welt fällt mit der Sichtbaren zusammen und hört dort auf, wo die abstrakte der Theorie beginnt, die Gesetze der Schwer- und Anziehungskraft usw. Das war unendlich viel in einer Zeit, deren ganzes Denken von mittelalterlich überirdischen Gedanken beherrscht war, aber es führte notwendigerweise zu Grenzen, die erst durch die moderne Theorie zu überwinden waren.

Leonardos Studien wirken zunächst in höchstem Grade anschaulich. Wenn er den menschlichen Körper oder eine Blume seziert, so zeichnet er sie zunächst

*) Ludwig H. Heydenreich: Leonardo. Rembrandt-Verlag, Berlin 1943.

plastisch von außen und dringt dann mit seinen Querschnitten bis zu den wesentlichen Teilen des Innern vor. In dieser Verbindung von Ansicht und Schnitt erkannte Heydenreich ein völlig neues visuelles Darstellungsmittel, das sich bis zum heutigen Tag als das beste bewährt. Doch übertrifft der Florentiner all seine Nachfolger dadurch, daß er mit schöpferischer Hand jede Linie der Natur zum stilvollen Schwung der eigenen Phantasie rundet, aus dem Bereich des alltäglichen in den wahrhaft künstlerischen erhebt. Vom Studium der einzelnen Phänomene von Pflanzen, Wasser, Wolken und Landschaft ist nur noch ein kleiner Schritt zu jenen gewaltigen Visionen, mit denen Leonardo die Schrecken der niederströmenden Sintflut schildert und zu einer apokalyptischen Schau des kommenden Weltuntergangs steigert.

Auf der andern Seite hat erst das tiefe Eindringen in die Beobachtung der Natur Leonardo befähigt, seine Werke mit der ihm eigenen Ausdruckskraft zu beseelen. Hinter den ineinander verbissenen Pferden der Anghiarischlacht, dem wutentbrannten Schreien seiner Krieger, der kosmischen Weite seiner Landschaftgründe stecken Studien, die bis zu zwanzig Jahren zurückliegen. Wie denn überhaupt das Schwergewicht des Buches auf dem Künstlerischen liegt: durch das enge Verhältnis zu Francesco Rusticis Bronzefiguren am Florentiner Baptisterium gewinnt die Gestalt des Plastikers Leonardo ein größeres Relief als bisher, und seine bedeutsamen Architekturschöpfungen finden in Schloß Chambord ein anschauliches Echo. Erst dies universale, nach allen Seiten ausgeglichene Bild vermittelt uns die wahre Bedeutung Leonardos.

Mit seiner überaus knappen, klaren und einfachen Sprache hat uns Heydenreich ein klassisches Buch geschenkt: es gibt nur die wesentlichen Tatsachen in einer für jeden Laien leicht faßlichen Darstellung; ein gleiches gilt von der Auswahl der 220 großen Abbildungen. Die Tragik des Unvollendeten, die Leonardos ganzes Schaffen überschattet, liegt auch auf diesem Buche: obwohl von langer Hand vorbereitet, erscheint es ohne die zerstörten Farbtafeln, ohne Vorwort und Schluß und ohne den gelehrten Apparat, Dinge, die freilich dem Fachmann eher mangeln als dem Laien und das umfassende Bild, durch das man Leonardo allein gerecht werden kann, kaum beeinträchtigen. *Hans R. Hahnloser.*

Italienische Meisterzeichnungen

Der Titel dieser in der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule veranstalteten Ausstellung der Sammlung eines schweizerischen Kunstfreundes ist entschieden zu hoch gegriffen. Das sei gleich vorweg gesagt, um Illusionen vorzubeugen; denn unter den 140 dargebotenen Blättern finden sich keine, die als hervorragende Leistungen klassischer italienischer Künstler anzusprechen wären. Nur etwa einem Dutzend Zeichnungen wird man wirklichen Wert und eine gewisse kunstgeschichtliche Bedeutung beimessen können, während die Mehrzahl guter Durchschnitt oder gar mittelmäßig ist. Diese Bewertung bedeutet keinen Vorwurf gegen den Besitzer, der offensichtlich mit viel Hingabe und teilweise schönem Erfolg gesammelt hat; sie zeigt nur, wie schwer es ist, heutzutage ohne Einsatz sehr großer Mittel aus der Masse immer noch erhältlicher Zeichnungen aus früheren Jahrhunderten unzweifelhaft erstklassige Meisterarbeiten zu erwerben. Dr. Heinrich Bodmer, der als langjähriger Leiter des Kunsthistorischen Institutes Florenz über reiche Kenntnisse auf diesem Gebiete verfügt, und Dr. Richard Zürcher, Assistent der Graphischen Sammlung, haben in verdankenswerter Weise eine Überprüfung und Neubenennung zahlreicher Blätter vorgenommen. Trotzdem ist der Katalog leider nicht ganz zu der vorbildlichen wissenschaftlichen Form gediehen (fehlende Maße, ungenaue Materialangaben), die man von einem staatlichen Institut mit Recht erwartet. Auch hätte die Ausstellung durch eine strengere Auslese in Bezug auf Qualität sicher an Eindrücklichkeit gewonnen.

Diese Einwände veranlassen uns — nachdem die Gelegenheit, eine größere Anzahl italienischer Handzeichnungen zu studieren, hierzulande doch selten ist —, zwei Hauptprobleme an einigen Beispielen zu erörtern: Urheberschaft und Qualität. Von der methodischen Gründlichkeit und der wissenschaftlichen Urteilskraft in diesen Fragen ist eine klar sehende Kunstgeschichte schließlich abhängig. Die große Schwierigkeit liegt für jeden, der sich mit der Lösung von Problemen der Zuschreibung und Datierung befaßt, nämlich darin, über der Akribie in der Ermittlung stilkritischer Einzelzüge den Blick für Wert und Unwert und für das Spezifische der Gesamterscheinung des Kunstwerkes nicht zu verlieren. Oft sieht der Unvoreingenommene dabei freier.

So muß — um ein Beispiel aus der Ausstellung herauszugreifen — an dem wohl wegen seiner typischen Haltung in die unmittelbare Nähe Carpaccios gerückten «Zelebrierenden Priester» (Nr. 2) die für diesen Meister trotz seiner Vorliebe für schlanke Figuren doch zu gezogene Körperform von acht Kopflängen auffallen. Diese Tatsache, wie auch die Art der Skandierung des Umrisses sprechen für eine spätere Entstehung des Blattes.

Eine ausgesprochen gewinnende Zeichnung, die aber bei eindringlichem Studium an Form und Gehalt wesentlich einbüßt, ist der «Mönchskopf» in der Art Peruginos (Nr. 3). Abgesehen von den anatomisch nicht ganz koordinierten Augenhöhlen — wie man sie bei Perugino zwar gelegentlich antrifft —, deuten die geschmäcklerisch unfreie Art der Handhabung des Rötels, die große Weichheit des Fleisches und vor allem der ganz aus der Zeit fallende Ausdruck des Mundes — den man auch in den schwärmerischen Figuren Peruginos vergeblich suchen wird — auf die von einem andern Wesen ausgehende, nachempfundene Arbeit eines viel späteren Zeichners.

Der dem Fra Bartolommeo direkt zugewiesene «Bärtige Männerkopf» (Nr. 7) ist ein typisches Beispiel für eine «alte» Zeichnung, die durch die dramatische Haltung eines Charakterkopfes rasch besticht. Sie ist aber eine schwache Leistung. Der Kopf ist räumlich und anatomisch «nicht beisammen». Die klare Volumenordnung, die Ründe der Grundform, die in den Werken des Fra Bartolommeo wie übrigens aller bedeutenden italienischen Künstler, immer als tragender Kern durch die Zufälligkeiten von Haarlocken hindurch wirksam bleibt, ist hier nicht vorhanden. Man gewahrt eine peinliche anatomische Zerrüttung in den Einzelformen wie im Beziehungsnetz der Gesichtsteile untereinander (vergl. z. B. die Unterschiede in der Augengröße, die Stellung des Mundes zu den Augen), und eine leere linke Wange, von der Menzel sagen würde, daß «zwischen Nase und Ohr nichts passiert». Die blasse Kalligraphie der Haare und Bartlocken vermag darüber nicht hinwegzutäuschen. Nach solchen Wertfeststellungen kann es schließlich gleichgültig sein, wem ein solches Blatt aus motivischen Gründen zuzuweisen wäre. Das Motiv als solches erscheint übrigens unzählige Male, von Raffaels grandioser Zeichnung eines Greisenkopfes im British Museum bis zu Johann Heinrich Füßlis später Nachzeichnung von Raffaels Gottvater in der ersten Loggia des Vatikans.

Die nach Marattis Altarbild geschaffene Rötelzeichnung ist ein gutes Beispiel für teure, leere Effektblätter (Nr. 37). Vollkommene Bildmäßigkeit, feinste Stufungen der Tonwerte bis in die äußersten Winkel, aber ein flauer verblasener Gesamtaspekt, der einen völligen Mangel an Luft um die Figuren herum und damit einen fehlenden Sinn für räumliche Ordnung verrät — der sich übrigens auch im spannungslosen Nachbilden von Faltenwürfen kundgibt —, verweisen das Blatt in die Gruppe von Werkstattarbeiten oder späteren salzlosen Nachzeichnungen.

Auf ganz anderer Qualitätsstufe steht dagegen der in den Kreis Tintorettos gesetzte «Reiterkampf» (Nr. 21). Was sich hier offenbart, ist das feinnervige Seismogramm einer höchst intensiv erlebten freirhythmischen Bewegung. Mit einem scheinbaren Wust von wirbelnden Kurven, die die Grundformen umspielen, mit

gerafften und auseinandereilenden graphischen Girlanden, wird in feurigem Allegro die Bewegung des Kampfes als Kontinuum vorgetragen, in einer Art, die charakterlich und künstlerisch unmittelbar und nachhaltig überzeugt. Auffassung und Handschrift lassen mit Recht an die Nähe Tizians denken, der selber zwar, bei aller impulsiven Bewegung, die hier teilweise vernachlässigten Köpfe der Pferde aus einem noch stärkeren Formbewußtsein heraus gestaltet hätte. Die Schwierigkeiten in der Bestimmung solcher Zeichnungen treten zutage, wenn man sich unter vielen andern etwa an die ähnlich temperamentvollen Reiterskizzen des Daniel de Grupello (1644—1730) in Düsseldorf erinnert.

Im übrigen bietet die Ausstellung durchaus einige Blätter, die, der Kritik standhaltend, zur ungeschmälerten Augenfreude werden. Eine reizvolle Mischung der Zeichenmittel zeigt das schwungvoll dekorative Blatt «Schreitender Bischof» (Nr. 48) von Federigo Zuccari. Treffliche Formtradition und überlegene Führung der Feder äußern sich in dem «Christus auf den Wolken» (Nr. 7) des Annibale Carracci und in der groß empfundenen, auch in der andeutenden Vereinfachung der Skizze organisch bleibenden Formensprache des Domenico Fetti (Nr. 66). Wertvoll sind ferner die zugriffige und rhythmisch geschlossene Rötelzeichnung eines aufschwebenden Engels von Franceschini (Nr. 79) und das charaktervolle Skizzenblatt des Carlo Cignani (Nr. 88). Ein glücklicher Zufall hat die gediegene, lyrisch leicht verklärte Modellstudie eines aufsteigenden Engels (das Modell benützte drei Stützpunkte) von Domenico Pozzi und einen Kompositionskarton in Öl zum Thema «Der Traum Jakobs» zusammengeführt, der die genau gleiche Figur enthält. Man wird der Zeichnung den Vorzug geben, denn im Ölbild erscheint der Engel infolge einer kompositionell eigentlich nicht notwendigen stärkeren Verkürzung unschön zusammengestaucht und roher gestaltet. Wahrscheinlich wurde der Kompositionskarton ohne Zuhilfenahme der Studie frei geschaffen, oder von einem Schüler gemalt. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß der Karton die Nachbildung eines größeren und besseren Werkes des Meisters wäre, auf das die Engelsstudie Bezug hat. — Ein führender Meister kommt zum Wort in Giovanni Battista Tiepolos lavierter Federskizze zu einer Apotheose (Nr. 109). In der Äußerung der künstlerischen Potenz zwar etwas am Rande von Tiepolos Schaffen als Zeichner liegend, enthält dieses Blatt doch so zahlreiche spezifische Wesensmerkmale, daß es sich als echt und wertvoll einprägt.

Diese aus Raumgründen kurz gehaltenen Hinweise auf einige Werke der Ausstellung und die mannigfaltigen Fragen, die sich beim Studium alter Handzeichnungen stellen, wollen nur eine Kostprobe des Gebotenen geben, die für den Kunstfreund wie für den Kunsthistoriker als Aufforderung zum Besuch der Ausstellung wirken möchte. Zugleich sei daran erinnert, daß in der Graphischen Sammlung der E. T. H. noch Tausende von Zeichnungen und graphischen Blättern verwahrt werden, die auch außerhalb der wechselnden Ausstellungen reichlich Stoff zum Erlebnis von Kunst und zu wissenschaftlichen Studien bieten.

Marcel Fischer.

Zum Fall Niemöller

Der frühere Unterseebootskommandant und spätere Pfarrer in Berlin-Dahlem, Martin Niemöller, ist heute zum Symbol geworden. Zum Symbol eines treu zu seinem Christenglauben stehenden Kämpfers; zum Symbol eines Streiters, der lieber das Leben im Konzentrationslager auf sich nahm, als daß er einen Kompromiß eingegangen wäre und sich auch nur ein Jota von seiner Überzeugung hätte abmarkten lassen. So wurde er in aller Welt bekannt, und selbst Menschen, denen christliche Gedanken sonst recht ferne liegen, interessierten sich brennend für sein Schicksal und fragten sich, was er nun wohl beginnen werde. Es ist daher kein

Wunder, daß alle Welt gerne etwas Näheres von seinen Ansichten über den Krieg und die weltgeschichtlichen Vorgänge unserer Tage erfahren hätte!

Nun hat er sein Schweigen gebrochen; alle Tagesblätter brachten die Notiz, daß er kürzlich in Neapel, gleichsam als prominenter Märtyrer, von Berichterstattern der Alliierten interviewt worden sei. Ach, hätte er doch lieber geschwiegen! Denn die paar Worte, die er da an die atemlos lauschende Welt richtete, waren uns, offen gestanden, eine schwere Enttäuschung.

«Meine Seele gehört Gott», begann er und fuhr dann fort: «aber die Pflicht meinem Vaterland gegenüber muß ich erfüllen, gleichgültig, ob es sich im Recht oder im Unrecht befindet»; daher habe er sich als Kriegsfreiwilliger zur Unterseebootwaffe gemeldet. Hier wird also eine scharfe Trennung zwischen der Religion — «meine Seele gehört Gott» — und der Politik gemacht; die letztere ist eine eigene Sphäre für sich, und man ist verpflichtet, ihr zu folgen, auch wenn sie sich «im Unrecht befindet», d. h. wenn sie amoralische, den Geboten Gottes widersprechende Ziele verfolgt. Ein Christenmensch ist also — wenn wir diese Gedanken konsequent zu Ende denken — unter Umständen verpflichtet, auch für das Verbrechen einzustehen, wenn die Staatspolitik es von ihm fordert. Niemöller hat daher ganz folgerichtig gehandelt, als er sich als Kriegsfreiwilliger meldete, obgleich er wissen mußte, daß er sich damit für den Sieg des nationalsozialistischen Staates einzusetzen hatte. Ein solcher Sieg hätte aber, und das mußte er auch wissen, eine grausame Versklavung aller umliegenden Länder, eine Fortsetzung der scheußlichen Judenverfolgungen und eine definitive Niederknebelung aller freiheitlichen Regungen zur Folge gehabt.

Wir haben also hier auf dem Gebiete der Religion genau den gleichen Fall wie bei der nationalsozialistischen Wissenschaft, die ihr Lebensprinzip, die Wahrheit und die Freiheit der Forschung dem Staatsinteresse opfert und bei der nationalsozialistischen Jurisprudenz, die ebenfalls ihr Lebensprinzip, das Recht, dem Staate unterordnet; es ist ja jedermann bekannt, daß aus dieser Unterordnung des Rechts unter den Staat der infame Grundsatz abgeleitet wurde, «daß Recht ist, was dem Staate nützt». Solche Anschauungen, bei denen die höchsten ethischen und religiösen Werte, alle Wahrheit und alles Recht dem Staatsinteresse geopfert werden, verabsolutieren nun den Staat in einer Weise, daß neben ihm nichts Absolutes und nichts Ewiges mehr Platz hat; vor allem das Christentum der Evangelien, das mit dem Anspruch auftritt, das *ganze* Leben zu erfüllen, hat hier vor der Politik Halt zu machen, und so muß es bei einer konsequenten Durchführung dieser Maximen seinen eigentlichen Sinn aufgeben und vollständig verdorren. Man versteht es daher, daß die Aussagen Pfarrer Niemöllers im höchsten Grade erstaunt haben, ja daß man den Eindruck hatte, daß dadurch sein ganzes Lebenswerk illusorisch werde.

Aber dürfen wir nun wirklich über Niemöller so hart urteilen? An ihm sehen wir jedenfalls wie bei so vielen Deutschen die typischen Konsequenzen jener während Jahrhunderten erfolgten Erziehungsarbeit, die von jedem Einzelnen verlangte, allem von oben herab Geforderten ohne Widerspruch nachzuleben. Denn dieser im deutschen Militärstaat immer schärfer entwickelte Gehorsam gegenüber allem von der Obrigkeit Befohlenen machte die verhängnisvolle Wandlung durch, daß er mit der Zeit immer abstraktere Formen annahm und förmlich Selbstzweck wurde. Das heißt: ohne sich überhaupt zu besinnen, ob im speziellen konkreten Falle das Befohlene berechtigt oder ob es sittlich zu verantworten ist, muß ihm unter allen Umständen nachgelebt werden. Daher haben sich oft selbst die ernstesten Deutschen, die sich ihrer Verantwortlichkeiten voll bewußt waren, vor allem die Lutheraner, immer wieder an diese Pflichten dem Staate gegenüber für gebunden gehalten; wie oft sah man Eltern, denen die Scheußlichkeiten des Naziregimes ein wahrer Greuel waren, die es aber doch für ihre höchste Pflicht hielten, ihre

Kinder im Gehorsam, ja in Ehrfurcht zu dieser Regierung zu erziehen. Ein typisches Opfer dieser doktrinären und starr-abstrakten Gehorsams-Ethik ist nun auch Niemöller; auch für ihn sind die Gebote des Staates, ja selbst der von diesem Staat so leichtsinnig erzwungene Krieg absolut bindend. Da aber die Gebote des Christentums für ihn auch maßgebend sind, gerät er — weil er im Prinzip die Pflichten gegenüber dem Vaterland auch erfüllen will, «wenn es im Unrecht ist» — immer wieder in die schwersten Gewissenskonflikte. Und tatsächlich hat er auch immer wieder tapfer und mannhaft nicht dem «sich im Unrecht befindenden» Staate, sondern den Geboten Gottes gehorcht, denn sonst wäre ein sonst so treuer und gewissenhafter Diener des Staates niemals zuletzt in einem Konzentrationslager gelandet; dann aber wird wieder die anerzogene «Staatsgehorsamsethik» in ihm so stark, daß er meint, dem Staate (wenigstens im Prinzip!) eine außerhalb jeder Moral liegende Sphäre einräumen zu müssen. So ist er, wie unzählige deutsche Menschen unserer Zeit, voller Widersprüche; bei allem großen Ernst und allem imponierenden Mut ist er über eine doch recht unklare Auffassung der Pflichten eines Christenmenschen nicht hinausgekommen. Aber trotz all dieser Unausgeglichenheiten dürfen wir ihm unsere Achtung nicht versagen; denn er hat sich in einer Zeit eines noch nie dagewesenen Terrors oft genug zu seiner Überzeugung bekannt und hat lieber das Konzentrationslager auf sich genommen, als daß er billigen Kompromissen zugestimmt hätte.

Immer wieder aber frage ich mich, ob der Bericht über das Interview von Pfarrer Niemöller vielleicht doch nicht ganz richtig übermittelt worden ist? So daß wir unser Urteil über ihn doch revidieren dürften? Wie sollte uns das freuen!

Samuel Guyer.

Stadttheater Zürich

Othmar Schoecks Venus

Wer das Opernschaffen Schoecks von den Anfängen bis zu «Schloß Dürande» verfolgt und an dem lebhaften Für und Wider bei diesem jüngsten Werk teilgenommen hat, sah mit Spannung der Wiederaufnahme der «Venus» entgegen, die, zwischen «Don Ranudo» und «Penthesilea» und in der Nachbarschaft der «Elegie» entstanden, aus jenen Jahren des Meisters stammt, da jugendliche Impetuosität sich zur Meisterschaft abzuklären beginnt und der ganze Reichtum einer großen Seele sich, unbehindert von Schwierigkeiten des Ausdrucks, zu entfalten vermag. Unter *Kurt Rothenbühlers* hingebungsvoller, ebenso beschwingter, wie präziser Führung kam eine Aufführung zustande, die, wenn die Erinnerung nicht trügt, die vor etwa zwölf Jahren unternommene eher noch übertraf — dank zumal dem Horace *Libero de Lucas,* der den ihm natürlichen italienischen Stil vollkommen zu verleugnen wußte und durch jene schmerzliche Intensität und Dämonie überraschte, ohne die seine musikalisch und menschlich ungemein schwierige Rolle nicht glaubhaft zu werden vermöchte. *Laszlo Csabay* als Baron de Zarandelle, *Monika Huber* als Simone, von ergreifender Unschuld in Spiel und Gesang, und *Thea Obenaus* in geheimnisvoller, verführerischer Schönheit und Bewegung trugen das Ihrige zum Gelingen bei, sodaß Schoecks Genius sich in seiner ganzen aufs Neue faszinierenden Gewalt kundgab.

Gewiß, man kann auch gegen die «Venus» manche ästhetische, zumal dramaturgische Einwände erheben. Auch hier finden wir kaum jene Konflikte, jene spannungsreichen Auseinandersetzungen, die einer Oper von Verdi oder Mozart den ungeheuren Auftrieb geben. Es sind mehr nur Stimmungen, Seelenlagen in Stufen und Kontrasten nebeneinander gesetzt als Gegensätze wirklich in dramatischem Sinne ausgetragen. Wo sich dazu Gelegenheit böte, in dem Augenblick, da Simone den Bräutigam in den Armen der Venus überrascht, da sinkt Simone ohnmächtig nieder, was sich zwar in einer Novelle vielleicht ergreifend erzählen, doch auf der

Bühne nicht wirksam darstellen läßt. Bedenklich könnte es auch scheinen, daß der Textdichter dem Komponisten zumutet, nach den herrlichen Ensembles des ersten und den Festlichkeiten des zweiten Akts am Schluß Horace allein der Statue gegenübertreten zu lassen und die erforderliche Steigerung, unter Verzicht auf alles Theater, allein mit den seelischen Mitteln der Musik zu bewältigen. Man könnte ferner einwenden, daß die Singstimmen und das Orchester nicht ganz ins richtige Verhältnis gesetzt seien, deshalb, weil, ähnlich wie in Hugo Wolfs «Corregidor», die Melodie zu delikat, zu wenig al fresco behandelt ist, als daß sie so siegreich durchdringen könnte, wie es doch wohl beabsichtigt war.

Doch alle diese Einwände müssen verstummen vor der elementaren Gewalt dieser Tonsprache, die jeden überwältigt, der mit offenem Herzen zu hören vermag. Tatsächlich kann sich Schoeck hier alle Mängel des Textbuches leisten und wird von dem Gegenüber der sittlichen und dämonischen Welt — das Armin Rüeger denn doch in eindrucksvollen Szenen darzustellen vermag — so überschwänglich inspiriert, daß nichts übrig bleibt, als jede Überlegung zu verabschieden und sich mitreißen zu lassen. Man ist auch nicht mehr imstande, nach dem geistigen Ort dieser Musik zu fragen und sie in die Geschichte der nach-Wagnerischen Oper einzureihen. Man hört allein noch den Menschen Schoeck, der diesen Stoff zum Anlaß nahm, die Not und dunkel leuchtende Fülle, das Zarte und Leidenschaftliche, das Selige und Angstvolle seiner Seele zu verkünden. Von wenigen Zwischenszenen abgesehen, die einfach weiter führen müssen, hat alles die unerbittliche Notwendigkeit eines Bekenntnisses. Wer möchte ein solches Bekenntnis vermissen, diese wohl einzigartige Mischung sonst entgegengesetzter Kräfte, robuster Bodenständigkeit und verzehrender Romantik, inniger Hingabe und grollender Kraft — wobei dies alles, so extrem es auch ist, von einem urgesunden, mächtigen Temperament gebunden bleibt. Mag man immerhin entgegnen, die Oper sei nicht dazu bestimmt, daß der Komponist ein Bekenntnis ablege, sie sei ein objektives Gebilde und versage sich solcher Unmittelbarkeit. Schoeck hätte das Gleiche doch nie in Liedern, auch nicht in einem Zyklus wie «Lebendig begraben», aussprechen können, obwohl dort gleichfalls ein großes Orchester zu der Singstimme aufgeboten wird. Die Szene war nötig, das Bühnenbild mit der Statue und dem Maskentreiben, der Hochzeitsgesellschaft und dem dämmernden Garten. Und weil die Szene nötig war, war auch die Handlung unentbehrlich, wo nicht als Selbstzweck, so doch als Anlaß für die einzelnen musikalischen Ereignisse. Es ist damit ähnlich bestellt wie etwa mit den Sonaten Schuberts und Schumanns, die gleichfalls nicht als Sonaten überzeugen, aber als solche geschrieben werden mußten, weil es keine andere Möglichkeit gibt, dergleichen Inhalte auszusprechen. Sie haben ihren unerschütterlichen Platz in der Geschichte der deutschen Musik. So wird sich wohl auch Schoecks «Venus» behaupten, als Musik, für welche die Oper mehr Vorwand als Erfüllung ist, aber ein unvermeidlicher Vorwand, ohne den es diese Musik nicht gäbe.

Der große, lang anhaltende Beifall bezeugte die Ergriffenheit auch des weiteren Publikums. Jede neue Begegnung mit der «Venus» kann sie nur noch steigern. Und so wird sie denn — zu dieser Hoffnung fühlte sich wohl jeder Hörer berechtigt — mit der ihr innewohnenden Kraft allmählich den längst verdienten festen Platz in den Opernspielplänen erobern. *Emil Staiger.*

Schauspiel in Zürich

Heute in Zürich ein Gastspiel der *«Comédie Française»* zu erleben, spricht ganz anders zu uns als in Friedenszeiten in Paris. In Paris haftete diesem Theater immer irgendwo das Odium des Offiziellen an, die Freude nicht an der Entdeckung, sondern am längst Entdeckten und nun Sanktionierten. Es war gehütete Tradition inmitten eines drängenden Lebens aus Experiment, Skandalerfolg, Snobismus und

wahrer Erneuerung, es war Ungefährdung im guten wie im bösen Sinn. Heute in Zürich, wo wir seit vielen Jahren ein Theater genießen, das durch die Konstanz seiner Mitglieder so etwas wie Tradition herausgebildet und doch sowohl den Ansprüchen der Avantgarde, wie denen des größeren Publikums zu genügen hat, das also von seinen Künstlern ein hohes Talent zur Wendigkeit verlangt und zudem aus geringen äußeren Mitteln ein Höchtsmaß an Möglichkeiten ziehen sollte, heute in Zürich beleuchtet sich die «Comédie Française» in der Abhebung von anderer Folie durchaus neu.

Da wäre einmal der Zauber eines reichen Fundus zu nennen. Nichts entzückte so sehr in den *Marivaux*-Aufführungen wie die Kostüme, in ihrer unnachahmlichen Einheit von Echtheit und diskreter Phantasie. Das war Paris, das war aber auch der Reichtum eines Theaters, das mit wissenschaftlicher Probität die Kostümfrage behandelt und über die Mittel zu ihrer vollen Verwirklichung verfügt.

Das Zweite, was wir hier im Gegensatz zu unserer Bühne studieren konnten, war die Erscheinung des spezialisierten Schauspielers. Jede große Bühne verfügt über solche und gewinnt dadurch Leistungen, die sich jeder Einzelkritik eigentlich entziehen. Herr Charon als blöder Diener ist ein solcher Spezialist, bei Herrn Clariond, der in Mauriacs «Mal Aimés» eine faszinierende Charakterfigur hinstellte, darf man es wenigstens vermuten. Aber darin erweist sich dann auch wieder die Stärke eines kleinen Theaters von Niveau. Es hat für Spezialisten nicht genügend Verwendung, der einzelne Künstler muß zwangsläufig vielseitig verwendet werden. Der Fall des Herrn Schweizer an unserem Schauspielhaus ist dafür sehr typisch. Er kam von einer großen deutschen Bühne, war weitgehend auf einen bestimmten Typus hin festgelegt und mußte seither daraus heraustreten und sich damit in manche Gefahr begeben. Aber wir glauben, daß das im Letzten nur ein Vorteil ist. Der Spezialist wird fast unvermeidlich zu einer glatten Vollkommenheit gelangen, die den Zuschauer allzuleicht losläßt. Nach wenigen Szenen wußte man schon von Herrn Charon, daß die Sache klappte, klappen würde ad infinitum und unserer Mitwirkung nicht mehr bedürfte. Denn die Rolle des Zuschauers, das Wesen seiner Spannung liegt doch eigentlich darin, daß er das Spiel vorausahnt und auf zweierlei Arten beglückt werden kann: durch die restlose Erfüllung dieser Ahnung oder — vielleicht noch schöner — durch eine Erfüllung, die diese Ahnung überflügelt und sie zu höherer Richtigkeit überredet. Beim Spezialisten gibt es diese lustvolle Angst, die gespannte Frage des Zuschauers an den Darsteller nicht mehr. Es gibt nur die etwas satte Freude an der unbezweifelbaren Tüchtigkeit des Handwerks.

Und damit kommen wir nun zum Dritten, Wichtigsten, das uns an diesem Gastspiel der «Comédie Française» beeindruckte: zu ihrem Stil der Überlegenheit. Dieses Wort scheint ihr am gemäßesten. Ich zweifle, ob die «Comédie» sich je verhauen kann. Ich habe sie oft genug flau, langweilig, unter dem dargestellten Werk stehend gefunden, aber kaum je wirklich daneben. Das trifft vor allem für ihre Klassikeraufführungen zu. Für sie verwendet sie große technische Könner und spannt sie ein in ihren Stil nie abgerissener Tradition: die Rollen stehen bereit wie Schuhe, die wunderbarerweise immer wieder ihren Fuß fänden. Es geschieht keine neue Auseinandersetzung, Marivaux etwa ist, was er immer war: zartes Geplänkel des Witzes über zart aufbrechenden Seelentiefen, Rokokosalon mit plötzlichen, sparsam genossenen Ausblicken in die Natur Rousseaus, Cembalozierlichkeit mit unvermittelten Klängen aus einem tiefer, voller klingenden Instrument. Und man sitzt da und weiß, hier werde nie daneben gespielt, hier greife jede Stimme fugenlos in die andere, hier sei der Schauspieler nur noch Instrument. Wir denken an jene Überlegenheit, die Diderot in seinem «Paradoxe sur le Comédien» forderte, wenn er es besonders bewunderte, daß ein Künstler mitten in einer großen tragischen Rolle leise zu seinen Mitspielern Witze reißen konnte, ohne daß das noch so kritische Publikum auch nur etwas davon spürte.

Dieser Stil völliger Überlegenheit wird natürlich gefährlich, wo es sich um Stücke handelt, die entweder als aus unserer Zeit kommend uns *und* den Darsteller bei der persönlichsten Problematik packen, oder die zu jenen größten Werken gehören, die nach Gides schönem Wort jeder Generation neue, verschiedene Nahrung darzureichen vermögen. Die «Comédie Française» brachte in einer zweiten Aufführung ein neues Drama *Mauriacs «Les Mal Aimés»*. Es war jeder Bewunderung würdig wie die Schauspieler, allen voran Madeleine Renaud und Renée Faure sich auf die Moderne umzustellen wußten. Der Übergang vom Rokoko, einer der letzten Zeiten, wo der Geist sich noch in feste Ornamentik ergießt, zu unseren Tagen, in denen aus der Absolutheit des Verfalls sich so etwas wie eine neue Eindeutigkeit ergibt, schien diesen Darstellern keine Mühe zu bereiten. Am ehesten noch Renée Faure, die neben schönsten Halbtönen ihr Fortissimo forcierte und zu wenig sparsam verwendete, während ihre Marivaux-Figur ein Labsal für Auge und Ohr bedeutete. Aber war man von Mauriacs Stück und seinen magistralen Darstellern ergriffen? Bereitete ihre Überlegenheit mehr als ein hohes technisches Vergnügen?

Es mag am Stück gelegen haben, wenn man nicht mehr an Erlebnis davontrug. Denn noch stärker als in Mauriacs «Asmodée» kam hier heraus, wie grundverschieden die Forderungen des Romans und die des Dramas sind. Was im Roman seine Berechtigung hat, fällt durch die Maschen des Dramas; was im Roman kleiner Zug des Alltags ist, wirkt im Rampenlicht leicht absonderlich, nur noch privat. Man könnte sich aus diesen Mal Aimés, dieser Familienhölle, wo die Liebe verderblicher als der Haß ist, einen fesselnden psychologischen Roman denken (Mauriacs frühere Romane halten unserer Zeitspannung durchaus noch stand), aber auf der Bühne, die einfach ein höheres Maß von Allgemeingültigkeit verlangt und das bloß Private schonungslos als solches anprangert, werden solche Stoffe zu reiner Indiskretion. Und welcher halbwegs anständige Mensch liebt es, durch Schlüssellöcher zu gucken?

Man war also alles andere als ergriffen. Aber ob man es bei einem theatergemäßeren Stück gewesen wäre? Vielleicht tut sich da einfach ein Unterschied der Völker auf. Wir wollen — in uns und beim Darsteller — die Ergriffenheit, nicht die Überlegenheit. Und wenn diese Ergriffenheit ihre volle künstlerische Ausformung eben doch auch nur durch die Überlegenheit hindurch gewinnen kann, so wollen wir von ihr nur als von etwas Durchschrittenem, Überwundenen wissen, ja sie sogar ignorieren dürfen. Unsere höchste Theaterlust besteht paradoxerweise nicht nur in der Zuversicht in die Leistung der Darsteller, sondern auch noch in der Angst, ob sich der große Augenblick wirklich hier und jetzt verwirkliche. Wir wollen den Darsteller besessen sehen von seiner Rolle — eine Bessesenheit, die nicht mißverstanden werden darf als ein dämonisches, zuchtloses Toben, sondern gerade das absolute Zurücktreten des nur Persönlichen im Darsteller bedeutet, die letzte Objektivität. Daß solches geschehe, ist freilich immer wieder ein Wunder, und an der alltäglichen Wirklichkeit gemessen, ist so die französische Auffassung, die im «bien dire» einen Endpunkt der Theaterkunst sieht, die handwerklich ehrlichere, eindeutigere. Unser absoluter Anspruch aber, mag er noch so häufig Lügen gestraft werden von dieser Wirklichkeit, wird dem Phänomen des ganz großen Darstellers welcher Nation auch immer doch gerechter.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Der Film

Der neueste Schweizer Film

Vorbehaltlos zu loben, war noch immer schwer. Teufel zu malen ist leichter als Engel. So ist es schwer, über den neuesten Schweizer Film *«Die letzte Chance»* zu schreiben, einfach deshalb, weil er ein durch und durch gediegenes Werk ist, menschlich und filmisch gleich überzeugend zur Eindeutigkeit gewachsen. Er ist nicht nur der beste Schweizer Film, den wir schon sahen, er darf auch neben sehr gute ausländische Werke gestellt werden und wird den Vergleich mit Ehren bestehen. Man konstatiert das mit Freude, selbst wenn man nicht zu den Leuten gehört, die finden, Kultur ohne Film sei undenkbar. Ein Volk kann ruhig keine Filme zu drehen verstehen und eine Kulturnation ersten Ranges sein. Höchsten Ranges sogar, wenn sie es zwar vermöchte, es aber verschmähte. Das wagen wir erst heute zu sagen, wo ein solcher Ausspruch von schweizerischer Seite nicht mehr mit der Fabel vom Fuchs und den Trauben verdächtigt werden kann. Wir *haben* einen wirklich guten Film in dieser «Letzten Chance», und es ist nach dem Wesen des Werks auch denkbar, daß er mehr als einen Anstandserfolg im Ausland erntet.

Was mögen wir am ehesten loben an diesem Film? Das Drehbuch Richard Schweizers, das so zurückhaltend, so wenig lehrhaft ist und dem Bild, dem stummen Spiel so schönen Raum läßt? Oder ist das Ensemble aus Laienspielern und Berufsschauspielern sein erstaunlichstes Gelingen? Leopold Lindtberg hat trotz des Sprachengemischs, das nebenbei gesagt einen nicht zu unterschätzenden Zwang in der Richtung auf den stummen Film hin ausübte, eine so einheitliche Spielgemeinde zu schaffen gewußt, daß man nicht weiß, soll man die Laien mehr zu ihrem Talent oder die Schauspieler mehr zu ihrer Bescheidenheit beglückwünschen. Vergessen dürfte man auch nicht die Musik Robert Blums, die am rechten Ort zu erklingen, am rechten zu verstummen weiß. (Übrigens: was ist Filmmusik? Ein Mittel, spüren zu lassen, wann sie fehlt.) Und dann sei in ganz erster Linie Photographie und Schnitt von Berna und Haller erwähnt, letzterer so überzeugend, daß man ihn eigentlich erst im Nachdenken realisiert, erstere allem bloß Pittoresken abhold, und spürsicher in der Erhaschung der Atmosphäre. Hier haben sich schönste Handwerksgesinnung und sicheres Können zusammengefunden, um einer der wesentlichsten Seiten unseres Kriegserlebnisses Ausdruck zu geben.

Von der menschlichen Seite des Films zu sprechen, fällt vielleicht noch schwerer. Jedenfalls wird es nicht so leicht einen unvoreingenommenen Zuschauer geben, den er nicht mit einer Rührung erfüllte, zu der man stehen darf. Das aber möchten wir wenigstens nicht anzumerken verfehlen, daß hier die oft so unbescheiden gepriesene Bescheidenheit des Schweizers sich verwirklicht hat. Wie schön und richtig ist in diesem Sinn die Szene mit dem Schweizer Offizier, der die Flüchtlinge aufnimmt! Selbst das Wort «vorübergehend» fehlt nicht in seinem Bescheid über die Öffnung der Grenzen, jenes «vorübergehend», das so viele Menschen nicht zur Rettung gelangen ließ. Und so wird denn dieser Film nicht nur zum Erlebnis der Genugtuung über das Gute, das unser Land für die Flüchtlinge tun konnte, sondern auch zu demjenigen des Schmerzes über verpaßte Gelegenheit. Und das ist gut so. Daß ein jeder heute sein Teil der Schuld auf sich nehme, ist vielleicht das Einzige, was der Welt weiterhilft. *Elisabeth Brock-Sulzer.*

«Goldrausch»

Nur die größeren Chaplin-Filme können einen Begriff geben, was das eigentlich Faszinierende an dieser Gestalt ist; die kleineren erschöpfen sich in Clownerien, welche schließlich mancher andere ähnlich auszuführen vermöchte. «Modern Times» vermittelte in gesammelter Form die Beziehung, in welcher der heutige Mensch sich in Chaplins Verkörperungen wieder erkennt, der ja immer nur

sich selbst spielt — es ist die heute so zentrale Beziehung zur Technik. Auf der einen Seite zeigt uns Chaplin den Menschen selbst irgendwie technisiert. Das fließende Leben ist versiegt, seine Linie kommt nicht in einem Stück von innen, sondern jede Bewegung ist gehackt, ruckhaft. Wenn Chaplin lacht, drückt er auf einen Knopf, fletscht einen Augenblick die Zähne und fällt wieder in seine starre Maske zurück. Alles ist gezerrt und marionettenhaft an ihm, instinktlos, willensmäßig und doch zerfahren. Wiederum ist er aber gerade wieder der, welcher von dem äußeren technischen Apparat nichts begreift, wozu doch etwas wie Einlebung gehörte — der alles, auch das Einfachste falsch macht, der überall hängen bleibt, sich verfängt, stolpert, hinabstürzt, unter dessen ahnungsloser Fehlhandhabung alles Vernünftige, angeblich Erleichternde, Vereinfachende, Bequeme und Wohlbefinden Fördernde unsinnig verwickelt, hemmend und zerstörend wird. So ist dieser unverstehende Tolpatsch darum immer gedrückt, verlegen, zum voraus überzeugt von der Unsachgemäßheit aller seiner Reaktionen. Doch aber lebt in ihm ein tieferes Wissen, daß er mit seiner Unangepaßtheit nicht sich selbst, sondern die Technik entlarvt — daß sie wirklich sinnlos ist, daß er ihr überlegen ist, daß er, der reine Tor, doch den tieferen Punkt des Ansetzens besitzt. Und so bemächtigt er sich mit dem Mute des Outlaws, welcher nichts zu verlieren hat, der eigentlichen Hebel des Geschehens, entwickelt eine pfiffige Zugriffigkeit, die schließlich sogar die Adaptierten in die Pfanne haut und den Preis davon trägt. Denn hier geht dann die Sache ins Märchenhafte hinüber: er ist der «dritte Sohn» des Märchens, der «tumbe» Träumer, der endlich die schöne Prinzessin heimführt. Und dies gibt Anlaß, in dem falsch mechanisierten Helden eine tiefere verschwiegene Menschlichkeit anklingen zu lassen. Was allerdings nicht immer gelingt; der Eindruck des Mechanischen bleibt doch der herrschende, und damit der einer schreckhaften Nüchternheit und Humorlosigkeit unter aller motorisierten Phantastik — jedoch nicht ohne zeitbezogene Größe. Auch ein Stück von tragischen Spannungen des Judentums kommt darin zum Ausdruck: auf der einen Seite Rationalisierung und Formalisierung fast über das Menschliche hinaus, auf der anderen Seite Augenblicke, wo in den kalten Augen urtümliches Heimweh nach der Melancholie der Wüste verschleiert aufdämmert.

Nun wird in der Schweiz der andere seiner größeren und berühmten Filme gespielt: «Goldrausch» — eine sehr hübsche Geschichte von edlen und schuftigen Goldgräbern mit wirklichem Märchencharakter, in dem auch die breit entfalteten Schwankszenen (sie erheben sich in der am Felssturz hängenden Hütte zu raffiniertem Poe'schem Schauder) nicht übel eingebaut sind. Das Gesamtprogramm dieser Vorführung ist fast ganz amerikanisch: u. a. ein Disney-Film, der mehr denn je das Verlangen nach einem Trickfilm weckt, wo nicht die sinnlose Überchargierung der Gebärde alles unerkennbar, ausdruckslos und witzlos machte, wo mit sparsamem Mienenspiel und andeutender Komik Feinarbeit geleistet würde. Ferner ein Film mit vier großen Tanzrevuen Hollywoods: gleichmäßig gestanzte Mädchenglieder mit dem bekannten gleichgeschalteten, nie versiegenden, hirnlosen Lächeln darüber, das Ganze mit ungeheurem Aufwand zu wechselnden Figuren angeordnet — eine innere Formlosigkeit, Materialität inmitten aller maschinellen Präzision die eiskaltes Entsetzen erregt. Man begreift, wie ein Volk in dieser Lage, vor dem Absturz in die Leere der Zivilisationsbarbarei, sich an das noch einigermaßen tragfähige Volkstum einer verachteten Rasse von Farbigen mit förmlicher Wut andrängen muß. Daß Europa so versagt hat! Nie wäre es nötiger gewesen. Heute mag es sich zu einem «mea culpa» an die Brust schlagen und mit Schiller sagen: «Unsinn, du siegst, und ich muß untergehen». Und dabei ist noch eine seiner Hauptchancen hiegegen der wenigstens subjektive Idealismus der Amerikaner!

Erich Brock.