Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 30 (1950-1951)
Heft: 5

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Münchner Kultursommer und Oberammergauer Passionsspiele

Zum ersten Male nach dem Kriege hat Oberammergau wieder die Tore zu seinen traditionellen Passionsspielen geöffnet. Etwa 200 000 Besucher wurden bis jetzt gezählt, ein Zustrom, der die Erwartungen durchaus übertraf. Nach den schweren Erschütterungen, welche die Welt seit dem letzten Passionsjahr 1934 erlebte, hat das Spiel dieses Mal einen besonders tiefen Sinn erhalten. Ohne sich im mindesten an das weltliche Theater anzulehnen, hat die bäuerliche Spielgemeinde mit ihrem bewußten Laienstil den Bekenntnischarakter des Spiels vollauf gewahrt. Wenn gelegentlich die Presse mit Skepsis die Frage «Religion und Geschäft» aufgeworfen hat, so tat sie es zweifellos in Verkennung der ökonomischen Probleme, welche die Passionsspielgemeinde mit den Spielen auf sich nahm. Denn mit der Beteiligung von 1200 Personen (d. i. ein knappes Drittel der Bevölkerung) am Spiel hat der wirtschaftliche Organismus der Gemeinde für ein halbes Jahr eine starke Probe auszuhalten. Bei der allgemeinen Geldknappheit heute bedeutete die Veranstaltung der Passionsspiele so zunächst keineswegs ein Geschäft, sondern ein Wagnis. Der bisherige Verlauf der Spiele zeigt indes, daß das Wagnis mit viel Interesse belohnt wurde. Bemerkenswert ist dabei, daß dieses Ereignis zum ersten Male nach dem Kriege wieder eine große Zahl an Besuchern aus dem Ausland, insbesondere auch aus Übersee, nach Deutschland gelockt hat.

Auf dem Wege nach Oberammergau hat aber auch München sich zu bedeutenden Veranstaltungen gerüstet. Trotz der wechselfieberartig auftretenden Theater- und Orchesterkrisen hat das Münchner Kulturleben heute wieder die Bedeutung und Höhe erreicht, die der Stadt eindeutig den Charakter der süddeutschen Kulturmetropole zurückgab. Die Dezentralisierung des Großstadtkulturlebens durch Evakuierung und Zerstörung der Kulturstätten hatte sich in den ersten Nachkriegsjahren stark bemerkbar gemacht. Es sei die Frage dahingestellt, ob das auf die kleineren Städte verteilte Kulturleben nicht auch künstlerische und menschliche Vorteile mit sich gebracht hatte; — sicher aber ist, daß mit dem Namen Münchens stets der Nimbus einer hohen Stätte der Künste verbunden war, und daß es daher wohltuend ist, wenn der große Atem der Zerstörung den Glanz solcher Plätze nicht ganz hinweggehaucht hat.

So hat erstmalig seit 1939 die Bayerische Staatsoper wieder ihre traditionsreichen Sommerfestspiele veranstaltet, so aber luden auch die kammermusikalischen Sommerspiele in Nymphenburg wieder in die herrlichen Gefilde des Münchener Sommerschlosses ein.

In der Staatsoper wechselten Eugen Jochum, Hans Knappertsbusch und Georg Solti in dem mit Kräften wie Helena Braun, Annelies Kupper, Hans Hotter, Georg Hann, Hans Reinmar, Günther Treptow u. a. mehr erstklassig besetzten *«Mozart-Wagner-Richard Strauß»-Programm* den Dirigentenstab. Auch hier wurden erfreulicherweise die Erwartungen, die man gehegt hatte, weit übertroffen. Der Kredit, den die Staatsoper für die Festspiele nur mit Ach und Krach erwirkt hatte, wurde bereits nach Ablauf des halben Programms eingeholt. Neben dem Programm der drei

Altmeister der Oper brachte die Staatsoper eine eindrucksvolle Neuinszenierung der «Bernauerin» von *Carl Orff*. Der Regisseur Hans Schweikart arbeitete durch starke Typisierung von Handlung und Gestalten den bayrischen Holzschnitt- und Spruchbücherl-Stil des Stückes heraus und ordnete der von Robert Heger dirigierten eigenwilligen, stark ostinaten Musik äußerst gelungen einen adäquaten Rhythmus der Szene bei. Es gab in dieser Aufführung Chorszenen, die allein durch ihre erregende rhythmische Gestaltung dem Zuschauer den Atem anzuhalten vermochten.

Die Nymphenburger Sommerspiele boten indessen mit Monique de la Bruchollerie, Li Stadelmann, dem Wiener Oktett, dem Schneiderhanquartett und nicht zuletzt mit *Paul Sacher* als Gast ein reiches Kammermusikprogramm. Paul Sacher ist hier erfreulicherweise so bereits zum Stammgast geworden. Er dirigierte ein Kammerorchester von Mitgliedern der hiesigen Philharmonie und erntete mit einer Mozartsinfonie, einem Kammerkonzert von Honegger und der «Petite Sinfonie concertante» von Frank Martin begeisterte Zustimmung.

In die in unserem letzten Bericht erwähnte Gleichgültigkeit oder gar Ablehnung des Publikums gegen zeitgenössisches Musikschaffen haben in den vergangenen Monaten die Abende der von K. A. Hartmann ins Leben gerufenen *Konzertreihe «Musica viva»* eine spürbare Bresche geschlagen. Stürmische Szenen der Begeisterung erlebte man vor allem nach Eugen Jochums Aufführung von Honeggers «Deliciae basilienses», Bartoks Violinkonzert und Werner Egks «Französischer Suite». Tibor Varga, der Solist des Abends, bestritt das schwierige Werk seines Landsmannes Bartok mit einer geradezu unwahrscheinlichen Perfektion der Spieltechnik.

Ein musikalisches Ereignis im Bereich der heiteren Muse sei noch erwähnt. *Paul Burkarts* vom «musikalischen Lustspiel» («Der schwarze Hecht») zur Operette avanciertes *«Feuerwerk»* hat wahrlich die Münchener Herzen und das hohe internationale Publikum der Premiere zu entzünden vermocht. Eric Charell als Regiemeister der großen Operette und der Pariser Bühnenbildner Clavé als apart werkender Dekorateur machten aus dem züridütschen Biedermannsstück einen rauschenden Operettenerfolg. Trotz dieses «Erfolges» sagen wir: schade drum! Denn die «großen» Meister überspielten die «kleinen» Pointen mit bloßer Ausstattung. Wir weinten der einzigartigen Bärenzwingerszene in Zürich und Basel mit Ellen Widmann etliche Tränen nach und hätten Paul Burkarts Weisen lieber auf zwei Klavieren als in Orchesterbreite vernommen.

Die Schauspielhäuser Münchens ließen sich durch das Gespenst der Krise nicht aus dem Gleichgewicht bringen. Durchweg bieten sie ein gediegenes Programm, in dem seit einem halben Jahr insbesondere die französischen Dichter der Gegenwart zahlreich vertreten sind. Der Existentialismus, so wie er sich auf der französischen Bühne präsentiert, erregt zur Zeit sehr stark die Gemüter, ohne daß man dessen eingedenk ist, daß diese Geistmode in ihrem Heimatland Frankreich teils den Höhepunkt ihrer Aktualität überschritten, teils erhebliche Wandlungen durchgemacht hat.

Sartres «Ehrbare Dirne» wurde soeben mit Mady Rahl in der Titelrolle im «Atelier» herausgebracht. Ein Ensemble der Kammerspiele gab *Sartres «Hinter geschlossenen Türen»* unter Bruno Hübners Regie. In der hoffnungs- und endlosen Jenseitsatmosphäre des Sartre'schen Hotelzimmers hetzten sich, glänzend profiliert, Maria Nicklisch als leichtsinnige, flirtbedürftige Estelle, Maria Wimmer als lesbische, aber kompromißlos-aufrichtige Nihilistin Inès und der verzweifelte, im Leben gescheiterte Idealist Peter Lührs müde bis zu jenem diabolischen Schlußgelächter über die Sinnlosigkeit ihrer irdischen Triebe.

Das bedeutendste Schauspielereignis der Saison aber war vor kurzem die deutsche Erstaufführung von *Albert Camus' «Belagerungszustand»* in den Kammerspielen. Das frei an seinen Roman «Die Pest» angelehnte Stück fand in Paris wenig Anklang, da es auf weite Strecken wenig dramatisch entwickelt ist. Dem deutschen

Publikum aber lag das Faszinierende dieser «Vision der Diktatur». In einer allegorischen Fabel läßt Camus die «Pest» als personifizierte Macht der Zerstörung in die Stadt Cadiz einziehen. Dort regiert sie mit der minutiösen Exaktheit einer Maschine so lange, bis *ein* Bürger der Stadt, der Arzt Diego, seine Furcht überwindet. Diese Tat nur vermag es, die Maschine unwirksam zu machen. Ein echtes Résistencedrama! Ein existentialistischer Camus? Keineswegs im ursprünglichen Sinne. Das Opfer des Arztes Diego erweist deutlich den *Doppel*sinn der Existenz. Diego stirbt physisch, aber er lebt «geistig» in der Überwindung des Übels durch die von ihm vorgelebte Furchtlosigkeit vor der Pest. — Hans Schweikarts Regie legte Wert auf eine der Camusschen Dialektik gemäße Straffheit im Ausdruck. Wolfgang Znamenaceks eindrückliche, beklemmenden Bühnenbilder gaben ihm den trefflichen Rahmen, in welchen er seine durchweg vorzüglich dargestellten Figuren hineinsetzen konnte. Man wird Wilfried Seyferths raubtierhaft schreitende «Pest» im enganliegenden schwarzen Uniformrock mit ihrer hämischen Konzilianz des Satten nicht so leicht vergessen können.

Den «zweiten Platz» im Rennen um das Münchner Publikum nahmen die Amerikaner ein. *Elmer Rice* bot mit seiner reizenden Backfischkomödie *«Das träumende Mädchen»* ein Stück, in welchem sich die in ihrer Sprödheit liebenswerte Elfriede Kuzmany und der sympathisch-dreiste Heini Göbel prächtig ausspielen konnten. — Zwei schwache Einakter *O'Neills «Tran»* und *«Vor dem Frühstück»* gefährdeten beinahe die Existenz des leider (wenn auch in Schwabing, so doch ...) recht weit draußen liegenden «Ateliers».

Nach dem Erfolg mit «Maria Magdalina» im vergangenen Jahre inszenierte Jürgen Fehling im Staatsschauspiel *Ibsens «Nora»*. Während bei der genannten Hebbelaufführung Joanna Maria Gorvin und Otto Wernicke als Klara und deren Vater trefflich aufeinander abgestimmt waren, verschob hier die Besetzung des Ehepaars Helmer mit den selben Darstellern die Problematik. Aus der Tragödie der unverstandenen Frau wird eine Tragödie des Altersunterschieds in der Ehe. «Nora» war kein geeignetes «Libretto» für Fehling. Ein schönes Denkmal setzte Wilfried Seyferth dem einstigen «Hausdichter» der Kammerspiele, *Frank Wedekind,* mit einer poesiereichen Inszenierung von «Frühlings Erwachen». Was an diesem Stück «verstaubt» hätte wirken können, machte Seyferth zur «Patina». Anstelle der quälenden Frage der Jugend nach Wahrhaftigkeit im Eros rückte er das poetische Bild der Jugend im Zwielicht von Bedrängnis und Naivetät in den Vordergrund. Statt aktueller Problematik gab er ein zuweilen mit feiner Ironie gezeichnetes «historisches» Milieubild jener Zeit der Schnürschuhe höherer Töchter und der steifen Primanerkragen.

Suchen wir aber nach Dramatikern der deutschen Gegenwart auf den Brettern, so kann als «Prämie» nur *Fritz Hochwälders «Der öffentliche Ankläger»* genannt werden. Wie bei seinem «Heiligen Experiment» spürt man jedoch auch hier das Handwerk des Dichters zu sehr durch Wort und Szene. — Wie ist nun der ungeheure Leerlauf in der deutschen Dramatik unserer Tage zu erklären? Stoffe und Probleme sollten doch nach der unheilvollen Vergangenheeit nachgerade genug vorhanden sein. Es ist aber wohl bei der Abnutzung des Wortes nach einem Jahrzehnt des Mißbrauchs durch die Maschine der Propaganda kaum verwunderlich, wenn sich nur schwerlich wieder eine neue Wahrhaftigkeit des Wortes einstellen will. Dies braucht seine Zeit. Bei den Deutschen um so länger, als sie dazu neigen, dichterische Wahrheiten in ein Gewand von Gemüt und Gefühl zu kleiden. Wie leicht werden sie dann heute aber zur Phrase oder zur Sentimentalität! Die Camus-Aufführung löste derlei Gedanken aus: Camus läßt seine Sentenzen bisweilen wie Kaskadengewässer herabsprudeln. Nie aber vermengt er sie mit Gefühlsanwandlungen. Diese haben ihre eigenen Minuten. Reinliche Trennung von Ratio und Sentiment, das ist wohl die Forderung für eine neue Wahrhaftigkeit der Dichtung. Viel-

leicht tut der deutschen Sprache eine gewisse Schonzeit sogar eigens ihren Nutzen. Zu Ungeduld oder Geringachtung jedenfalls ist es sicher noch zu früh.

Endlich sei noch der Eröffnung der *«Großen Kunstausstellung München 1950»* Erwähnung getan. Diese Schau lebender Künstler ist die Fortsetzung der früheren Glaspalastausstellungen. Sie faßt Arbeiten aus den drei Münchener Künstlergruppen «Secession», «Münchner Künstlergenossenschaft» und «Neue Gruppe» zusammen, und bietet damit einen interessanten Querschnitt durch zeitgenössisches Kunstschaffen. Namen wie Max Unold, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein u. a. mehr zeigen, daß sich von der Tradition der «Alten» noch genug breite Brücken zu den Jüngeren schlagen ließen.

Klaus Colberg

Die Schweiz an der XXV. Biennale in Venedig

Die diesjährige schweizerische Beteiligung an der Biennale der bildenden Kunst, der größten internationalen künstlerischen Veranstaltung der Gegenwart, ist ein eindeutiger, enttäuschender Mißerfolg.

Zweiundzwanzig europäische und überseeische Länder bringen mit wenigen Ausnahmen ihre zukunftsstarken, vitalen künstlerischen Kräfte zur Ausstellung, bringen Werke zur Diskussion vor ein internationales Forum, die zeigen, daß von einem Zerfall im Bereiche der bildenden Kunst keineswegs die Rede sein kann. Die Schweiz hält sich trotz ihrer Beteiligung völlig außerhalb dieser Auseinandersetzung um die künstlerischen Kräfte der Gegenwart, weil die ausgestellten Werke gar nicht dazu anregen. Mitleidige Ablehnung ist unser einziger Erfolg! Was uns zudem aber noch beschäftigt, ist die Tatsache, daß unser Land — und es geht ja um eine Landesrepräsentation — als künstlerisch steril und rückständig beurteilt wird.

Landesrepräsentation ist jedoch nur eine Seite der Beteiligung an der Biennale. Es geht überdies noch um die aktive Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart, und dieser Auseinandersetzung haben wir uns unverständlicherweise vorsichtig entzogen. Man mag der lebenden Kunst gegenüberstehen wie man will, man wird nicht übersehen können, daß nur in der aktiven Teilnahme am künstlerischen Zwiegespräch der Gegenwart wertvolle Kräfte entwickelt und gefördert werden können. Förderung der jungen Kräfte ist somit der dritte Zweck einer Beschickung der Biennale. Wir stellten in Venedig fest, daß einigen ausländischen Künstlern schon jetzt, Monate vor Ende der Veranstaltung, Ausstellungen in verschiedenen Ländern angeboten worden sind, die der Entwicklung ihrer Talente sicher nur förderlich sein werden. Als letztes geht es noch um die Ehrung der ausgewählten Künstler und ihrer Werke. Diese Ehrung scheint uns in manchem Falle, so auch in der Schweiz, von falschen Voraussetzungen ausgegangen zu sein. Sie liegt nämlich unserer Ansicht nicht in der Wahl zum Landesrepräsentanten, die künstlerisch völlig unwichtig ist, sondern darin, daß Künstler und Werk innerhalb der internationalen Auseinandersetzung Anerkennung finden. Diese Verkennung der Tatsache kann auf nationalem Boden vielleicht zuerst als Ehrung ausgelegt werden, vor einem internationalen Forum aber zu einer Ablehnung der ausgestellten Werke führen, die dem Künstler dann auch im eigenen Lande schadet. Der Künstler, und dies ist der betrübliche Erfolg einer unzweckmäßigen Auswahl, ist dadurch allein der Leidtragende.

Was wir somit von einer zukünftigen Beteiligung an der Biennale verlangen müssen — und wir lösen die Aufgabe nicht durch ein Fernbleiben —, ist eine schweizerische Vertretung, die sich der internationalen Diskussion stellt, die versucht, durch ihre vitalen Kräfte erfolgreich an ihr teilzunehmen und nicht einfach den Boden der Auseinandersetzung meidet.

A. H. Pellegrini kennen wir als vieldiskutierten, erfolgreichen Wandmaler. Seine stärksten Aussagen liegen zweifellos beim großflächigen Wandbild, also einer Kunstart, die aus technisch verständlichen Gründen von einer Biennale ausgeschlossen bleibt, wenn man sich nicht mit der Ausstellung von Entwürfen begnügen will, die nicht Anspruch auf Abgeschlossenheit erheben können. Die kleinformatigen, reizvollen Stilleben Pellegrinis fehlen leider in der Auswahl auch. Im übrigen zweifeln wir daran — und die Zusammenstellung an der Biennale berechtigt uns dazu —, daß die farbige Gestaltung der Werke von Pellegrini einen ganzen Ausstellungsraum ohne räumliche Unterteilung zu beleben und in Spannung zu halten vermag. Einen ganz verfehlten ersten Eindruck vermittelt zudem das gegenüber dem Eingang aufgestellte unerfreuliche Jägerbild, das weder kompositorisch noch koloristisch überzeugt.

Ernst Suter vertritt als Bildhauer eine problemlose traditionalistische Richtung, d. h. er hält sich an das Modell und bleibt bewußt außerhalb jeder Auseinandersetzung mit modernen Formproblemen. Seine Frauengestalten entbehren in Form, Haltung und Gebärde jeglicher Spannung und inneren Notwendigkeit. Die Wirkung bleibt äußerlich und steigert sich auch da nicht, wo die Werke im Parke vor dem Pavillon aufgestellt sind.

Als Teilnehmer an einer Gruppenschau, nur mit wenigen, ausgewählten Werken vertreten, hätten beide Künstler sicher eine befriedigendere Wirkung ausgelöst. Als einzige Repräsentanten unseres schweizerischen Kunstschaffens vermögen sie keinen Eindruck zu hinterlassen, es sei denn den der Leere und Durchschnittlichkeit.

Die Auswahl der schweizerischen Vertretung scheint von der Voraussetzung ausgegangen zu sein, Malerei und Bildhauerei nur als dekorative Teile der Baukunst gelten zu lassen. Diese Tendenz muß an einer Biennale von vornherein zum Mißerfolg führen, da es sich hier nicht um eine Ausstellung von Architekturdekorationen handelt, sondern um eine Schau in sich geschlossener, selbständiger Kunstwerke mit eigenem Charakter und eigener Daseinsberechtigung. Will man zudem auf eine Raumunterteilung verzichten, so bedarf schon die Anordnung der ausgestellten Werke einer zwingenden Spannung, die im Kunstwerk selbst begründet sein muß. Daß dies lange nicht bei jedem künstlerischen Werk zutrifft, sehen wir im Schweizer Pavillon der diesjährigen Biennale. Überragende künstlerische Talente sind selten. Wenn somit daran festgehalten wird, zu jeder Biennale neue Künstlerpersönlichkeiten auszuwählen, so wird man zwangsläufig eine zunehmende Verflachung in Kauf nehmen müssen und die Ausstellung eines Einzelwerkes kommt dann mehr und mehr einer Verlegenheitslösung gleich. Demgegenüber aber hat eine Unterteilung des Ausstellungsraumes in kleinere Kojen den Vorteil, daß nur charakteristische Werke zur Ausstellung kommen und neben *neuen* Werken bekannter Künstler solche jüngerer Talente gezeigt und auf internationalem Plan gefördert werden können.

Wenn unsere diesjährige Vertretung einen bedauerlich negativen Widerhall gefunden hat, so ist dies nicht nur den ausgestellten Werken zuzuschreiben. Auswahltendenz und Anordnung haben zweifellos das ihre dazu beigetragen. Es gilt nun in Zukunft, die vitalen Kräfte unseres Landes unvoreingenommen aufzuspüren und ihnen die Möglichkeit der Auseinandersetzung mit dem Kunstschaffen des Auslandes zu geben. Es gilt vor allem, den zweifelhaften Nimbus künstlerischerö Sterilität und Stagnation von unserem Lande zu nehmen und unsere lebendigen künstlerischen Kräfte vermehrt zu fördern.

Ältere reife Künstlerpersönlichkeiten sollen den überzeitlichen Wert ihrer Schöpfung immer wieder international darlegen können, jüngere, entwicklungsfähige Talente sollen dort sich schulen und mitsprechen dürfen, wo es ausschließlich um die Kunst und nicht um die Zahl der Jahre oder irgend eine persönliche Geschmacksrichtung geht.

Alfred Scheidegger

Calderons Welttheater in Einsiedeln

Nachdem sich Interlaken und Altdorf mit ihren periodisch wiederkehrenden Aufführungen von Schillers «Wilhelm Tell» unter Mitwirkung weitester Bevölkerungskreise bereits wieder eine volkstümliche und bodenständige Festspiel-Tradition geschaffen haben, lebte auch im Volk von Einsiedeln der Wille zum festlichen und hier nun zum *sakralen* Spiel erneut auf und brachte diesen Sommer mit den Wiederaufführungen von Calderons Mysterium «Das große Welttheater» einen Höhepunkt des festspielmäßigen Laientheaters in der Schweiz.

In seiner berühmten «Lettre à d'Alembert» schrieb Rousseau von Genf aus bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts jenen oft zitierten Satz, daß ein freies Volk seine Theateraufführungen unter freiem Himmel aus eigener Kraft und Begeisterung inmitten freier Bürger zur Darstellung bringen müsse und nicht in engen, dumpfen Höhlen, womit er die Rangtheater und Guckkastenbühnen des damaligen höfischen Barocktheaters meinte, als dieses gerade im Begriff war, auch in der Schweiz, zumal in Genf mit Voltaire, Eingang zu finden. Wie sich nach einem französischen Sprichwort «die Gegensätze berühren», so war es das Aufklärungszeitalters Rousseaus, das die Verkümmerung und schließlich gänzliche Aufhebung der großen schweizerischen barocken Volksschauspiele bewirkte, die als letzte Ausstrahlung der spätmittelalterlichen Volksspiele und als Vollendung, ja fast Übersteigerung der äußeren Darstellungskünste in den großen Translations- und Heiligen-Spielen auch in der Schweiz und hier besonders in Einsiedeln im 17. und 18. Jahrhundert zu lebendiger Form gelangt waren. Und wenn die an allen Orten hereinbrechenden, übermächtigen Einflüsse des ausländischen Berufstheaters das schweizerische Volkstheater im ausgehenden 18. Jahrhundert und dann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beinahe vernichten konnten, so war es in Einsiedeln immerhin ein Ausländer, der die dortige große Spieltradition zu neuem Leben erweckte. Als nämlich der rheinländische Regisseur *Peter Erkelenz* im Jahre 1924 auf seiner Rückreise von Rom nach Deutschland über Einsiedeln kam und vor der prachtvollen Fassade des Stiftes stand, soll er ausgerufen haben: «Hier muß Calderons ‚Welttheater' gespielt werden!» Mit großer Energie, mit freudiger Beihilfe des Stiftes und der Einsiedler Bevölkerung und mit dem für derartige Unternehmungen notwendigen Glück brachte er die erste Aufführung innerhalb sechs Wochen zustande.

Schon 1925 wurden die Welttheater-Aufführungen unter Erkelenz wiederholt; 1930 übernahm *August Schmid* die künstlerische Leitung, der sich bereits vorher durch seine großen Inszenierungen der Festspiele von Arnold Ott einen Namen gemacht hatte; 1935 und 1937 wurde *Oskar Eberle* die Regie übertragen, der nun auch 1950 der Darstellung wieder die Form gab, nachdem die für 1939 geplanten Aufführungen nicht hatten durchgeführt werden können.

Zum sechsten Male also stellt sich Einsiedeln in den Dienst einer außerordentlichen Aufgabe. Die Eindrücke, die man als Zuschauer, besser: als Miterlebender vom Spielort mitnimmt, sind in verschiedener Hinsicht bleibend.

Der von Dr. P. *Rafael Häne,* dem gegenwärtigen Rektor der Stiftsschule, besorgten textlichen Einrichtung liegt die Übertragung von Eichendorff zu Grunde, das heißt eine ausgesprochen kongeniale Nachdichtung. Dem Regisseur und seinen Assistenten ist es gelungen, das Dichterwort klar zur Geltung zu bringen. Dies will viel bedeuten bei einer Schar von über fünfhundert Mitwirkenden in dem weiten Raum vor dem Stiftsgebäude, wo es vor allem auf augenfällige Verteilung und Einteilung der Massen, Gruppen und Einzeldarsteller ankommt. Der Inhalt des Mysteriums vom Kommen und Gehen des Menschen, von seinem Spiel in der ihm vom Meister zugeteilten Rolle auf der Erdenbühne ersteht auf dem nächtlichen Platz in symbolwirksamer Form der Bewegung, des Lichts und der farbenprächtigen Kostüme. Doch würde dies alles nur äußere Schale bleiben, stünde nicht religiöses Wollen, religiöses Fühlen und eine Einsatzbereitschaft aller Mitwirkenden dahinter, die auch dem Nichtkatholiken zum ergreifenden Erlebnis werden. Theaterspiel als kultisches Darleben der wieder gefundenen Bindung des Menschen an die guten, über ihm waltenden Kräfte und als Predigt von Unrecht, Recht, Gericht und Gerechtigkeit wird hier ursprünglich offenbar. Die Einzelleistung zählt nicht, die Gesamtleistung ist alles, doch wäre sie ohne die inbrünstige Hingabe jedes Einzelnen und ohne die künstlerisch ordnende Kraft des Spielleiters nicht möglich.

Bringen die Tellaufführungen in Altdorf und in Interlaken den politischen Gemeinschaftswillen einer lebendigen Eidgenossenschaft zu volkseigenem Ausdruck, so ergänzt Einsiedeln dieses Theaterspiel aus ursprünglichem echtem Impuls nach der religiösen Seite hin. Das Theater beweist hier und dort seine wirkende Kraft.

K. G. Kachler

Zur Courbet-Ausstellung in La Tour de Peilz («Salle des Remparts», 8. Juli bis 3. Oktober)

Die kleine Stadt La Tour de Peilz am Genfersee, die dem politischen Flüchtling Courbet für seine letzten Lebensjahre Asyl gewährte und wo er am Silvester 1877 gestorben ist, beherbergt diesen Sommer eine Ausstellung seiner Werke. Es ist nicht die erste: 1875 zeigte der Maler selbst in einigen niedrigen Stuben des Hauses Bon-Port, das er bewohnte, eine Anzahl eigener Bilder, neben einer von ihm erworbenen Sammlung älterer Kunst. Den Erlös aus den Eintrittsgeldern bestimmte er in hochherziger Weise als Spende für unwettergeschädigte Genfer Bauern.

Auf ganz anderem Plane liegt das Verdienst, das sich die Stadtbehörde von La Tour und ihre Helfer durch die Organisation dieser Ausstellung erwerben: es hält heute keineswegs mehr leicht, für eine solche Schau repräsentative Leihgaben in der erforderlichen Zahl zu erhalten; Sammler und Museen zeigen sich — begreiflicher Rückschlag nach der Austausch-Expansion der ersten Nachkriegsjahre — mehr und mehr zurückhaltend. Wies der Katalog der Zürcher Courbet-Ausstellung vom Winter 1935/6 156 Nummern auf, so sind es in La Tour nur deren 61. Gewiß, auch die Raumfrage spielt hier mit; mehr Bilder, und namentlich Riesenpanneaux wie das «Begräbnis zu Ornans» oder das «Atelier» wären in der Salle des Remparts gar nicht unterzubringen gewesen. Daß aber die «Casseurs de pierre» der Dresdener Galerie, *das* programmatische Werk im Oeuvre Courbets und Paradigma der Malerei des Realismus, in La Tour fehlen müssen, — dies freilich hat wieder einen andern, einen bitteren Grund.

Aber was da ist bleibt bedeutend und erfreulich genug, vor allem dank der Liberalität des Pariser Stadtmuseums im Petit Palais, das dreizehn wichtige Werke hergeliehen hat und dessen Konservator, André Chamson, als Kommissär der Ausstellung waltet. Ihm ist denn auch die im Wesentlichen chronologische, übersichtliche und die Akzente geschickt setzende Anordnung zu danken. Der mit allen wünschbaren Einzelangaben versehene Katalog nimmt diese Anordnung auf und gliedert das Material in vier den Lebensabschnitten entsprechende Kapitel: «Conquête de la maîtrise, 1840—1855»; «Les batailles de la gloire, 1855—1870»; «La Commune et les persécutions, 1870—1873»; und «L'exil, 1873—1877». (Der Abbildungsteil des Katalogs kann leider nicht befriedigen.)

Es ist gelungen, jede dieser vier Etappen mit dem einen oder andern Hauptwerk zu belegen: so etwa die Frühzeit der dunkeltonigen Ornans-Kompositionen mit den in Zürich seinerzeit nicht sichtbaren «Paysans de Flagey» (1850); aus den Jahren der Meisterschaft dominieren die «Demoiselles des bords de la Seine», die «Vague» (Exemplar des Louvre), das Familienbild Proudhon, und die große Landschaft mit den ruhenden Heuern.

Trefflich ist das Porträt vertreten: aus der Reihe der frühen, so überaus aufschlußreichen Selbstbildnisse seien erwähnt der «Courbet au chien noir» und der «Désespéré» mit der theatralischen Pose. Dann — aus Privatbesitz und offenbar erstmals ausgestellt — das reizvolle Bildnis der Herzogin Castiglione Colonna (d. h. der unter dem Pseudonym Marcello bekannten Freiburger Bildhauerin Adèle d'Affry); aus der Spätzeit, wieder Privatbesitz, ein interessantes, dunkles Bildnis der Schwester, und endlich das schon im Exil gemalte sehr schöne Porträt des Vaters. Sonst ist, abgesehen etwa noch vom Bildnis Rochefort, das ohnehin problematische Schaffen der letzten Schweizer Jahre weniger überzeugend repräsentiert als die vorangehenden Etappen.

In zwei Vitrinen hat der verdiente Präsident der «Association des Amis de Courbet», Robert Fernier, Dokumente zur Biographie des Künstlers ausgebreitet: Briefe, Photographien, politische Karikaturen, Material zur Affäre der Colonne Vendôme, die die letzten Jahre Courbets tragisch überschattet hat.

Auch die periodisch erscheinenden «Bulletins» der Gesellschaft der Courbet-Freunde liegen auf, Hefte, die mit Quellenpublikationen, Bibliographie, Ausstellungs- und Auktionshinweisen wertvolle Bausteine für die Forschung bereitstellen [1]).

Eduard Vodoz

---

[1]) Die 1949 im Woldemar Klein-Verlag in Baden-Baden erschienene vie romancée Courbets von *Marie Luise Kaschnitz* («Gustave Courbet, Roman eines Malerlebens») hat neben dem authentischen Material, das, wie die Buchankündigung richtig sagt, an «romanhaften Elementen» reich genug ist, einen schweren Stand. Einzelne Beschreibungen und Interpretationen mögen bestechen; das Ganze bleibt farblos.

Zum dreihundertsten Geburtstag von Vincenzo Coronelli (16. August 1950)

Dem Besucher des Landesmuseums fallen in der Eingangshalle zuerst drei imposante Globen auf, deren einer mit bunt bemaltem barocken Fuß und Traggestell aus dem Besitz eines Abtes von St. Gallen, die beiden andern aber, die in gleicher Größe (ca. 1 m Durchmesser) ausgeführt sind, aus der Werkstatt des Venezianer Geographen Coronelli stammen. Noch tummeln sich auf dem Erdglobus die Corvetten und Seeungetüme durch die Fluten der neuentdeckten Meere, während die ausführlichen Legenden in grotesken Guirlandenrahmen das ganze geographische Wissen der Zeit enthalten. Den Himmelsglobus aber umspannen die mythologischen Wesen der Sternbilder, so daß der Betrachter große Mühe hat, überhaupt etwas von Sternen darauf zu entdecken. Der Schöpfer dieser beredten Zeugnisse für die Schaulust und Wißbegier des Barocks, *Vincenzo Maria Coronelli,* wurde vor dreihundert Jahren, am 16. August 1650, als Sohn eines Schneiders in Ravenna geboren. Schon mit fünfzehn Jahren trat er in den Minoritenorden ein und studierte in Rom und Venedig. Im Dienste seines Ordens bereiste er mehrere europäische Länder und wurde in kurzer Zeit Ordensgeneral. Sein Hauptinteresse galt der Geographie und besonders der Kartographie. Über 400 Karten sind aus seinem Atelier, das er nach Ernennung zum offiziellen Cosmografo della Serenissima von Venedig im Kloster S. Maria Gloriosa eingerichtet hatte, in alle Welt hinausgegangen. Er gründete die erste geographische Gesellschaft, die «Società degli Argonauti», welche ihm den regelmäßigen Absatz seiner Kartenwerke sicherte. Die Mitglieder waren zur Abnahme von wöchentlich drei bis acht Karten zu einem Vorzugspreis verpflichtet. Mit einem raffinierten Prämiierungssystem, das einer modernen Buchgemeinschaft alle Ehre machen würde, suchte Coronelli die Zahl der Mitglieder zu erhöhen. Als Buchgaben gelangten ausnahmslos Werke Coronellis zur Verteilung, auch solche, die gar nichts zu tun hatten mit dem Zwecke der Gesellschaft, so z. B. einmal das Buch «Vita honesta sive virtutis. Quomodo quisque vivere debeat omni aetate, omni tempore erga Deum et homines».

Auch sonst war Coronelli eifrig darauf aus, seine zahlreichen Werke — sie überschreiten das Hundert — bei jeder Gelegenheit abzusetzen. Das mußten auch die Stadtväter von Zürich erfahren, als sie mit Coronelli in Verhandlungen traten, um für die Stadtbibliothek zwei Globen herstellen zu lassen. Wer im kurzen Briefwechsel, der im Jahre 1715 zwischen Coronelli und J. J. Scheuchzer geführt wurde, einen wissenschaftlichen Gedankenaustausch zwischen den beiden Größen des Jahrhunderts erwartet, dürfte etwas enttäuscht sein [1]). Einige Jahre zuvor war Coronelli mit Scheuchzer einig geworden, zwei Globen für die Zürcher Stadtbibliothek zum Preise von dreiunddreißig Dukaten zu liefern. Als er nun aber an die Ausführung schritt, sollten sie plötzlich zur größten Bestürzung der Kuratoren hundert Louis d'or kosten. Entsetzt schreibt Scheuchzer am 15. April 1715 an Coronelli: «Absterret III. Bibliothecae curatores pretium globorum excessivum». Er bittet ihn daher, statt bronzene nur hölzerne, mit Messingplatten verkleidete Meridiane herzustellen und so den vereinbarten Preis innezuhalten. Doch übersieht Coronelli hartnäckig die Wünsche seiner Auftraggeber; noch in einem Schreiben vom Juni beharrt er darauf, die teurere Ausführung zu liefern. Schließlich beauftragt Scheuchzer zwei Bekannte in Venedig, Wiehmann und Bourguet, persönlich zum Rechten zu sehen. Sie erreichen es, daß der alte Preis zu bezahlen ist und übernehmen auch den Transport der Globen. Doch gibt sie Coronelli nicht aus den Händen, bis die vereinbarte Summe nebst vielen Extras bezahlt worden ist. Er hatte nämlich sogar

---

[1]) Der Briefwechsel findet sich unter den unveröffentlichten Manuskripten Scheuchzers in der Zentralbibliothek.

den Vorschlag gemacht, die Fracht auf Kosten Zürichs zu begleiten und durch seine Arbeiter in der Stadtbibliothek installieren zu lassen. Doch auch in diesem Punkt ließen sich die haushälterischen Kuratoren der Stadtbibliothek nichts vormachen.

Obwohl Scheuchzer schon in einem der ersten Briefe Coronelli ausdrücklich und unmißverständlich gebeten hatte, ihm keine unbestellten Bücher beizulegen [2]), fanden sich bei jedem Brief einige Bücher mit einer deutlichen Aufforderung, die für jede Bibliothek unentbehrlichen Bücher zu bezahlen [3]). Schließlich langten die Globen in Zürich an, jedoch trotz der nach den Worten Coronellis sehr sorgfältigen Verpackung mit einigen Beschädigungen. Coronelli rechtfertigt sich, er habe in derselben Verpackung Globen sogar nach Moskau und Polen verschickt; wenn der Zürcher Sendung etwas zugestoßen sei, falle die volle Verantwortung auf die Mittelsleute Scheuchzers in Venedig, die offenbar die Sendung aus Mißtrauen nochmals geöffnet hätten.

Trotz dem beachtlichen Durchmesser ($3^1/_2$ Fuß) sind die Globen in Zürich verhältnismäßig bescheidene Erzeugnisse aus dem Atelier Coronellis. Sie stellen Exemplare der 1688 erstmals in dieser Größe gedruckten Globen dar, die nachher in mehreren Ausgaben herauskamen. Die ersten Globen überhaupt hatte Coronelli für den Herzog von Parma hergestellt. Schon bald aber wurde er Lieferant fast aller Fürstenhöfe Europas. Für Louis XIV. hatte er 1683 gar einen Riesenglobus von fünfzehn Fuß Durchmesser zu bauen, der dann nach Marly kam.

Der wissenschaftliche Wert der Kartenwerke Coronellis ist noch nie genauer untersucht worden, doch scheint es sich weitgehend um Kompilation anderer Kartenwerke zu handeln. Neben der Leitung dieses zu seiner Zeit bedeutendsten kartographischen Unternehmens befaßte sich Coronelli aber auch mit zahlreichen technischen Problemen. Er projektierte die Brücken über den Canal Grande in Venedig, baute Belagerungsmaschinen und arbeitete Pläne aus für die Etsch- und Donauregulierung. Auch fand er daneben noch Zeit, eine große Encyklopädie zu entwerfen, die «Biblioteca sacra et profana», die 45 Bände umfassen sollte. Dieses erste in einer modernen Sprache geschriebene Nachschlagewerk gedieh jedoch nur bis zum sechsten Band.

Hermann Koller

---

[2]) Addo, gratissimum mihi foret, si ne folium quidem operum tuorum quae quidem magni semper aestimavi ... pro me adiungas (sic!).

[3]) Per ogni paese parmi poi necessario il nuovo opuscolo intitolato Europa Vivente.