

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 29 (1949-1950)
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: 18.02.2026

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

Zürcher Stadttheater

Verdi: «La Traviata»

Ein Mädchen vom Lande, nicht ohne Seele und Geist, früh verführt und bald verlassen, flüchtet sich in die große Stadt. Jugend und Schönheit, sowie Herzenskälte, bewirkt und gehärtet von den Qualen mißbrauchter erster Liebe, bestimmen das Schicksal. Violetta, jenseits des rechten Weges, «traviata», wird vielbegehrte Courtisane. Herr Alfred Germont, ein wohlgebauter Jüngling, aus gutbürgerlichem Hause, der infolgedessen Goethe und jedenfalls seine gewagteste Ballade nicht ohne nachhaltigen Gewinn an Menschlichem gelesen, «er siehet mit Freuden durch tiefes Verderben ein menschliches Herz». Hiervon ergriffen, erwidert Violetta aus ganzer, wiedergewonnener Seele Alfreds Liebe. Nicht immer vergißt die Welt jene, die sie vergessen wollen. Alfred hat eine Schwester, rein wie ein Engel. Sie darf ihrem ebenso blütenweißen Erwählten nicht zum Traualtar folgen, solange die Familie Schande hat. Diese auszuräumen, erscheint auf dem Landgute, wo, ineinander versunken, Violetta und Alfred der (Halb-)Welt abhanden zu kommen hoffen, Herr Germont senior. Seiner väterlich gesalbten Beredsamkeit, hinter dem Rücken Alfreds, opfert Violetta den bürgerlichen Anschauungen von Ehre und strenger Sitte das eigene Lebensglück. So opferreiche, so überwältigende Tugend, und bei solcher Vergangenheit, kann und darf nicht ohne Gotteslohn bleiben. Schon gar nicht im französischen Sittenroman; aber auch nicht in dem daraus gezimmerten Schauspiel (beide von *Alexandre Dumas fils*), noch in dem diesem ausgezogenen Operntext. Die Liebenden, nachdem alle Wirrungen und Irrungen, zwar nicht ohne handfest theatralischen Skandal, jedoch aufs beste ab- beziehungsweise aufgeklärt sind, finden sich wieder; selbst Vater Germont kann nicht umhin; zumal die Tochter inzwischen rite unter die Haube gekommen — und gerade dies ist der dramatisch-psychologische Bruch, der die bis dahin Anteil weckende Tragik der Sache aus den Angeln hebt, indem offenbar, bei einigem Finassieren innert nützlicher Frist, die ganze Angelegenheit so gut wie völlig schmerzlos hätte arrangiert werden können. Nun ist es zu spät. Violetta, in der Blüte ihrer Jahre und im Dufte der von ihr so geliebten Kamelien, stirbt. An Schwindsucht. Da zu jener Zeit, als diese ungefähr wahre Geschichte erstmals auf die Bühne gelangte (1852), die dramatische Kunst noch keinen Wert legte auf pathographische Exaktheit und Vollständigkeit, bleiben wir von klinischen Details verschont; wir sind dafür dankbar. Von den Germonts gibt die Chronik fürder keine Kunde. Doch wir wissen, daß Alfred Operntenorist wurde. Von Violetta Valery hingegen, oder Marguérite Gautier, wie sie bei Herrn Dumas hieß — sie hat viel geliebt, viel wird ihr verziehen werden —, ist nur der Leib gestorben.

Denn wo wäre je die Schauspielerin, und wäre sie noch so weit entfernt von Schwindsucht wie von Kamelienkult, die's nicht schwer gelüstete, ihr Publikum als «Dame aux camélias» zu bezaubern, zu rühren, zu erschüttern? Schon *Sarah Bernhardt*, Vedette der französischen Schauspielkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hat damit zwei Kontinente unter Wasser gesetzt; selbst die vollblütig-wuchtige *Adele Sandrock*, in ihrer saftigen Sünden Maienblüte, konnte der Rolle,

die ihr mitnichten auf den pompösen Leib geschrieben, nicht widerstehen, so wenig wie zahllose andere; *Eleonora Duse*, leuchtenden Angedenkens, schien eigens für die «Kameliendame» geboren; und in unsrer Epoche gab ihr Körper und Stimme *Greta Garbo*, die große, in jeder Beziehung Einsame, legitime Erbin der Duse an menschlichem und künstlerischem Hochadel und holdestem Weibtum. Nicht immer ist Schauspielkunst nur nachschaffend. Gerade an wirksamen Bühnenstücken ohne dichterische, ohne künstlerische Substanz wird dies zu Erfahrung. Das Schauspiel ist ein Schmarren, ungenießbar ohne jene höchste Schauspielerkunst, die noch aus nichts-oder zu viel sagenden Worten lebendige Menschen formt, lebendige Herzen kündet — und bewegt.

Oder auch ohne *wesenhafte Musik*.

So erlebte auch *Verdi* Ende 1852 in Paris die Aufführung der «*Dame aux camélias*». Hier war menschlich-psychologisch wie operndramatisch Thema für sein Genie: und schon Anfang März 1853, auf dem Teatro Fenice zu Venedig, ging seine «*Traviata*» in Szene! Das Libretto von *Francesco Maria Piave*, unter Mitwirkung *Verdis*, folgt, mit veränderten Namensgebungen, dem Ablauf des Schauspiels; sein überbordender Wortreichtum wird auf Textminimum gebracht, um *Verdi* Raum zu geben. Wer nur das Textbuch liest, fühlt sich angeödet. Umsomehr ist sichtbar, was *Verdis* Kunst daraus werden ließ.

Der *Maestro* stand damals in der Schaffensvollkraft seiner unvergleichlich vitalen Kunst, er war 40 Jahre alt. Nirgends ist *Verdi* mehr er selber als in der «*Traviata*». Alles wodurch uns *Verdi* geliebter und unverlierbarer Besitz: hier ist es, auf dem Grunde seines reinen Menschseins und seiner ausgeprägten, unverwechselbaren künstlerischen Individualität, beisammen. Tief beseelte Leidenschaft, musikdramatisch-psychologische Meisterschaft, die noch die zartesten, gestuftesten Regungen leidenden Herzens und hochgestimmter Seele zu künden weiß; sieghafte Schönheit und Intensität seines Melos, unerschöpflicher Reichtum an bedeutsamer Melodie, in weithin geschwungenen Bögen, oft auch aphoristisch, Souveränität über Menschenstimme, Instrument, Orchester, außerordentliche, instinkthaft-selbstverständliche, immer wieder von neuem bewundernswerte Kunstintelligenz, die der Theorien nicht bedarf.

Das wundersame Werk beginnt nicht mit der Schilderung der leichtsinnfrohen Welt der *Violetta* des ersten Aktes; auch nicht mit dem Liebesmotiv, in dem es kulminieren wird, sondern mit der Sterbemusik. So erscheint uns *Violetta*, auf künstlerisch reinste, intelligenteste Weise, als Todgeweihte. Und gerade davon empfängt das unmittelbar anschließende, wundervolle und wundervoll orchestrierte Motiv seliger Liebe tragische Bedeutung — jene Melodie, die uns in all ihrer Schöne beim Abschied *Violettas* von *Alfred* tatsächlich zu Tränen rühren wird: «*Amami, Alfredo, amami quant'io t'amo :/ — Addio!*» Im Trubel des Maskenballes bei der Freundin *Flora* (3. Akt) ist *Violetta* grenzenlos einsam; in einem Gewühl nichtiger Menschen allein mit dem Jammer und der Verzweiflung ihres zerrissenen, weinenden Herzens, unter Larven die einzig fühlende Brust:

«Ah, perchè venni, incauta! Pietà, gran Dio, pietà, gran Dio, di me!»
und «Che fia? Morir mi sento! Pietà, gran Dio, di me!»

Wie tief bewegend und zugleich wie berauschend schön gibt *Verdi* dieser Einsamkeit und Trauer Melodie. Durchaus nicht bedarf die Kunst des Gewöhnlichen, des nackt Photographischen, um von echter, «naturalistischer» Lebenswahrheit zu sein, auch und besonders nicht für die tragische — im Gegenteil. Werden Epigonen, «revolutionäre» Programmatiker es je begreifen? — Die große Aussprache *Violetta-Germont* sen. ist bei *Dumas* phrasenreicher, geschwollener, sentimentaler Kitsch; Mache, nicht Kunst. Bei *Verdi* vernehmen wir unmittelbar den lebendigen Schlag zu Tode betübten Herzens, nichts von Sentimentalität. Großes Gefühl ist alles.

Kongential gesungen und gespielt, erreicht Verdi auch hier wahrhaft Shakespeare'sche Erhabenheit.

Die Aufführung des Zürcher Stadttheaters, mit Verwendung der künstlerisch einigermaßen verstaubten Bühnenbilder von *Roman Clemens*, unter der jedenfalls temperamentvollen Stabführung von Kapellmeister *Otto Ackermann* und in der erfahrungsreichen Regie von Direktor *Hans Zimmermann*, der insbesondere die außerordentlichen Schwierigkeiten glaubhafter Gesellschaftsszenen meistert, wird dem Hörer zu eindringlichem, begeisterndem Erlebnis. Denn in *Kathryn Harvey* besitzt unsere Bühne eine Violetta von nie erlahmender, echt Verdischer Beseeltheit, von schönem, makellosem dramatischen Sopran, dem auch Verdis ausdrucksreiche Koloraturen bezaubernd gelingen. Hier ist Persönlichkeit. Germont senior wird von *Willy Wolff* erwartungsgemäß prachtvoll gesungen; auch darstellerisch ist hier der natürliche Bereich dieses ungemein sympathischen Baritonisten. Neben dem immer tüchtigen Opernchor bewähren sich in kleineren Rollen Edith Oravez, Manfred Jungwirth, Erno Zürrer und namentlich Rolf Sander. *Thea Obenaus*, als grazile Ballerina, vertritt den wieder einmal gestrichenen Masken-Chor der «Zigeuner» und «Stierkämpfer» und repräsentiert «Bacchanal» ..., nicht gerade verrucht pariserisch (wohin auch sollte das führen?), aber jedenfalls freundlich anzuschauen. All' dies darf die betrübliche Feststellung nicht hindern, daß unsere Oper keinen «Alfred», keinen künstlerisch qualifizierten Ersten lyrisch-dramatischen Tenor hat, jedenfalls keinen präsentiert. *Max Lichtegg*, nicht ohne Musikalität und Routine, hat gute Figur und wenn auch nicht überwältigende, so doch wohlgebildete Stimme. Mitanzusehen ist er nicht. Diese peinliche Geöltheit jeder «Attitude» (und sein Spiel ist *nur* Attitude), bei penetrant ausdruckslosem Gesicht (und mit beinahe komisch häufigem Wechsel «schnittiger» Kostüme), — all' dies mag Backfische beiderlei Geschlechts und jeden Alters erquicken, wir unserseits empfinden die völlige Abwesenheit jeder Ähnlichkeit seines Gehabens mit lebendiger Menschendarstellung, besonders deutlich neben einer Kathryn Harvey, als peinlich. Bühnenteatöre von Kunstwert sind gewiß rar; sollte dennoch gerade der Zürcher Bühne heutzutage keiner erreich- und erziehbar sein?

* * *

»— und im Film»

Verdis «Traviata» war wochenlang das ausverkaufte Zugstück auch eines Zürcher Lichtspielhauses; wir sahen ein atemlos «mitgehendes» Publikum auch hier und viele nasse Taschentücher. Ob Verdi sehr glücklich wäre, sähe er, was, unter der Regie von Herrn Carmine Gallone, seine Landsleute da angestellt haben? Wir wagen nicht, es entschlossen zu verneinen. Denn von einigen — wie uns scheint unwesentlichen — Kürzungen abgesehen ist sein Werk, unter filmisch-natürlicher Auflockerung der Handlungsorte, unangetastet geblieben; Solisten, Chor und Orchester der Römischen Oper musizieren es, und Herr Gallone anvertraute die Darstellung der von *Onelia Fineschi* sehr schön gesungenen Violetta nicht dieser bemerkenswerten Sopranistin, sondern der schönen und innig ausdrucksvollen Schauspielerin *Nelly Corradi*, die auch filmischen Großaufnahmen künstlerisch gewachsen ist. So entstand eine zweifellos mindestens verdi-ähnliche Wiedergabe. Aus einem zwar gut-singenden, aber ausdrucksarmen und zudem etwas steifen Tenor, *Gino Mattered*, einen Menschendarsteller zu schnitzen, gelingt Herrn Gallone so wenig, wie, in casu, Herrn Zimmermann. Aber auch dieser Alfred wird von seiner Violetta glatt an die (Leine-)Wand gespielt. Der Film hat als «Rahmen» ein filmgesetzlich nicht unintelligentes Vor- und ein höchst überflüssiges Nachspiel worin die Herren Verdi, Alexandre Dumas fils und Alfred Germont auftreten; Verdi deutsch gesprochen von

Heinz *Woester*, Dumas von *Lukas Ammann*. Im Nachspiel erklärt Herr Verdi, er werde, erschüttert vom Schicksal der «Kameliendame», die Oper, die wir soeben gehört haben, erst noch schreiben... *Maria Becker*, in deutscher Sprache, spricht Einleitung und szenenverbindende Zwischentexte (aus Violettas eigener Lebenserzählung); es ist Labsal, sie zu hören, ihre klare Diktion, ihre Sprach- und Stimmfärbung, ihre Innigkeit und Kunstintelligenz. Sie ergänzt aufs glücklichste die bedeutende Kunst von Nelly Corradi.

Wohin nie eine Opernaufführung dringt, oder wo ein Operbillett nicht zu erschwingen oder sonstwie nicht zu haben ist, dort ist die Darbietung dieses Films nicht ohne Verdienst. Aber die Tonfilmapparatur vermag, wie wir erlebten, hochwertigen Kunstgesang nicht rein und ungetrübt wiederzugeben, erst recht nicht *Solisten-Ensembles*, *Chor* und namentlich *Orchester*. Von der Abwesenheit des lebendigen Menschen — dem, entgegenkommenderweise, wenigstens in den Staaten der Kunst noch eine gewisse Existenzberechtigung konzidiert wird — nicht erst zu schweigen.

Georg Elgard

Zürcher Schauspielhaus

«Faust» 2. Teil — «Antonius und Kleopatra»

Eine Aufführung des zweiten «Faust»-Teiles ist von vornherein als in noch ganz anderem Maße tragisches Unternehmen zu bewerten, als es die Dichtung schon an sich ist. Was an diesem Stück durchaus einleuchten könnte, käme nur in seiner Ganzheit heraus: die äußere Ausdehnung, welche, im einzelnen mittelpunktslos, oft nur geschwätzig, bildungsmäßig, zeitgeschichtlich bis zum Zeitungshaften, doch mit ihrer wuchernden Buntscheckigkeit es zu einem Teppich der Welt selbst machen mag. Aber wo ist die Geduld dafür? Einzelne Sentenzen und andere Verse von edelsteinhafter Prägsamkeit leuchten aus dem wirren und trüben Allegorien-Treiben auf; aber tragen sie das Ganze? An zusammenhängend Schönem mit langem, tragendem Atem wäre namhaft zu machen der erste Auftritt, der Helena-Aufzug, Philemon und Baucis, und noch dies und das; davon ließe sich nur das Zweite herauslösen, und das wäre wohl des Versuches wert. Denn ein Zusammenhang ist ja durch das Ganze ohnehin kaum da. Wenn nun versucht wird, es um den Faust-Stoff zusammenzuraffen, wird erst richtig klar, wie sehr derselbe hier von den nicht abreißenden Maskenfesten ausgezehrt worden ist. Faust wird ins Leben zurückgeschmeichelt; es gelingt leicht; keine Spur von tieferer Umflorung ist geblieben, das einfältige Schieber-Abenteuer am Kaiserhof zeigt ihn von jeder tieferen Bedenklichkeit entladen. Seine Befremdung beim Worte «Mütter» hat sogar den eigenen Grund vergessen. Von Klärung und Reinigung durch Verbindung mit dem Geist der Antike (Helena) zeigt sich weiterhin nichts. Euphorion weist in dieser Ehe eher wieder das bestandlose Nordisch-Faustische obenausschwingend; und Faust wendet sich nach deren Zerbrecen wieder ganz dem nordischen Wesen zu, nun in Ausformung zu rastlosem Tätigkeitsdrang im Stil des 19. Jahrhunderts, dessen ungebrochene, aber platte Dämonie in der Gier nach der Enklave des Idylls, in der Vernichtung von Philemon und Baucis klar wird. Kennzeichnend für diesen Standpunkt der (hier in jedem Sinne) «schlechten» Unendlichkeit, die von jeder nichtbestrichenen Raumerstreckung als einer Ausschließung vom Absoluten sich gequält fühlen muß, ist das Teufelswort, welches die Fruchtlosigkeit des ewigen Kreislaufes feststellt (6971/72). Aber Faust — ja wohl Goethe selbst macht es sich zu eigen, wie in dem dichterisch

schönen, menschlich grauenhaften Fluch auf die Brandung herauskommt, die «kraftbegeistert» ist, aber «nichts leistet», «widerlich, unbändig, zwecklos» ist (5600 ff.). Ist dies die «immer höhere und reinere Tätigkeit», von der Goethe zu Eckermann als von der menschlichen Vorbedingung zu Faustens Erlösung spricht? Diese zeigt dann alle inneren Unzulänglichkeiten der Faust-Handlung im Zusammenwirken, das nur noch durch einen reinen Einbruch von oben her übermächtigt werden kann. Wo ist denn Reue, Umkehr, sittliche Erhöhung Faustens? Bei der Erlösung wird viel von «der Gelüsten Kette» geredet; aber Faust wie Goethe haben sie bis zuletzt leicht und zustimmend getragen. Mephisto deutet, daß ihm die Seele Faustens entgangen, weil er sich von den Engeln zur Begierlichkeit hatte verlocken lassen; aber ist vom Teufel Keuschheit verlangt? Die Erlösung durch *Gretchen* wirkt kaum überzeugend, nachdem Faust sie in der einzigen Bezugnahme «ein schwaches Schaumbild» nennt (1885). So bleibt nur die massive Machtübernahme des Ganzanderen. In einem Brief macht Goethe für das Hereinnehmen der kirchlich-dogmatischen Formeln dabei technisch-ästhetische Gründe entschuldigend geltend; aber solchen stehen diese Dinge nicht zur Verfügung; sie entarten denn auch alsbald ins Süßliche. Goethes eigenes mannhaftes, menschlich wie dichterisch gleich schönes Bekenntnis bringen unmittelbar vorher die Verse: «Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt» usw. (6813 ff.); damit war die Himmels-Szene von vornherein entwertet. — Wir sagen das alles nicht, um Goethe etwas am Zeuge zu flicken, der dichterisch groß genug ist, um auch sein Geringes zu tragen, ohne daß es ihn niederbeugte. (Allerdings: Wer den zweiten Teil dem ersten gleichsetzt, beweist damit nur, daß er von *diesem*, der herrlichsten aller Dichtungen, wenig begriffen hat.) Sondern es handelt sich darum, die scheinbare Erleichterung für die Aufführung, die von der Heraushebung der Hauptfabel geliefert werden soll, richtig einzuschätzen. Die Aufführung war viel besser als die des ersten Teils. *Quadflieg* konnte, da Faust hier fast nur der Geschobene ist, seine Unzulänglichkeit in der Verkörperung metaphysischen Ringens verbergen und befriedigte weit mehr als damals. Mephisto, der hier breit und tätig heraustritt, war *Ernst Ginsberg* anvertraut. Der Teufel hat im zweiten Teil nicht mehr die zauberische Umwittertheit von ironisch menschenfreundlichen, das Weltganze in Betracht ziehenden Humoren; er ist ein betriebsamer Intrigant, der um so lieber lebt, als ihm die Glut einer Art von philosophischer Mitverantwortung für das Ganze ausgebrannt ist und er sich mit Anblasen vieler kleiner Feuerchen ausgezeichnet amüsiert. Ginsberg konnte hier sogar noch seine Schwächen fruchtbar einsetzen, das oft hirnmäßig Übersteigerte — dazu das Geschliffene, Bewegliche, Stufungsreiche, das kalt Flammende seines Künstlertums; kurz, es war eine außerordentliche Leistung. *Anneliese Römer* als Helena ließ, abgesehen von ihrer oft ungemeißelten Sprache, kaum etwas anderes zu wünschen übrig als eine hohe, gebietende Gestalt, aber ihr Wesen wußte es so weit wie möglich zu ersetzen. Die zahllosen kleineren Rollen waren größtenteils in guten bis ausgezeichneten Händen.

* * *

Die erste Neueinstudierung der neuen Spielzeit brachte «*Antonius und Kleopatra*» von Shakespeare. Ein Wort zum Preise dieses Trauerspiels, in dem zwei Menschen in vollem Ahnen, daß solcherlei keinen Bestand hat, die drängende, rasende Überfülle ihres Innern glanzvoll in die Luft jagen, wäre eitel. Auffallend, wie gut man dieses episodenreiche Stück kürzen kann, ohne es zu schädigen, ja im Gegenteil. Auffallend auch, daß hier schlechthin alles auf den Titelgestalten steht, und wie die Aufführung trotz deren offenbarem Ungenügen hinreißend war. *Walter Richter* fehlte das Strahlende des Antonius, der gleich Goethe in Weimar nach Herders Wort «wie ein Stern aufgehen» muß; bei ihm blieb alles in gelblich-saturnischen Qualm verhüllt. *Anneliese Römer* ließ im Gegenteil die untere Schicht ver-

blassen, das Tierhafte, dem Wüten der Instinkte von Liebe und Haß Hingeworfene; ihre Kleopatra ist sehr intelligent und kaum irgendwo unedel. Aber es war bei beiden Inständigkeit, rastloser Einsatz, die Auffassung niemals klein; und so vermochten sie genug von der überreichen Welt Shakespeares an sich zu reißen, um dem Zuschauer auch die Aussicht auf das Fehlende fruchtbar zu erschließen.

Erich Brock

Kunstwerke aus Winterthurer Privatbesitz

Das Kunstleben Winterthurs hält immer wieder Überraschungen bereit, die nicht nur den Kunstfreunden dieser Stadt allein genußreiches Erleben hoher künstlerischer Werte bringen. In all diesen Veranstaltungen wird ein innerer Zusammenhang, eine natürliche Kontinuität spürbar, die auf eine homogene, mit dem kulturellen Leben der Stadt eng verbundene Kunstpflege schließen läßt. Die Begriffe «öffentlich» und «privat», «Museum» und «Sammler» liegen hier viel näher beisammen als in größeren Städten, und der *Kunstverein* nimmt eine zentrale Stellung ein, in der sich alle dem gleichen Ziele zustrebenden Energien sammeln. Als seinerzeit die größeren Winterthurer Privatsammlungen bei Anlaß der Evakuierung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, folgte, ebenfalls im Zuge kriegsbedingter Maßnahmen, 1942 die große Ausstellung «Der unbekannte Winterthurer Privatbesitz», der die erstaunliche Fülle und Vielfalt des Kunstsammelns in den verschiedensten Gesellschaftskreisen der Stadt offenbarte. Bereichert durch Gruppen von Werken älterer Kunst, enthielt diese bedeutende Schau vor allem Schöpfungen des 19. Jahrhunderts. Schon damals freute man sich auf die angekündigte *zweite Privatbesitz-Ausstellung*, die dem *zwanzigsten Jahrhundert* gewidmet sein sollte.

Diese ist nun, nach einem Intervall von sieben Jahren, verwirklicht worden und bleibt bis 20. November zugänglich. Man versteht es leicht, daß Winterthur mit dieser Gabe zurückhielt, solange die schweizerischen Städte sich gegenseitig mit attraktiven Ausstellungen des in Bewegung geratenen internationalen Museumsbesitzes überboten. Heute, da diese gewaltige Kunstwelle am Auskräuseln ist, findet die zweite Winterthurer Privatbesitz-Ausstellung wohl noch dankbarere Besucher, als wenn sie seinerzeit sogleich durchgeführt worden wäre, da die für den schweizerischen Kunstbesitz so kritischen Verhältnisse, die damals herrschten, nun der Vergangenheit angehören. Der Kunstverein Winterthur hat inzwischen sein hundertjähriges Bestehen gefeiert. Er widmete dem Jubiläum drei Ausstellungen: zuerst «Hundert Jahre Winterthurer Kunst», die auch an dieser Stelle (Märzheft 1949, S. 796/798) gewürdigt wurde, dann eine Auslese aus der eigenen Sammlung, mit besonderer Hervorhebung der mannigfaltigen Jubiläums-Schenkungen, und nun als weitere Steigerung diese erlesene Schau von 239 Gemälden, 55 Skulpturen und Kleinplastiken, 83 Aquarellen und Zeichnungen. Dieses den jüngstvergangenen fünf Jahrzehnten angehörende Kunstgut stellt das Schönste und Wertvollste dar, was sich in vierzig Winterthurer Privatsammlungen finden ließ.

Was sich nun in etwa zwölf Sälen und Kabinetten des vornehmen Winterthurer Museums ausbreitet, ist nicht mit musealen Absichten gesammelt worden, nimmt aber zum guten Teil musealen Rang an. Während einige besondere Glanzstücke aus der Sammlung Dr. Oskar Reinhart und weitere Werke aus dem «Reinhart-Kollektiv» (Privatsammlung der Erben von Dr. Theodor Reinhart, dauernd ausgestellt im Museum) und aus einigen größeren Sammlungen von besonderem Charakter stammen (so setzte sich Georg Reinhart vor allem für Frans Masereel und Niklaus Stöcklin

ein), sind viele der ausgestellten Werke eng verbunden mit einer kulturellen Häuslichkeit ohne betonten Sammlungscharakter, mit einem Villengarten oder einem intimen Kunstkabinett. Diese Fülle galt es übersichtlich und eindrucksvoll darzubieten, ohne den Anspruch auf umfassende Darstellung der Kunst seit 1900 zu erheben. Wie Professor Dr. Paul Schaffner als Präsident des Kunstvereins in seiner Eröffnungsrede andeutete, herrscht bei den Winterthurer Sammlern ein ausgeprägter Sinn für Tradition und hohe *Malkultur*. So mußte sich beim Sammeln moderner Kunst eine vorsichtig wählende, eher konservative Grundhaltung geltend machen. In der breiten Streuung des privaten Kunstbesitzes zeigt sich das Beispielhafte der Tendenzen, die sich in den großen Sammlungen offenbaren. Das freie Spiel der Kräfte, das Geltendmachen gewisser Bevorzugungen hinderte durchaus nicht die Herausbildung einer spezifisch *winterthurerischen Sammlertradition*, eines mehr oder weniger engen Zusammenschlusses. Ungegenständliche Kunst und andere problematische Richtungen blieben einstweilen fast durchweg ausgeschlossen.

Was den Eigencharakter des vielgestaltigen Ausstellungsgutes wesentlich mitbestimmt, sind die immer wieder spürbaren Beziehungen zu den *Schaffenden der eigenen Zeit*. Um die Jahrhundertwende setzte das Mäzenatentum von Dr. Theodor Reinhart ein, aus dem sich die dauernde Verbundenheit Winterthurs mit Bildhauer Hermann Haller, dem deutschen Maler Carl Hofer und anderen Künstlern ergab. Es bildete sich in Winterthurer Kreisen eine richtige *Kampfgemeinschaft* aus, die den kühnen Einsatz für Hodler und seinen Kreis, für den einsamen Felix Vallotton und für die französische Malerei des Nachimpressionismus wagte. Bei Theodor Reinhart ist Hodlers Skizze des «Mähders» entstanden, und in der Ausstellung bilden der «Mähder» (1908) und der «Holzfäller» (1910) figürliche Hauptakzente der ganz bedeutenden Hodler-Auswahl, die auch völlig unbekannte Landschaften und Berner oberländischer Alpenbilder umfaßt. Bekannt ist die leidenschaftliche Begeisterung einer Sammlergruppe für Vallotton, dessen Entwicklung an zwölf exquisiten Gemälden in ihrem erst spät erkannten Ideenreichtum aufgezeigt wird. Ausgezeichnet vertreten sind sodann Giovanni Giacometti und Cuno Amiet, und die Bildergruppen des frühverstorbenen Thurgauers Hans Brühlmann, des ganz in der südländischen Landschaft beheimateten, delikaten Hellmalers Wilfried Buchmann und des vornehmen Oberhauptes einer stattlichen Malergruppe, Hans Sturzenegger, erinnern daran, wie viel die freundschaftliche Verbundenheit mit den Winterthurer Kunstfreunden und Sammlern für diese nun bereits in den kunsthistorischen Bereich eingegangenen Malerpersönlichkeiten bedeutete. Heute genießt Albert Schnyder (Delsberg) ebenfalls verständnisvolles Wohlwollen in Winterthur. Die Erneuerer der welschschweizerischen Malerei, René Auberjonois, Maurice Barraud, Alexandre Blanchet erscheinen mit ebenso vollgültigen Werken wie P. B. Barth, Hans Berger, Paul Bodmer, Wilhelm Gimmi, Ernst Morgenthaler und andere markante Schweizer Künstler.

Neben dem verantwortungsbewußten Einsatz für die neu aufstrebende *Schweizer Malerei* zeigten Winterthurer Sammler schon früh ein aufmerksames, auch menschlich teilnehmendes Interesse für Kunst und Künstler in *Frankreich*. Von Renoir konnten seinerzeit fünfzig Bilder aus Winterthurer Sammlungen in einer Ausstellung gezeigt werden. Davon sieht man heute siebzehn Kostbarkeiten, zusammen mit anderen Meisterwerken der Jahrhundertwende, im Achtecksaal vereint. Ziemlich viel Mut und persönliche Erlebniskraft war notwendig, um sich schon vor einigen Jahrzehnten für Pierre Bonnard einzusetzen, der lange Zeit abseits stand und von den offiziellen Kunstkreisen nie recht klassiert werden konnte. Ein Winterthurer Sammler ließ von ihm Wanddekorationen für sein Haus malen; sie bilden nun im Sitzungszimmer des Kunstvereins, wo viele entzückende Kleinplastiken vereinigt sind, einen farbenzarten Schmuck der Wände. Unter den 31 weiteren Bildern dieses vor zwei Jahren in Le Cannet verstorbenen Meisters befindet sich ein einzigartiges Dokument der Verbundenheit schweizerischer Kunstkreise und schöpferischer

französischer Maler: das von Meerluft umwehte, auf tiefes Blau gestimmte Bild «Promenade en mer» (La famille Hahnloser) von 1924, das freiestes künstlerisches Schauen mit starker porträtistischer Andeutungskraft verbindet. Auch anderen Künstlern kam die entgegenkommende, aufnahmebereite und gastliche Freundschaft von Winterthurer Kunstfreunden zugute. Diese lebensvollen Beziehungen regulierten sich nicht nach der Preistabelle des internationalen Kunstmarktes und waren frei von dem spekulativen Element, das in einem gesellschaftlich betonten Sammlerwesen nicht selten als kommerzieller Beiklang spürbar wird. So gibt eine Sammlergruppe heute mit erfrischender Selbstverständlichkeit zu, daß H. Ch. Manguin (nunmehr 75jährig), der von ihr als aufsteigender Stern sehr gefördert wurde und sich in Winterthur glücklich fühlte, mit seinen späteren Arbeiten nicht die Dauergeltung zu erzielen vermochte, die man sich von ihnen versprach. — Natürlich erscheinen Marquet, Rouault, Utrillo, Vuillard mit zahlreichen Bildern.

Im Bereich der *Plastik* bevorzugten die Winterthurer Sammler Bildnisbüsten und charmante Kleinwerke für bewohnte Räume; doch fehlen auch die hoheitsvollen Parkfiguren von Maillol nicht. Ein prächtiges Terracotta-Kleinmodell der bei Dr. Oskar Reinhart aufgestellten Monumentalplastik «La Méditerranée» dieses Künstlers erscheint als Werbebild auf den Plakaten und dem ausgezeichnet illustrierten Katalog der Ausstellung. Mit bedeutenden Werken sind auch Edgar Degas (posthum in Bronze gegossene plastische Studien), Renoir, Rodin (Papstbüste) und Despiau vertreten. Unter den *Schweizer Bildhauern* ragen Hermann Haller, der mit Winterthur ebenfalls seit langem verbundene Hermann Hubacher (Bildnisbüsten und «Mädchen mit Schmetterling» vor allem), sowie Otto Charles Bänninger (Bildnisbüsten) und Germaine Richier hervor. Im Kabinett der *Zeichnungen* und *Aquarelle* ergänzen erlesene Kleinwerke und Studien die Werkgruppen der einzelnen Künstler. Auch hier offenbart sich die hohe Kultur des Sammelns, der Blick für das Wesentliche und Gültige, das Verlangen, bestimmte Künstlerpersönlichkeiten auch im intimen Bereich sprechen zu lassen. So bietet die zweite Winterthurer Privatbesitz-Ausstellung wiederum erlebnisreiche Einblicke in einen edlen und vielgestaltigen Bezirk des nicht musealen schweizerischen Kunstbesitzes.

Eduard Briner

Ausstellung zum Gedächtnis Lorenzo Magnificos in Florenz

Florenz feiert dieses Jahr das 500jährige Jubiläum der Geburt *Lorenzo Magnificos* (1449/1492), des glänzendsten Vertreters der Medici in der Blütezeit der florentinischen Renaissancekunst im Quattrocento. Er war bekanntlich der Sohn Pietro Medicis und der klugen, auch als Dichterin gefeierten Lucrezia Tornabuoni. In unserem demokratischen Zeitalter mag es ja vielleicht nicht als besonders vorbildlich gelten, wie er trotz der Verschwörung der Pazzi und trotz des vom Papst und vom König von Neapel, Ferdinand I., gegen Florenz entfesselten Krieges die Stellung der Medici, auf Kosten der kommunalen Freiheit, immer mehr zu festigen wußte. Aber — und dies ist entscheidend! — diese einzigartige Stellung diente bei ihm nicht nur Machtinteressen, sondern ebenso sehr auch der Erzielung eines politischen Gleichgewichts zwischen den verschiedenen italienischen Staaten; vor allem aber war sie ihm ein Mittel um die von der Antike und humanistischen Idealen genährte Renaissance auf alle nur erdenkliche Weise zu fördern, wobei alle kulturellen Bestrebungen der damaligen Zeit bei ihm wie in einem Brennpunkt zusammentrafen. Denn wir dürfen nie vergessen, daß damals in Florenz

der Grund zu einem neuen, das Mittelalter hinter sich lassenden Abendland gelegt worden ist.

Florenz hat sich nun dieses Jahr bemüht, das Andenken an diesen seinen größten Sohn auf die verschiedenste Weise zu feiern. Schon zu Beginn des Jahres wurde ein großer Festzug veranstaltet, der sich in Trachten aus der Zeit Lorenzo Magnificos durch die Straßen der Arnostadt bewegte; dann wurden Fahrten nach den verschiedenen Landsitzen der Medici organisiert, die Fremden und Einheimischen einen Einblick in die Villen und Gärten von Poggio a Cajano, Carreggi, Petraia usw. gewähren sollten; ja sogar ein Ball fand statt, bei dem die Teilnehmer wenigstens zum Teil in Frührenaissance-Kostümen erschienen.

Weitaus die kultivierteste und bedeutendste Manifestation ist aber eine bis Ende Oktober dieses Jahres dauernde Ausstellung *«Lorenzo Magnifico e le arti»*, die in den hiefür wie geschaffenen Räumen des ersten Stockwerkes des Palazzo Strozzi untergebracht ist und in der einem vor allem das Verhältnis dieses großen Florentiners zu den schönen Künsten eindrücklich gemacht werden soll. Sie ergänzt also die Mediceische Ausstellung, die 1939 im Palazzo Medici-Riccardi stattgefunden und die einem ausschließlich die historischen, das Geschlecht der Medici betreffenden Probleme nahegebracht hatte. Hier sehen wir nun auch viele historische Erinnerungsstücke, wie z. B. Porträts von Lorenzo Magnifico und seinen Zeitgenossen; vor allem aber wird hier der Versuch unternommen, durch Vorführung von Kunstwerken dieser Zeit die ganze geistige Atmosphäre wieder lebendig werden zu lassen, an deren Werden und Entstehen Lorenzo Magnifico — der weit mehr als bloß ein großzügiger Mäzen beurteilt werden muß — wie kein anderer beteiligt war. Wir müssen es nun besonders anerkennen, daß sich die Ausstellungsleitung nach Kräften bemüht hat, alle großen Künstler dieser Zeit zu Worte kommen zu lassen und zwar vorzugsweise mit weniger bekannten, aber besonders charakteristischen Kunstwerken, deren Herbeischaffung oft mit nicht unerheblichen Schwierigkeiten verbunden war.

Nach dem Vorraum, in dem wir zwischen zwei Wappen-Tondi der Robbia-Schule eine Madonna von Matteo Civitali sehen, gelangen wir in den ersten Saal, der den maestri di cassoni gewidmet ist und in dem auch die zeitgenössischen Kopien von zwei Medici-Porträts aus dem Zürcher Landolthaus — ihre Vorbilder wurden schon Petrus Cristus und verschiedenen Florentiner Frührenaissancekünstlern zugeschrieben — ausgestellt sind. Es folgen ein Saal vor allem mit Werken von Filippo Lippi, dann zwei Säle mit weiteren Cassoni-Bildern; in einem weiteren ist jener Raum der Villa Pandolfini-Carducci wiedergegeben, den Andrea Castagno mit seinen bekannten Porträtgestalten ausschmückte. Es folgen Säle mit Werken von Antonio Pollajuolo, Luca Signorelli, Lorenzo di Credi, Andrea del Verrocchio, Botticelli, Domenico Ghirlandajo, der Robbia-Werkstatt u. a.; den Abschluß bilden Filippino Lippi und Piero di Cosimo. Wir sehen da sehr viel Werke, die in gewöhnlichen Zeiten nicht oder nur schwer zugänglich sind und die allein schon den Besuch der Ausstellung lohnen; ich nenne da u. a. einen geflügelten Putto Donatellos aus New York, zwei Porträte Signorellis aus der Sammlung Berenson in Settignano, den von Venturi und Bode Leonardo zugeschriebenen, aber doch wohl eher Verrocchio nahestehenden, in einer Privatsammlung in Venedig verwahrten Zwillingsbruder des Putto mit dem Delfin im Hofe des Palazzo Vecchio in Florenz, ferner Porträts von Antonio Pollajuolo aus Besançon und Amsterdam, mehrere weniger bekannte Bilder von Botticelli, Bildnisse von Piero di Cosimo aus dem Haag, Dulwich, Stockholm, London usw.

Gleichzeitig ist im zweiten Stockwerk des Palazzo Strozzi auch eine *«Mostra di documenti della vita di Lorenzo il Magnifico»* untergebracht. Sie bietet vor allem dem Spezialforscher größtes Interesse; denn hier sind nun einmal alle Dokumente vereinigt, die auf Lorenzo Magnifico Bezug haben. So sehen wir hier Briefe von ihm selbst und den Persönlichkeiten seiner Umgebung, ferner seine sonst in

der Biblioteca Nazionale in Florenz verwahrten, die verschiedensten Aufzeichnungen enthaltenden «Ricordanze» — alles Schriftstücke, die uns einen tiefen Einblick in Art und Wesen dieser nicht ganz leicht zu erfassenden Persönlichkeit gewähren. Aber ich glaube, daß auch der flüchtige Besucher nicht ohne Anregungen und Gewinn diesen Teil der Ausstellung verlassen wird; besonders alte Karten und Stadtansichten aus dem 15. Jahrhundert verstärken die Eindrücke des in der Ausstellung Geschauten und die vielen zeitgenössischen Bildnisse dürften ebenfalls manchen Besucher interessieren.

Vor allem aber die Art und Weise, wie im ersten Stock die Kunstwerke und im zweiten Stock die Dokumente in dieser groß angelegten Mostra ausgestellt sind, verdient, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, höchstes Lob. Die Italiener haben ja von jeher ein großes Geschick in der Veranstaltung von Ausstellungen an den Tag gelegt und eine der wirklich positiven Leistungen der faschistischen Ära besteht sicher in der effektvollen Organisation und der künstlerischen Durchbildung solcher Veranstaltungen. Mit wirklich hervorragendem Geschmack sind nun auch hier die Kunstwerke angeordnet, wobei jeder Saal sein besonderes, der Art der betreffenden Gemälde oder Skulpturen adäquates Gepräge erhält. An den oft als neutraler Hintergrund dienenden schweren Draperien ist nirgends gespart und zwischen ihnen lassen verborgene Neonröhren die Bilder mitunter wie Visionen aufleuchten. Die für die florentinische Frührenaissance so charakteristischen Darstellungen auf Truhen z. B. habe ich noch nie in so mustergültiger Weise ausgestellt und beleuchtet gesehen; auch schweizerische Ausstellungsleiter könnten von dieser Ausstellung, die einen der grundlegendsten Wendepunkte in der Geschichte des Abendlandes feiert, noch allerhand lernen.

Samuel Guyer

Neue deutsche Zeitschriften

(In der vorliegenden Besprechung wird die Übersicht des Mai- und Novemberheftes 1948 fortgesetzt.)

Eine Zeitschrift, die durch ihre innere wie äußere Gestalt besondere Beachtung verdient, ist die Zweimonatschrift «*Vision*», deutsche Beiträge zum geistigen Bestand. Sie wird herausgegeben von Gerhard F. Hering und Paul Wiegler und erscheint im Südverlag Konstanz. Der Name «*Vision*» ist wohl in doppeltem Sinne zu verstehen: einmal so, daß das Dargebotene eine Schau der geistigen Kräfte geben soll, die jetzt am Werk sind und die Zukunft bestimmen; dann aber auch so, daß hier vor allen Dingen geschaut und nicht polemisiert, gewürdigt und nicht beredet werden soll. Die Zeitschrift will ein «Almanach deutscher Geistigkeit aller Jahrhunderte» sein und besonders dadurch wirken, daß sie wertbeständige Schätze deutsch-abendländischen Bildungsgutes aufs neue sichtbar macht. Sie verwirklicht insofern einen Lieblingsgedanken Hofmannsthals, seinen Plan einer von der literarischen Mode unabhängigen Liebhaberzeitschrift von hohem Niveau, und erinnert uns wirklich in mancher Hinsicht an die «*Corona*», die jene Idee realisierte. Sie gibt zunächst eine geistige Bestandesaufnahme, und zwar so, daß sie zumeist die Werke selber, befreit von der Kruste traditioneller Meinungen, sprechen läßt. Wir treffen Namen aus dem gesamten Bereich der Kultur, auch der Politik, sowohl der älteren Zeit (so etwa Böhme, Paracelsus, Herder, Voltaire, die bedeutenden Vertreter der klassisch-romantischen Epoche) wie auch neuere Schriftsteller (Hofmannsthal, Max Reinhard, Ernst und Friedrich Georg Jünger, Gundolf, Karl Jaspers usw.). Auch die Gegenwart also kommt zur Sprache; freilich weniger in ihrer politischen und wirt-

schaftlichen Aktualität als vielmehr — dem Wesen dieser Zeitschrift gemäß — in ihrer geistigen Gestalt. Die Verbindung von Gegenwart und Tradition ergibt sich denn auch von selbst; die beiden durchdringen sich so, daß man kaum je den Eindruck des Ephemereren oder andererseits des Musealen empfängt. Die überaus sorgfältige, fast bibliophile Ausstattung trägt noch zum Wert der stattlichen Hefte bei, die etwas vom Besten darstellen, was uns bisher aus Deutschland erreicht hat.

«Glanz» nennt sich eine reich illustrierte Kultur- und Kunstzeitschrift, die im *Verlag Kurt Desch, München*, erscheint und von *Bruno E. Werner* herausgegeben wird. Sie ist aus dem *Prisma* hervorgegangen, hat allerdings mit dem Namens- auch einen Gestaltwechsel vollzogen. Sie entwirft ihr Programm folgendermaßen: «Wir möchten in unserer Zeitschrift versuchen, in der Vergangenheit das Gegenwärtige, in der Gegenwart das Lebendige sichtbar zu machen. Daher wollen wir die künstlerischen und geistigen Erscheinungsformen unserer Zeit in Wort und Bild zeigen, indem wir sie bejahen, kritisieren und zur Diskussion stellen». Die Zeitschrift realisiert dieses Vorhaben in Form eines Edel-Magazins, das in manchem an die schweizerische Monatsschrift «Du» erinnert. So bringt sie z. B. in ihrem ersten Heft zwei kurze Beiträge eines englischen und eines deutschen Autors (Aldous Huxley und Peter Bamm) über «Das Glück in unserer Zeit»; ein Gedicht von Alexander Lernet-Holenia; fünf ganzseitige Reproduktionen einer Van Eyckschen Altartafel, mit Begleittext; ein neues Gedicht von Erich Kästner; ganzseitige ausgezeichnete Fotobildnisse von Churchill, Shaw, Gide, mit satirischen biographischen Skizzen; die Ergebnisse einer deutschen Gallup-Statistik «Primaner und moderne Malerei»; einen gut dokumentierten Aufsatz über «Wurzeln der Plastik»; eine scharfsinnige Kurzstudie über den deutschen Film der Gegenwart; eine kleine Würdigung Hofmannsthals mit Bildnis, Aphorismen und Ausschnitten aus «Begegnungen mit Hofmannsthal» von Carl J. Burckhardt; drei graphische Illustrationen zum Motiv Mars-Venus; eine gute Betrachtung «Sprachreste aus einer großen Zeit»; eine Kurzerzählung von Arturo Loria; eine Plauderei von S. v. Radecki «Vom Kinotopp zum Kulturfilm», und schließlich einen summarischen Überblick über die Buchproduktion des Jahres 1948 in Frankreich und Amerika; ferner einige z. T. farbige Kunsteinlagen; die Reproduktionen sind samt und sonders technisch einwandfrei, der Geschmack in der Auswahl der Illustrationen etwas kapriziös.

Einen geschlosseneren Charakter hat «Thema», *Zeitschrift für die Einheit der Kultur*, herausgegeben von *Hans Eberhard Friedrich*, erscheinend im *Hirschhold-Verlag, München*. Ihr Vorhaben ist es, «kulturelle Probleme der Gegenwart, die der Aufmerksamkeit und des Nachdenkens bedürfen», zu behandeln. Sie hat dafür die glückliche Form gewählt, den Inhalt jedes Heftes unter einem eigentlichen «Thema» zusammenzufassen. So sind beispielsweise unter dem Thema «Italiens europäische Größe» folgende Beiträge vereinigt: «Italien, sich selber treu», eine Skizze der italienischen Gegenwart; eine Anekdotenerzählung zum Nationalcharakter des Italieners; eine Kurzerzählung aus dem Krieg; eine Betrachtung über die Lage der italienischen Frau von heute; eine Studie über Giovanni Pascoli von Benno Geiger mit Gedichten in Übersetzung; ein politischer Ausblick über die Mittelmeer-Probleme der Gegenwart; Betrachtungen über Deutschland von einem Amerika-Italiener; ein kunstgeschichtlicher Aufsatz von Wilhelm Worringer und einer von Douglas Cooper über Italiens Beitrag zur modernen Kunst; ferner Leseproben moderner italienischer Lyrik in Original und Übersetzung; eine Studie von Vincenzo Emante über «Musik und Malerei in Goethes Kunst». — Mehr auf die Aktualität bezogen sind eine Umfragenspalte und die informierenden Abteilungen «Bücher, Autoren, Verlage» und «Pointen» (d. s. Kurzbetrachtungen und Aperçus). — Im gesamten wirkt diese vorwiegend literarisch-künstlerisch orientierte, reich und gut illustrierte Zeitschrift sowohl vielseitig als auch geformt.

Im *Verlag Lambert Schneider, Heidelberg*, erscheint «Die Wandlung», eine Monatsschrift, die unter Mitwirkung von *Karl Jaspers, Alfred Weber* und *Marie Luise*

Kaschnitz von *Dolf Sternberger* herausgegeben wird. Sie befaßt sich gleicherweise mit Kultur und Politik und zeichnet sich aus durch eine lebendige humanistische Atmosphäre. Sie bringt z. B. im Februarheft: einen redaktionellen Beitrag «Deutschland und Europa, zugleich eine Betrachtung des Ruhrstatuts»; unter «Tagebuch» eine Folge von amerikanischen Impressionen; zum Thema «Ende des deutschen Beamtentums?» verschiedene Aspekte in aufschlußreichen Kurzbeiträgen; einen Aufsatz über «Wandlungen der klinischen Medizin»; eine Betrachtung «die Heiterkeit der Tiere»; eine Erzählung von Franz Kafka und eine Studie darüber; Gedichte von Werner Bergengruen und Ricarda Huch; einen unveröffentlichten Briefwechsel zwischen Ricarda Huch und der preußischen Akademie der Künste; ferner unter «Dokumente und Berichte» einen Aufsatz «Englands regierende Partei» und, als wertvolle laufende Information, Hinweise auf besonders lesenswerte Beiträge aus ausländischen (europäischen und amerikanischen) Zeitschriften von allgemeinem Interesse. Übrigens erscheint im gleichen Verlag eine «*Schriftenreihe der Wandlung*», die literarische Essays und politische Dokumente veröffentlicht und an der auch namhafte Schweizer Autoren mitarbeiten.

«*Die Pforte*», *Monatsschrift für Kultur*, herausgegeben von *Kurt Port*, erscheinend seit 1947 im *Port Verlag Urach*, hat beim deutschen Lesepublikum unerwarteten und bedeutenden Erfolg zu verzeichnen; unerwartet, weil diese Zeitschrift stark philosophisch orientiert ist und auf Aktualität fast vollkommen verzichtet. Sie nimmt eine Haltung ein, die zugleich konservativ und doch beinahe avantgardistisch ist; insofern nämlich, als sie die Elemente des alten deutschen Idealismus zu einer neuen, tragfähigeren Humanität umzubauen sucht und sich damit zu den modischen Spielarten des Existenzialismus samt seiner *littérature noire* in bewußten Gegensatz stellt. Der Herausgeber formuliert die Bestrebungen der Zeitschrift folgendermaßen: «Der aus kultureller Leere entstandenen Sehnsucht ist ein neuer Inhalt zu geben, der die Massen vor dem Nihilismus bewahrt. Die «Pforte» sieht diesen neuen Inhalt in der *Philosophie des Geistes*, einem *Wert-Idealismus* neuer Prägung, ja neuer Form, und entwickelt daher diese *neue Philosophie und Weltanschauung* bei fachmännischen Ansprüchen gleichzeitig in einer Sprache, die das neue Wert- und Weltbild durch ihre Klarheit und Lebendigkeit allen Strebenden zugänglich macht...». Es ist natürlich, daß in diesen Rahmen auch religiöse bzw. theologische Fragen hereinspielen, und die Zeitschrift hat denn auch gebührend Platz für sie; die Abteilung «Symposion», wo solche Gespräche in Toleranz und kultivierter Form geführt werden, bezeugt das große und allgemeine Interesse, das ihnen entgegengebracht wird. — Ein Blick auf den Inhalt eines Heftes mag noch eine ergänzende Vorstellung geben: Da findet sich u. a. ein Aufsatz über Verständnis der Geschichte (dem Tübinger Geschichtslehrer Joh. Haller zum Gedächtnis); eine Erzählung von Waldemar Bonsels; Gedichte von Wilhelm Friedrich Stütz; eine Studie zur Form der Tragödie Racines; eine Betrachtung über «Kunststil und Kunst-Ismen»; ein Aufsatz «Hölderlins Bild von der Geschichte». — Im «Symposion» ein Briefwechsel und daran anschließend zwei Betrachtungen zum Theodizeeproblem: «Was hat Gott mit uns vor?» und «Was haben wir mit Gott vor?»

Wenn solche Impulse, wie sie besonders in dieser Zeitschrift zum Ausdruck kommen, nicht erlahmen, darf man darin wohl Anzeichen einer glaubhaften Metamorphose der Geister erblicken, die aus der gegenwärtigen Verwirrung herausführen wird.

Werner Huber