**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte
**Band:** 30 (1950-1951)
**Heft:** 8

**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**

# ★ Kulturelle Umschau ★

## Die Basler Spielzeit 1950/51

Ein lang gehegter Wunsch der Basler ist in Erfüllung gegangen. Dem Stadttheater am Steinenberg hat sich ein zweites Haus in der Steinenvorstadt zur Seite gestellt: *Die «Komödie»*. Auf ihrer Bühne soll unter der Oberleitung von Egon Karter vor den nicht ganz 300 Zuschauern das gespielt werden, was sich für das Haus des Stadttheaters nicht eignet. Der Spielplan wird im Einvernehmen mit der Stadttheaterleitung gestaltet. Beide Häuser besitzen ihre eigenen künstlerischen Kräfte, die aber zur Ergänzung gegenseitig ausgetauscht werden. Schon heute kann man sich einen Begriff von der vielseitigen Verwendbarkeit der «Komödie» machen; — vergegenwärtige man sich nur das riesige Repertoire von Werken, die nur in einem kleinen Raum (der vielleicht bald noch etwas vergrößert wird) zur Geltung kommen: Lustspiele, Schauspiele, Komödien, musikalische Komödien, Dialektstücke, Ballette. Am 26. September ist das neue Haus mit *«3 × Offenbach»* («Die Verlobung unter der Laterne», «Die kleine Zauberflöte», «Die Insel Tulipatan») feierlich eröffnet worden. Gleich darauf kam *«Aber Papa!»* von *Ferdinand Roger* heraus. *«Dark Victory»* von *Brewer und Bloch* wird folgen. In einer Matinée sprach Alfred Lohner über Carl Spittelers Freundeskreis (Spitteler, Widmann, Brahms). Wir werden an dieser Stelle über die weitere Tätigkeit der «Komödie» berichten.

Aus dem Programm des *Stadttheaters* greifen wir lediglich einige Punkte heraus. Zur großen Freude aller Opernbesucher ist es gelungen, die Altistin Nell Rankin neu zu verpflichten. Inzwischen hat sich die junge Künstlerin am Internationalen Musikwettbewerb in Genf den wohlverdienten ersten Preis geholt. Dr. Hans Münch wird als Gast *Verdis «Nabucco»* dirigieren. *Honeggers «Jeanne d'Arc au bûcher»* wird unter der Gastdirektion von Paul Sacher aufgeführt werden.

Die Operette ist überall das schmerzliche Problem eines Theaters. Erfreulicherweise bemüht sich das Basler Stadttheater (künstlerischer Leiter: *Dr. Friedrich Schramm)* immer wieder, nicht nur Werke mit dem üblichen Operettenmilieu, mit seinen heruntergekommenen Hochgestellten, mit seinen blassen Sentimentalitäten und anderen Unerfreulichkeiten aufzuführen. Daß dabei das Publikum freudig mitgeht, zeigte sich im letzten Jahr anläßlich jener großartigen Inszenierung des «Schwarzen Hecht» von Paul Burkhard. Ob dieses Jahr ein ähnlicher Erfolg «Charleys Tante» beschieden sein wird? *Tibor Kasics,* der Sohn der unvergessenen Ilona Durigo, hat zu dem tausendfach erprobten Schwank des Charles Brandon Thomas (Libretto von Franz Schumann) eine schmissige Musik geschrieben, die manchen hübschen melodischen, vor allem aber rhythmischen Einfall enthält. Ihre Uraufführung erlebte die Operette am Silvester 1947 im Stadttheater Zürich. Die Basler haben heute Gelegenheit, ihren beliebten Max Knapp in einer «Bombenrolle» zu sehen. Das Ballett (Choreographie: Heinz Rosen) zeigt ganz erfreuliche Leistungen, ein Konga und ein Rumba, jeweilen mit Trudy Hadorn an der Spitze, ein Tango und eine Chicanouna. Das allernetteste ist wohl jenes Tänzlein, das Erich Natter mit Tante Knapp einmal wagt.

Wir bedauern, daß in dieser Spielzeit kein Ballettabend vorgesehen ist und wollen nur hoffen, daß zu gegebener Zeit einmal ein Werk von Strawinsky herausgebracht werde.

*Hans Oesch*

# Zürcher Stadttheater

## Richard Strauß: «Arabella»

Es scheint das Schicksal neuerer Kunstwerke zu sein, gern auf frühere zurückbezogen zu werden und so oft vor dem frühern Artgleichen zu verblassen, namentlich wenn die Anlehnung bewußt geschehen ist. So ist es der «Arabella» lange Zeit im Verhältnis zum «Rosenkavalier» ergangen. Daß aber in der «Arabella» in Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß zwei Künstler am Werk waren, die es wagen konnten, einen scheinbar ausgemessenen künstlerischen Bereich nochmals zu betreten, da ihr Schaffen immer wieder aus neuen Impulsen floß, das hat man erst in der letzten Zeit erkannt. Heute auf jeden Fall liegen die Vorzüge der «Arabella» gegenüber dem «Rosenkavalier» (neben der geringern Spannweite der Charaktere und dem Nachlassen der Spannung von Mitte des zweiten bis Mitte des dritten Aktes) klar vor Augen und Ohren: die noch überaus verfeinerte Kunst, in flüchtigen Andeutungen, sei es in der Musik, sei es im Text (und meistens in beidem zusammen), seelische Regungen, Konflikte, ja Dramen anzusprechen und sogleich ins Menschlich-Liebenswürdige zu heben, und die noch differenziertere musikalische Faktur, die kaum mehr Triviales berührt. Man weiß es und spürt es überall, daß der Anteil, den Dichter und Komponist an ihren Gestalten in diesem Werk nehmen, ein besonders freundlicher, sozusagen genießerischer ist, und in diesen Genuß wird der Hörer einbezogen, — sofern er bereit ist, auf jede Schattierung der Orchestersprache zu achten, und in jedem Moment auf die Stimmungsandeutung, auf das flüchtige Wort und auf den schildernden Ton zu merken. Etwa das ironische Auftauchen des «Teschek, bedien' Dich»-Motivs im Malaise des 3. Aktes, oder die Posaunenuntermalung des in seiner Leidenschaft verstrickten Matteo. Ein Bijou für sich: diese Gestalt der jüngern Schwester Arabellas, Zdenka, aus äußerm Grund in einen Knaben verwandelt, und damit dem geheimen künstlerischen Willen gehorchend: die Gestalt, die zwischen den Altern und Geschlechtern steht, wie einst Cherubim (und der Rosenkavalier), und darin wie keine andere das Verlangen schlechthin, die unbewußte Sehnsucht und Not an sich darstellen kann. Auch das Kokette, Selbstverliebte, ist ihr von sich aus, und in der liebenswürdigsten Art, eigen, das zu schildern der Strauß'schen Musik immer ganz besonders oblag. Darin ist der 1. Akt unübertroffen: die exaltierte Unruhe der Gräfin, die erst in die äußerlichsten Umstände einführen kann, dazukommend die echte, seelische Unruhe der Zdenka, die halb Mädchen sein und Matteo lieben, halb Matteo selbst sein und in ihm die geliebte Schwester lieben möchte, — dazukommend Matteo, in seinem begehrenden Ausgeliefertsein dem Kinde ähnlich, so männlich er auch auftritt, so daß aus ihm schon die «großen Augen eines Kindes» herausschauen, von denen Arabella singen wird, — und schließlich dazukommend Arabella selbst, deren große Unruhe vom Mantel des Stolzes bedeckt ist, die sich zu geben und zu führen weiß und bei aller scheinbaren Launenhaftigkeit nie arrogant ist, so daß man sofort weiß, daß man es mit dem ersten ganz vollen Menschen im Spiel zu tun hat, der Hauptgestalt werden muß. Und nachdem diese äußere Ruhe der Arabella Festigkeit und Distanz zu den kleinen Zufälligkeiten geboten hat, zerreißt erst der Mantel des Stolzes, und im herrlichen F-Dur-Gesang vom «Richtigen», den sie erwartet, eröffnet sich die Grundkraft ihres Wesens, die Liebe aus der Kraft der Gewißheit, so daß alles andere um und für sie verblaßt und damit auch alles Vorhergegangene auf der Szene zu einer Vorbereitung, einem Präludium wird zu diesem Mittel- und Ausgangspunkt alles weiteren Geschehens. Und der Gesang der jüngern Schwester, später einsetzend, reckt sich an dieser Gewißheit herauf und findet dabei die Gewißheit der eigenen Liebe zur Schwester, und eines der herrlichsten Duette, ganz Klang gewordenes Leben, hat begonnen.

Die Ergänzung zu ihm bildet die Wasserglasszene am Schluß des 3. Aktes, die den Bogen schlägt über die — stets etwas komödiantisch gesehen — Widerspenstigkeiten der äußern Zufälle und Wirrnisse, und ins Reich dieser Gewißheit heimführt, für das das Kredenzieren des reinen Wassers ein einfaches Symbol darstellt, der Welt Mandrykas und jetzt Arabellas eigener zugehörig. In diesen Szenen, und in kleinern mittendrin, wo die Musik besonders warm fließt, spricht dieser Ton der — man darf es so sagen — transzendenten Liebe, der die eigentliche Größe der Strauß'schen Musik der späteren Jahre ausmacht, und um den ihn alle beneiden müssen, die sich vielleicht seine musikalische Technik aneignen konnten, denen aber dieser Ausdrucksbereich verschlossen blieb.

Wir sind uns in Zürich gute Aufführungen der «Arabella» von den Festspielen her gewohnt, und es konnte für den gewöhnlichen Spielplan nur eine Aufführung in Frage kommen, die jener die Waage hält. Dies ist sie. Die Besetzung entspricht den besten Erwartungen, namentlich im Stimmlichen. *Lisa della Casa* ist die Arabella, die man von ihr erwartet: von bezaubernder stimmlicher Anmut, müheloser, überlegener Führung ihrer Rolle, wobei sie die Arabella mehr als die bewußte Schönheit denn als die große Liebende gibt. Darin würde sie der Originalgestalt der Arabella in Hofmannthals Erzählung «Lucidor» näherstehen, die alle Wärme der jüngern Schwester zuteilt, hätte sie nicht den Glanz und die Weichheit der Stimme, die alle Schönheit durchseelen. Die Zdenka *Kathryn Harveys* ist spielerisch und gesanglich gleich ausgezeichnet; sie ergänzt Arabellas Stimme — anders als in der Besetzung Maria Cebotari - Lisa della Casa — durch das ausgeprägt Andersartige. *Willi Wolff* ist vom Sängerischen her für die Gestalt Mandrykas, des «Richtigen», prädestiniert, hingegen verkörpert er an Stelle des urwüchsigen Landedelmanns, des «halben Bauern» aus der Walachei, einen tadellosen Kavalier, dem man die Bärenjagd weniger glaubt als seine Salonfähigkeit in Wien. Man tut gut, sich dieser Verhältnisse bewußt zu sein, um sich etwa des größern Kontrastes zu den drei versierten Verehrern Arabellas im 2. Akt zu entsinnen. Im besten Fall zieht mit dem Erscheinen Mandrykas ein Hauch urtümlicher Lebenskraft und irrealer Naturgewalt in das plüschige bürgerliche Stadthotelzimmer ein, der sich mit Arabellas Sehnsucht vermählt, lange bevor sich die beiden von Angesicht zu Angesicht sehen. — Die gesangliche Führung der Partie ist hervorragend und man hat vielfältige Freude, sich am nicht starken, aber überaus edlen Organ des Sängers sattzuhören. Der Gestalt des Matteo gibt *Franz Lechleitner* die Emphase und Weichherzigkeit, deren sie bedarf. Man ist für diese Besetzung der Rolle sehr dankbar. Das gräfliche Ehepaar zeichnet sich durch besondere schauspielerische Kunst aus (*Ira Malaniuk* und *Manfred Jungwirth*), und dient in dieser trefflichen Charakterisierung dem Ganzen des Spiels, das so die gewünschten (und leider oft in Aufführungen ausgeglichenen) Gegensätze erhält. *Prof. Hartmanns Inszenierung* stellt den Mittelakt auf die Drehbühne; der szenische Gewinn ist offensichtlich: Für jedes Zwiegespräch und für jede Ensembleszene die örtliche Entsprechung, die so viel zur Atmosphäre beiträgt. Verschiedene ausgezeichnete Kräfte in Nebenrollen ergänzen das günstige Bild dieser Besetzung. Welchen Anteil an flüssiger Führung, an klanglicher Abtönung und kräftiger Pointierung dem Orchester und seinem Leiter zukommt, bringt einem jede Aufführung einer Strauß-Oper wieder erneut zum Bewußtsein. *Victor Reinshagen* und die Theaterformation musizieren subtil und aufmerksam, mit einigen hervorragenden solistischen Anteilen. Wir hoffen, daß diese Aufführung in Besucherkreisen den Widerhall findet, den sie verdient.

*Andres Briner*

# Die internationalen Ausstellungen «Ars Sacra» und «Religiöse Kunst der Missionsländer» in Rom

Die *Ausstellung Ars Sacra* verfolgt wie alle thematischen Ausstellungen einen praktischen Zweck. Hier handelt es sich darum, zu zeigen, wie sich die Kraft des Glaubens in den verschiedenen Kunstformen der Welt ausdrückt. Es sei vorweggenommen, daß die Organisatoren diese Grundidee der Ausstellung, welche unter anderm auch Werke des europäischen Ostens umfaßt, auf die bestmögliche Weise verwirklicht haben. Die vielen Richtungspfeile und Orientierungstafeln, die Einteilung in die verschiedenen Sektoren, die von weitem gut sichtbaren Namen und Titel der Werke, all dies mag zunächst überflüssig scheinen, erweist sich aber für die Besucher, die ohne große Fachkenntnis zum ersten Male dieser Fülle von Glasmalereien, Mosaiken, Tabernakeln, Statuen, Bildern, Diptychen, Triptychen und Polyptychen entgegentreten, von großem Nutzen.

Das Material an bildender Kunst, das den Organisatoren zur Verfügung stand, ist geradezu minderwertig. Ganze Abteilungen, wie diejenige Spaniens, sind jedes künstlerischen Sinnes bar: veraltet, pietistisch, salbungsvoll. Das Pathos dieser Werke ist von ganz anderer Art als dasjenige, das den Großen der spanischen Vergangenheit innewohnte. Zu akademisch, zu glatt, zu zivilisiert, zu sittsam: in der Kunst ist kein Platz für das Zeremonielle. Ekstase und Schmerz lassen sich nicht mit abgedroschenen Konventionalismen ausdrücken. Frankreich enttäuscht einen nicht minder. Die Beteiligung Englands und Irlands ist sehr beschränkt. Die englischen «Italianismen» erweisen sich als Erzeugnisse, die man besser nicht exportiert hätte. Österreich bietet nur Werke eines prunkvollen Kunstgewerbes. Finnland stellt Werke eines steifen und veralteten neunzehnten Jahrhunderts aus. Das durch die Aufschrift «Osteuropa» geweckte Interesse schwindet völlig, sobald man diese Abteilung betritt. Die ausgestellten Werke wurden außerhalb der Grenzen der betreffenden Länder gesammelt. Die abgedroschenste religiöse Romantik in gelben und schwarzen Farbtönen offenbart sich in den Gemälden der Ungarn, Jugoslawen, Bulgaren und Tschechen.

In der schweizerischen Abteilung gibt es wenig zu entdecken. Das Gemälde von Pietro Chiesa ist nicht viel mehr als ein Plakat, auf dem ein Bauer, der Christus als Gärtner darstellen sollte, die Augen auf eine an einen Baum gelehnte, weinende Frau richtet. Welch rauher Realismus im Vergleich zur Poesie des Evangeliums. Das kilometerlange «Jüngste Gericht» Stockers bleibt in einem wirren, mehr kunstgewerblichen als künstlerischen Dekorativismus stecken.

Mexiko ist nur dem Namen nach vertreten. Aus den südamerikanischen Staaten stammen viele architektonische Grafiken, zahlreiche Denkmalphotographien, die übrigens das hauptsächliche Füllmaterial der Ausstellung darstellen, und einige häßliche Bilder. Aus Deutschland: architektonische Grafik, Glasmalereien über Glasmalereien, Bilder eines konventionellen und minderwertigen neunzehnten Jahrhunderts und einige Plastiken von schüchternem Expressionismus. Dasselbe gilt von Polen, das der Glasmalerei von Freiburg die grelle und volkstümliche Buntheit seiner Drucke entgegenstellt. Belgien wird durch den schwarz-gelben Servaes, den schmutziggelben Carte, neben dem frischen und effektvollen Klein, und durch Lens vertreten. Holland verschreibt sich im herben Zeichner Toorop einem malerischen Illustrationsstil und zeigt heilige Gerätschaften von kostbarem Prunk.

Und nun Italien. Wir glauben, daß man eine zu ausgedehnte, retrospektive Schau des 19. Jahrhunderts vermeiden wollte. Religiöse Kunst? In jenem Jahrhundert hatte man eine eigenartige, billig-romantische Auffassung vom Religiösen. Und wir bemerken, daß die Organisatoren der Ausstellung eine seltsame Auffassung dieses Wortes hatten, wenn sie das Bild «Corpus Domini» von Michetti, das ein

ausgesprochen heidnisches Werk ist, aufnehmen konnten. Es ist wohl überflüssig, die verschiedenen Tito, Previati, Ioris usw. zu erwähnen; sie alle entsprechen dem Thema nicht, da bei ihnen das Religiöse nur Vorwand oder bestenfalls das Motiv zum Werk ist. Was die gegenwärtige religiöse Kunst Italiens betrifft, die in großem Maße in Malerei und Bildhauerei vertreten ist, muß man wohl die Künstler ausnehmen, die, wie die Maler Ferrazzi, Fraschetti, die Bildhauer Sgarbata, Monteleone usw. in einem religiösen Genre gearbeitet haben; ihr religiöser Ausdruck hat weder im Guten noch im Bösen eine Krise durchgemacht.

Zusammenfassend muß gesagt werden, daß zu viel Malerei und Skulptur für einen so dürftigen Glauben da ist. Aber vielleicht handelt es sich nicht einmal um Glauben. Das Religiöse sollte wenigstens eine Stufe höher als das nur Menschliche stehen: das Über-sich-hinauswachsen des Menschlichen in einer langen Reihe von Motiven, Freude, Schmerz, Schönheit, Leben und Tod.

* * *

Lebendiger, interessanter und sehenswürdiger ist die *Kunstausstellung der Missionsländer*. Hier offenbart sich das Drama, dessen Kernproblem immer dasselbe ist: die Anpassung der christlichen Religion an die Kulturen, die sie bekehrt. Sie wird charakterisiert durch ihre Universalität.

In der chinesischen Abteilung finden sich einige Bilder, die der Jesuitenpater Castiglione um 1600 in Peking für den kaiserlichen Hof gemalt hat. Die europäische Technik wiegt noch vor, aber schon bemerkt man die Bemühung des Künstlers, den Kontrast zum einheimischen Stil abzudämpfen. Pater Matteo Ricci, der Begründer der modernen katholischen Missionen, zweifelte nicht an der Notwendigkeit einer ehrlichen und absoluten Anpassung an die fremde Kultur und Pater Roberto de Nobili zögerte nicht, den Titel eines Brahmanen anzunehmen, um in die indischen Kasten eindringen zu können. An der Schwelle unseres Jahrhunderts erlebt man das Erwachen der verschiedenen Nationalismen. Manche sahen mit überlegenem Geiste in den Ereignissen den Hinweis, ohne Zögern für die Verbreitung des christlichen Glaubens zu handeln, sei es auch mittels künstlerischen Ausdrucks. Der erste von diesen war zweifellos Msgr. Celso Costantini, zehn Jahre lang apostolischer Legat in China, gegenwärtig Sekretär der Propaganda Fidei, welcher der geistige Vater und Präsident der Ausstellung ist. Diese Schau zeigt die Früchte seiner Tätigkeit. Der chinesische Pavillon ist in der Tat der künstlerisch annehmbarste. Dort ist die Überraschung immer erfreulich und überzeugend. Übrigens sind die religiösen Darstellungen von Luca Tch'en, Chang-Shao-Ho, Lu-Hung-Nien und vielen andern Künstlern, welche das Evangelium in der traditionellen Form der chinesischen Kunst interpretieren, auch im Westen bekannt. Die Bewegung breitete sich von China nach Indien aus, dank dem Wirken des spanischen Missionars Pater Heras, der trotz seinem Alter immer noch tätig ist. Er ist es, der den größten Teil der im indischen Stand ausgestellten Werke inspiriert und gesammelt hat. An diesem Pavillon haben zwei junge indische Künstler mitgewirkt, indem sie als Wandmalerei die Rekonstruktion einer Kapelle in buddhistischem Stil darstellten. Doch muß man feststellen, daß die Reife der christlichen Kunst in Indien nicht das Niveau der chinesischen erreicht. Die Werke des Malers De Fonseca und der Malerin Trindade, sowie diejenigen von Trivikram, Wesley usw. lassen über ihre künstlerischen Fähigkeiten keinen Zweifel aufkommen. Aber der Gesamteindruck ist der eines noch fehlenden Zusammenhangs zwischen ursprünglicher und abgeleiteter Kunst. Dies ist um so augenfälliger, als die stilistischen Formen Indiens mannigfaltig sind und die Künstler sich an verschiedene Quellen halten, so daß sie gegensätzlich wirken. Vielleicht ist der Abstand der indischen zur europäischen Kunst kleiner, so daß die Ableitungen leicht hybrid scheinen.

Während Japan und Korea dem Einfluß Chinas ausgesetzt waren, hat Viet-Nam ein anderes Schicksal erfahren. Der Animator der christlichen Kunst in Indochina war Le Van De, der geistige Sohn von Msgr. Costantini. Seit er jede praktische Tätigkeit aufgegeben hat, sind neben ihm zahlreiche Künstler westlicher Ausbildung erstanden. Ihre Werke bilden eine neue Schule und vor allem eine wirkliche Neuigkeit innerhalb der religiösen Kunst. Die jungen vietnamitischen Maler haben entschieden jede Anlehnung an die evangelische Wirklichkeit vermieden, indem sie unbefangen Kompositionen aus unserer Zeit und aus ihrem Land schufen.

Schließlich kommen wir zu den christlichen Erzeugnissen der primitiven Kunst, vor allem der Neger. Ganz außer Zweifel steht die Suggestionskraft jener rohen, aber lebendigen Werke, die in ihrer ehrlichen Einfachheit den raffinierten Geschmack des Westens erobert haben. Es steht ebenfalls außer Zweifel, daß kein Hauch von Profanierung oder Respektlosigkeit die Darstellungen Christi und der Muttergottes befleckt, die ohne Verschleierung die physische Wirklichkeit des Entstehungsortes verraten. Aber die Frage, die sie an uns richten, geht über die Werke und deren Autoren hinaus. Man fragt sich in der Tat, ob der Missionar jene Statuen auf den Altar seiner Kapelle stellen kann, ohne die Sammlung der Idole und Fetische zu vermehren. Wird dies nicht ein Verrat an der zu verkündenden Botschaft bedeuten? Wird dies nicht die einfache Mentalität der Eingeborenen, für die das Bildnis genau dem Sein entspricht und das Symbol Wirklichkeit ist, verwirren? Aber diese Überlegung könnte den Zweck dieses Artikels überschreiten und uns in andere Gebiete führen. Es genüge uns, das Ergebnis gewisser Interpretationen vom künstlerischen Standpunkt aus festzustellen. In der Abteilung des belgischen Kongos behaupten sich vier eingeborene Maler in bemerkenswerter Weise: Pilipili, Bela, Nkulu und Ilunga. Sie arbeiten gemeinsam, wie es die Künstler der mittelalterlichen Zünfte taten. Sie haben zusammen eine wertvolle «Via Crucis» geschaffen und eine Reihe von «Mysterien des Rosenkranzes». Bela und Pilipili haben die Figuren gemalt, die Dekorationen stammen von Nkulu und Ilunga.

Wir stehen vor einer völlig neuen Erfahrung: der Künstler, vielmehr die Künstler waren absolut frei, ihre eigenen Visionen auszudrücken, doch wurden sie dazu angeregt, eine Komposition zu schaffen und dazu unsere Farbenskala, die sie vorher nicht gekannt hatten, zu verwenden. Unsere konventionelle Art fehlt gänzlich; an ihre Stelle tritt eine Lebendigkeit, die der Würde des behandelten Themas keinen Abbruch tut.

Zum ersten Mal in der Geschichte verbindet eine Ausstellung die elementaren und rohen Werke der Primitiven mit denjenigen der großen Kulturen, um die Universalität des christlichen Glaubens zu feiern. Aus Afrika, Ozeanien und den letzten Stämmen Amerikas sind dem Zentrum der Christenheit zahlreiche Erzeugnisse des Kunstgewerbes — eher als der wirklichen Kunst — zugesandt worden. Aber alle diese Werke tragen den Stempel der Inspiration, der inneren Bewegung und der unbedingten Ehrlichkeit. Jene Künstler und Kunstgewerbler haben nicht die Grenzen einer jahrhundertealten Tradition sprengen müssen, sie mußten nicht eine erworbene Technik den Forderungen einer neuen Religion anpassen. In vielen Fällen war es gerade diese Religion, die ihre Künstler schuf. Und dies ist vielleicht der tiefste Grund der unmittelbaren Gültigkeit dieser Werke.

*Angelo Canevari*