

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 32 (1952-1953)
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: 18.02.2026

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

XXVI. Biennale von Venedig

Venedig ist zweifellos ein idealer Rahmen für eine Weltausstellung bildender Kunst. Sonne, Meer und viele Erinnerungen an die große Tradition der Lagunenstadt locken zum Besuch, und wenn man wieder einmal all' die altbekannten Werke der venezianischen Maler, Bildhauer und Architekten bewundert hat, wandert man hinaus zu den Giardini, wo in zahlreichen Pavillons die Kunstwerke der Gegenwart zu Betrachtung und Auseinandersetzung auffordern.

Die kulturelle Bedeutung der Biennale als eines Welttreffens der bildenden Kunst ist unbestritten. Hier kann man — zumindest in den guten Pavillons — ein Bild über Entwicklung und Stand der gegenwärtigen Kunst in der Welt gewinnen; hier wird man, wie nirgendwo sonst, feststellen, wie tief moderne Tendenzen im Kunstleben der einzelnen Völker Wurzel geschlagen und Früchte getragen haben. Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, daß die jeweils gezeigte Auswahl nur einen kleinen Ausschnitt darstellt, der wesentlich von der Einstellung der auswählenden Kommissionen bestimmt wird und oft auch enttäuscht.

Beginnen wir gleich mit dem Schweizer Pavillon! Vor zwei Jahren hatten wir allen Grund, enttäuscht zu sein. Nicht nur ließ der Ausstellungsraum selbst zu wünschen übrig, sondern auch die künstlerische Vertretung und die Art der Anordnung waren völlig unbefriedigend. Die Schweiz hat nun gleich neben dem Eingang zum Ausstellungsareal einen eigenen Pavillon bezogen. Architekt Bruno Giacometti hat ein lichtes Backsteingebäude errichtet, das nicht nur äußerlich einen vorzüglichen Eindruck macht, sondern auch seinem Zweck ausgezeichnet dient und nicht zuletzt auch als Aufenthaltsraum gerne aufgesucht wird. Im Hauptraum hängen in lockerer Folge 42 Gemälde von *Max Gubler*, deren farbiger und gestalterischer Kraft man sich nicht entziehen kann. Gubler ist wirklich eine starke Persönlichkeit, die Tradition, moderne Auffassung und Technik in glücklicher Weise zu verbinden weiß. Jedenfalls freuen wir uns mit ihm des Preises, der ihm zuerkannt worden ist. Dem Graphiker *Hans Fischer* ist ein kleinerer Raum mit einseitiger direkter Beleuchtung eingeräumt worden, und seine originellen Masken- und Tanzteufel-Kompositionen fallen vor allem durch ihren Charakter und ihre reife, sensible technische Gestaltung auf. Ein dreiseitig geschlossener Raum mit Zugang zu einem kleinen Garten beherbergt endlich die plastischen Arbeiten von *Jacques Probst*. Seine starke Beziehung zur antiken Monumentalplastik vermeidet jede Starrheit und ist getragen von einem ganz persönlichen Temperament. So dürfen wir uns in diesem Jahr unserer künstlerischen Landesvertretung uneingeschränkt freuen und dem Präsidenten der verantwortlichen schweizerischen Kunstkommission, Ernst Morgenthaler, für die geleistete Arbeit herzlich danken.

Im Mittelpunkt der diesjährigen Ausstellungen stehen zweifellos die Werke der Franzosen, Belgier und Deutschen. Im französischen Pavillon begegnen wir neben *Fernand Leger* und einer Reihe von jüngeren Malern und Bildhauern *Raoul Dufy*, dem gegenwärtig in Genf eine größere Ausstellung gewidmet ist. Dufy ist in jeder Beziehung eine ungemein lebendige, charmante und lebensfreudige Erscheinung, ein wirklich reifer Gestalter mit eigener Ausdrucksweise, und der große Preis der Biennale für Malerei konnte keinem Würdigeren verliehen werden. Der unbestrittenen Bedeutung der französischen Malerei im modernen Kunstschaffen begegnen wir zudem in der Sonderschau *«Divisionismus in Frankreich und Italien»*, und in einer glänzenden Ausstellung graphischer Werke von *Toulouse-Lautrec* in der Sala Napoleonica am Markusplatz. Die belgische Vertretung besteht hauptsächlich aus den flämischen Expressionisten *Permeke, Brusselmans, de Smet, Tytgat* u. a. An allen internationalen Ausstellungen versteht es Belgien, seine kraftvollen schöpferischen Eigenschaften aufzuzeigen, die trotz moderner Charakterzüge stets an die große Tradition anknüpfen. Constant Permeke und James Ensor, dem 1950 eine umfassende Retrospektive gewidmet war, gehören zu den ganz großen Akzenten unserer Zeit. Die Bedeutung der Deutschen kommt dieses Jahr in der Übersicht über die expressionistische Richtung *«Die Brücke»* zum Ausdruck. *Heckel, Nolde, Schmitt-Rotluff, Pechstein, Kirchner* und *Müller* verkörpern eine Malerei von außergewöhnlicher Wirkungs- und Ausdruckskraft, der auch ein zuweilen etwas brutaler Zug keinen Abbruch tut. Österreich beschränkt sich dieses Jahr auf eine Zweiervertretung, wobei wir dem ausgezeichnet ausgewählten Oeuvre des Graphikers *Alfred Kubin* den Vorzug geben, während die an Felsbildungen gemahnende Bildhauerei von *Fritz Wotruba* noch einen zu bewußt primitiven Zug aufweist. Eine große Zahl von Oeuvregruppen beherbergt der italienische Pavillon. Es will uns scheinen, als ob hier nach Malern gesucht worden wäre, die sich den gegenwärtigen Tendenzen verschließen. Es soll dies nicht heißen, daß nicht einzelne starke Persönlichkeiten vorhanden wären, daß nicht hochbegabte junge Italiener lebten und arbeiteten, die Bemerkung bezieht sich lediglich auf die offensichtlich schwache Beteiligung abstrakter Kunst, die doch nach wie vor zu den aktivsten und fruchtbarsten Tendenzen der Gegenwart gehört. Begreiflicherweise kommt dem Gastland Italien, das sich alle zwei Jahre um die Organisation der Biennale bemüht, ein großer Ausstellungsraum zu. Es muß aber doch auffallen, wie nichtssagend mancher Raum verwendet worden ist. Die Betonung jener realistisch-sozialgefärbten Richtung der *Guttuso* und *Pizzinato* mag propagandistischen Zwecken dienen, über den künstlerischen Wert kann man sich streiten. Die abstrakte Kunst hingegen wird eher als abschreckendes Beispiel gezeigt, also eine vollkommene Verkennung des Wertes dieser Kunstrichtung. Daneben aber sind im italienischen Ensemble ausgezeichnete Gruppen zu sehen, unter denen wir vor allem die Maler *Rosai, Vedova, Gentilini, Pirandello, Morlotti, Afro, Soldati* und die Bildhauer *Marini* und *Viani* hervorheben möchten. Über die Zuteilung eines großen Preises an *Saetti* und *Cassinari* kann man zumindest erstaunt sein. Daß auch *Massimo Campigli* nur mit einem einzigen Bilde in der sogenannten *«Antologia dei Maestri»* vertreten ist, bleibt unbegreiflich, nachdem dieser bedeutungsvolle Maler schon 1950 nur ungenügend vertreten gewesen ist. In andern Räumen des Hauptpavillons sind die Werke der Argentinier, Brasilianer, Bolivianer und Cubaner untergebracht. Wir bemerken jedenfalls, daß in Südamerika der Versuch unternommen wird, einheimische folkloristische Charaktereigenschaften mit den großen Exponenten europäischer Schöpfung in Beziehung zu bringen. Wo dies ohne Verleugung des eigenen Charakters gelingt, sind diese Versuche zu begrüßen. Eine Sonderschau zeigt Werke des 1943 verstorbenen franco-russischen Expressionisten *Chaim Soutine*. Die aufwühlende packende farbige und gestalterische Kraft und das offensichtlich schmerzvolle Ringen dieses leidenschaftlichen Tem-

peramentes sind bisher leider nur allzu unbekannt geblieben. Zu den unerfreulichen Überraschungen des Hauptpavillons gehört dagegen die angekündigte Ausstellung von Gemälden von *Oskar Kokoschka*. Vier Bilder in einem ganzen Saal sind kaum genügend, um das Werk Kokoschkas an einer Biennale zu zeigen. Ägypten scheint ein Land zu sein, das völlig außerhalb der gegenwärtigen Kunstentwicklung steht. Einige neue, lebendige Impulse könnten dem erstarrten Traditionalismus nichts schaden. Auch Spanien enttäuscht, wie 1950, durch die Bedeutungslosigkeit seiner Auswahl. Wer sich zudem noch auf die gepriesenen Werke von Goya gefreut hat, muß feststellen, daß einige davon hinsichtlich ihrer Echtheit große Bedenken erwecken.

Obwohl im englischen Pavillon *Graham Sutherland* eine Vorzugsstellung einzunehmen scheint, hinterläßt der 1949 verstorbene Maler *Edward Wadsworth* wesentlich tiefere Eindrücke. In seinen Werken äußert sich wirkliche Beziehung zur Gegenwart und ihren Problemen, und das ist doch eigentlich an der Biennale ausschlaggebend, wenn sie nicht nach und nach zu einem Museum altmeisterlichen Epigontums werden soll. Eine ganze Reihe junger englischer Bildhauer gruppiert sich um ein großartig klares Werk von *Henry Moore*. Zeichnungen und plastische Werke sind jeweils zu kleinen Gruppen zusammengefaßt. Außer den Werken von *Kenneth Armitage* aber scheinen die meisten dieser jungen Bildhauer die fundamentalen Gesetze der Skulptur zu mißachten. Unser französischer Kollege Jean Bouret fand für diese Art Plastik die Bezeichnung «objet-jouet» und wir können ihm hierin nur beipflichten. In den Werken der Jugoslawen *Motika*, *Stupika* und *Vidovic* zeigt es sich, daß auch in Jugoslawien ein künstlerischer Anschluß an den Westen vollzogen worden ist. Jedenfalls ist die Wirkung wesentlich sympathischer als diejenige der 1950 ausgestellten propagandistisch-nationalistischen Werke. Mexiko und Holland haben dieses Jahr nur graphische Arbeiten ausgestellt. *Mendez*, *Rivera*, *Orozco* bleiben auch in der Graphik die weitaus stärksten Erscheinungen mexikanischer Kunst. Bei den Holländern, deren Zusammenstellung etwas flau wirkt, bemerken wir *Ellenbaas*, *Kruiningen*, *Werkman* und *Wieggers*. Ein letzter Besuch gilt noch dem Pavillon der Vereinigten Staaten. Im Vordergrund steht offensichtlich der Maler *Edward Hopper*. Ihm steht jedes lebendige Geschehen völlig fern; eine technisch raffinierte, monumentale Auffassung, aber leblos und spannungslos und ohne Notwendigkeit vorgetragen. Obwohl noch unausgeglichen, bevorzugen wir den in Amerika arbeitenden Japaner *Yasuo Kuniyoshi*. Eine auffallende Erscheinung bleibt daneben auch *Alexander Calder*. Seine aus Draht und farbigen Metallblättern beweglich zusammengefügte Konstruktionen, die, im freien Raum hängend, bei der leisesten Berührung in harmonische Schwingung geraten, umfassen Raum und Volumen durch ihre Bewegung. Allerdings steht auch Calder an der Grenze der eigentlichen Bildhauerei, und die Zuteilung des großen Preises für Bildhauerei scheint unter diesen Umständen recht diskutabel. Als letztes orientiert eine gepflegte, leider etwas unvollständige Schau über die holländische Stilrichtung «*de Stijl*», die zwischen 1917 und 1922 nach einem neuen, objektiven universalen Gestaltungsprinzip suchte, dessen Wirkung auch heute noch in Malerei und Architektur einen Niederschlag findet. *Huszar*, *Mondrian*, *van der Leek*, *Domela* und *van Doesburg* sind die wesentlichsten Erscheinungen dieser Gruppe.

Damit sind wir am Ende unseres Rundgangs angelangt. Trotz unerfreulicher Feststellungen, die meist auf das Konto der auswählenden Kommissionen gesetzt werden müssen, bringt auch die diesjährige Biennale wiederum einen ganz wesentlichen Beitrag zur Kenntnis der Kunst der Gegenwart. Die Auseinandersetzung zwischen Richtungen und Auffassungen verschiedenster Art auf internationalem Plan ist unbedingt notwendig, und die Biennale gibt uns dazu eine einzigartige Gelegenheit. Der Grundsatz der Freiheit der künstlerischen Schöpfung kann aber nur dann aufrechterhalten bleiben, wenn die Auswahl in erster Linie nach quali-

tativen Gesichtspunkten getroffen wird. Persönliche, nationalistische oder gar propagandistische Kriterien haben an der Biennale keinen Platz und wir hoffen, daß solche Erscheinungen in Zukunft nicht mehr zur Geltung kommen werden. Es wäre schade um eine so wichtige und fruchtbare Veranstaltung. Daß die Schweiz in diesem Jahr so eindrücklich vertreten ist, rechtfertigt ihre Teilnahme voll und ganz und beweist, daß auch der Schweizer Künstler ein gewichtiges Wort mitzureden hat — wenn man ihn zu Worte kommen läßt.

Alfred Scheidegger

Monet und Munch im Zürcher Kunsthaus

Das Zürcher Kunsthaus zieht diesen Sommer viel Publikum mit zwei Veranstaltungen an; in den letzten Tagen der Claude Monet-Ausstellung, die am 15. Juni geschlossen wurde, zählte man im Durchschnitt weit über tausend Besucher, die das Werk des großen Impressionisten bewunderten, froh der hellen, unproblematischen Malerei, von einem Augenmensch zur Freude der Augen erschaffen. Freilich. Cézannes Wort: «Ce n'est qu'un oeil, mais mon dieu, quel oeil», fiel sicherlich vor früheren Bildern. In seinem langen Leben, von 1840—1926, hat Monet viel gemalt; doch wurde ihm die Gnade schöpferischer Gestaltungskraft nur ungefähr zwei Jahrzehnte zuteil, vom Beginn der Sechziger- bis Mitte der Achtzigerjahre. In einem Vortrag bezeichnete der Konservator des Musée national d'Art moderne in Paris, Bernard Dorival, das Jahre 1883 geradezu als sein Schicksalsjahr. Damals bezog er sein eigen Haus in Giverny, ein heiteres Landhaus in Blumen-garten mit dem Seerosenteich und der von Glycinen überhangenen Brücke, die aus vielen Bildern bekannt sind. Er stand auf der Höhe seiner Laufbahn und konnte es sich leisten, nunmehr dem Pariser Kunstleben fern zu bleiben. Der früher schwer erkämpfte Ruhm folgte ihm, brachte sogar die Freundschaft mit einer Persönlichkeit wie Clemenceau, und bannte die Armut, die ihn 1868 zu einem Verzweiflungssprung ins Wasser getrieben. Aber Monets schöpferische Kraft erlahmte im Erfolg und sein frisches Naturtalent bot nicht genügend Selbstkritik, um allein schaffen zu können. Immer seltener wurden die Bilder, die durch Schwung und Schönheit entzückten; dafür entstanden von 1890 an jene Serien der Pappeln, der Heuschöber, der Kathedralfront von Rouen, die wenig von der früheren künstlerischen Substanz enthielten. Sein Weg führte zur Formaflösung in malerisch flimmern-der Luft und zu den schemenhaften Dekorationsbildern der großen Nymphéas, die zur Genüge in der Zürcher Ausstellung hingen.

Wie kraftvoll hatte er begonnen! Das «Déjeuner sur l'herbe» (Kat. Nr. 4), von ihm selbst zu einem Fragment beschnitten, wurde von dem Fünfundzwanzig-jährigen gemalt! Vor dem kühnen Bild großer Komposition und wundervollen Kolorits konnte man das Bedauern von Monets Freunden begreifen, daß er nicht mehr Figurenbilder hinterlassen, sondern sich auf das Gebiet der Landschafts-malerei beschränkt hatte. Er gehörte zur Gruppe der Impressionisten als eines ihrer stärksten und sicherlich unkompliziertesten Talente, arbeitete nur noch im Freien, voller Entdeckerfreude auf die Spiele des Sonnenlichtes, die Farben der Schatten und die Veränderungen der bewegten Formen im Licht konzentriert. Das Motiv mußte schlicht sein, die malerische Gestaltung alles geben. Schon von 1865 entstanden jene hellen Bilder, die Monets Ruhm heute noch künden; bei aller Leichtigkeit des Vortrags offenbaren sie die Ausgewogenheit und den unaufdring-lichen Bau französischer Tradition. Sie reihen sich wie eine leuchtende Kette durch seine glückliche Schaffenszeit, bis das Absinken der künstlerischen Kraft ihren Glanz dämpft.

In denselben Sälen, die zuvor durch die Helligkeit von Monets Kunst erfreuten, herrscht nun *Edvard Munch*. Der sonnverbrannte bärtige Franzose kam dem Beschauer offen entgegen, indes der aristokratische, von städtischer Kultur verfeinerte Norweger sich auf jeder Photographie einsam abwendet. Es bleibt nicht beim Unterschied des Temperamentes und der Rasse: Munch (1863—1944) ist dreiundzwanzig Jahre jünger als Monet und somit den Erlebnissen einer anderen Generation verbunden. Der französische Impressionist stellte seine Staffelei vor ein Landschaftsmotiv und malte nur, was er sah; der nordische Meister empfing den Impuls zur Gestaltung zumindest vor 1908 ebenso oft *nicht* durch das Auge; die Bilder und Lithographien «Eifersucht» schuf er nach der Erzählung eines betrogenen Ehemannes, der in Gedanken seine Frau nackt mit ihrem Geliebten sah. Er nahm teil am Drama des Lebens, sann über Menschheitsfragen, über Natur und Liebe, Krankheit und Tod, pflegte Verkehr mit Dichtern und Schriftstellern, mit Ibsen, Strindberg, Jäger, Obstfelder, Rode, erlebte die Emanzipation der Frau und das Entstehen drangvoller Großstädte. Durch sein Schaffen wirkte er auf die Gedankenbildung seiner Zeit, die Mission eines Künstlers in höherem Maße erfüllend als seine französischen Zeitgenossen.

Der Norweger war schon mit dreißig Jahren die stärkste Kraft des nordischen Kulturkreises, sprengte dessen Rahmen und rief 1892 einen Kunstkandal in Berlin hervor, der zur Spaltung der Berliner Künstlerschaft und zur Gründung der Secessiön führte. Er wuchs zum Wegbereiter des deutschen Expressionismus, wirkte auch auf Schweizer Künstler wie Fritz Pauli, und ist heute außerhalb von Frankreich die bedeutendste Gestalt der modernen Malerei. In Norwegen ragt er hoch über seine Umgebung, ist sozusagen ohne Vorläufer und Nachfolge. Wohl schuf er in der Aula der Universität Oslo 1914/15 den bisher schönsten Zyklus von Wandbildern unseres Jahrhunderts, gleich bedeutend in Form wie in Inhalt. Aber das unvergleichliche Vorbild erscheint im nahe gelegenen Stadthaus von Oslo nicht ausgewertet; in diesem 1950 vollendeten Bau malten jüngere Künstler riesige, provinziell unbedeutende Wandbilder; nur Per Krohgs Raum bildet eine Ausnahme.

Und doch kann Munch nur in Skandinavien in seinem Umfang erfaßt werden. Abgesehen von den unverrückbaren Wandbildern bewahren öffentliche und private Sammlungen seine Werke und hütet Oslo seinen Nachlaß. Eine Ausstellung, mit Hilfe nordischer Museen und Sammler organisiert, bedeutet deshalb ein Ereignis, gleichviel, ob sie nach einem geistigen Plan oder einfach durch Vereinigen erreichbarer Werke wie gegenwärtig im Kunsthaus zustande kam. Sie holte ihr Material aus öffentlichen und privaten Sammlungen Norwegens, bereichert durch Leihgaben aus Deutschland und der Schweiz, leider nicht aus Schweden. Sie vermittelt Frühwerke, die bisher in Zürich nicht gezeigt werden konnten, und späte Schöpfungen aus den düsteren Jahren des Hitlerregimes, da Munch in Deutschland verfehmt war. Das Kunsthaus fügte seinen eigenen Besitz hinzu, der neben den hergereisten Bildern erfreulich besteht; er ist dank der Initiative von Dr. Wartmann, dem langjährigen Verfechter von Munch, so bedeutend wie kaum irgendwo außerhalb Skandi-naviens.

In der Ausstellung sondern sich die zwei Phasen von Munchs Schaffen deutlich. Vor 1908 treten die quälenden Themen geschlechtlicher Leidenschaft, von Krankheit und Tod hervor, die Nachtlandschaften im gespenstischen Licht des Mondes oder der Mitternachtssonne, säulenförmig im Meere gespiegelt. Die Formen sind in die Fläche gespannt und mit breitem Pinsel umzeichnet, die Farben zu seltsamen Zwischentönen gebrochen und merkwürdig zusammengestimmt, grün zu rosa, rosa zu orange beispielsweise, die Figuren oft in bannend unheimlicher Vorderansicht. Dasselbe Thema erscheint in verschiedenen Fassungen, keine vollendet, jede in einem Lebensprozeß von heißer Spannung entstanden. Im Kunsthaus fesseln die Varianten der «Mädchen auf der Brücke» (Kat. Nr. 17 und außer Kat.), deren

erstere schon so eindrucksvoll, daß man die Bedeutung der zweiten erst bei längerem Hinsehen erfaßt. Anders die beiden zwanzig Jahre auseinanderliegenden Gestaltungen von «Todeskampf» (Kat. Nr. 16 und 56). Das Thema der Darstellung ist schauerlich neu in der Geschichte der Malerei, die spätere Fassung von einer Freiheit und atemraubenden Intensität, daß kein Wort mehr genügt. Beide Bilder sind ähnlich angelegt, links das Bett in die Raumtiefe gestoßen, rechts die Angehörigen, in deren Antlitz und Haltung sich das Sterben spiegelt.

Aus der Spannung solchen Gestaltens sucht Munch bisweilen die erlösende Nähe der Natur, malt nach 1900, von Velázquez angeregt, eine Reihe meisterhafter Bildnisse in ganzer Figur, später mit der gleichen wilden Lebhaftigkeit und Freude an der Erscheinung einige Landschaften. In der Ausstellung fesselt das Bildnis des Konsuls Sandberg (Kat. Nr. 25) als eine kühne Improvisation, bei der die Anstückung eines Leinwandstreifens unten sogar übersehen wird. Das Bild des Lübecker Hafens (Kat. Nr. 45) malt Munch so rasch und inspiriert, daß er die Farbe aus der Tube direkt auf die Leinwand drückt.

1894 wendet er sich den graphischen Techniken zu, bringt in jenem Jahr seine ersten Radierungen hervor, im folgenden die ersten Lithographien und von 1896 an die Reihe berühmter Holzschnitte, bisweilen farbig getönt. Während mehrerer Jahre vernachlässigt er die Malerei neben der Graphik, setzt Themen seiner früheren Gemälde in Radierung, Lithographie und Holzschnitt um. Das Hauptwerk seiner Frühzeit, «Das kranke Mädchen», jene ergreifend stille Zwiesprache der vom Abschiedsschmerz übermannten Mutter mit ihrem zart entrückten Kinde, wird nun neben den Bildfassungen in Radierung neu gestaltet, der Kopf des Mädchens später in Lithographie. «Mondschein», «Kuß», «Sterbezimmer», «Angstgefühl», «Loslösung», die Themen sind düster. Der Künstler lebte in solchen Spannungen, daß die Krise hereinbrechen mußte. Sie kam 1908 und zwang Munch zu monatelangem Aufenthalt in einem Nervensanatorium zu Kopenhagen.

1909 kehrte er nach Norwegen zurück, innerlich gefestigt, erlöst. Er siedelte sich auf dem Lande an, trat in eine neue Phase seines Schaffens, begann die glückbringende Arbeit an den Universitätsbildern. Er schöpfte seine Themen aus der Umwelt, der ländlichen Natur, malte nun oft in starken und leuchtenden Farben voll vitaler Dissonanzen, verwandte keine schweren Konturen mehr. Er stellte Bauern auf dem Felde, schwere Rosse im Acker, Schneeschaufler und heimkehrende Arbeiter dar, bildete Landschaften wie das stolze Kragerö des Zürcher Kunsthuses oder jene unvergeßliche Winterlandschaft (Kat. Nr. 58), die den großen einsamen Raum nordischer Natur wiedergibt.

Munch stand oft vor dem Spiegel zu stiller und leidenschaftlicher Zwiesprache, der Selbstbildnisse sind viele in seinem Werk. Die Ausstellung vermittelt vier Bildfassungen, eine frühe mit Zigarette, das bedeutend komponierte, ganzfigurige Bild des Malers im Lehnstuhl, schwer mitgenommen von der Grippe, ein weiteres in Landschaft und endlich die letzte Selbstdarstellung neben der Standuhr, die in Zürich noch nie zu sehen war; sie entstand 1940 an der Schwelle des Greisenalters, ein Werk ungebrochener Gestaltungskraft. Nirgends gibt es Vorbilder für diese eigenartige Schöpfung; ihr Hochformat wird durch senkrechte Unterteilung durch Standuhr, menschliche Gestalt, Fenster, Türen und Bild verengt, rechts von der Waagrechten des Bettes durchstoßen. Ein Stück leeren Vordergrundes schafft Distanz zu der stillen, fast armselig hageren Gestalt des Malers in Vorderansicht, die blicklos wie ein Gespenst neben der übermannshohen Standuhr steht und ihre Stunde zu erwarten scheint. Das Kolorit ist voll kühner Dissonanzen: in die Skala gebrochener, dunkelgrüner und dunkelblauer, hellgelber und hellgrüner, brauner und orange Töne klingen die ungebrochenen Farben des weißen, rot und schwarz gestreiften Bettüberwurfes, dessen Musterung wie ein graphisches Ornament wirkt. Der Pinsel arbeitet so frei wie je, streicht die Farbe

dünn oder in Ballung hin, unterbricht die senkrechten Streifen durch ein Stück Wand, behängt mit einer Vielzahl kleiner Bilder und klärt keine der selbstherrlichen Ungereimtheiten im Raum.

Doris Wild

Zürcher Junifestwochen

Das Old Vic Theatre mit Shakespeares «Timon von Athen»

(Schauspielhaus)

Das seltsam misanthropische Spätwerk Shakespeares, die Tragödie vom reichen «Timon von Athen», der, arm geworden, von allen «Freunden» im Stich gelassen wird und nach einem grandiosen Rache-Gastmahl nur noch Haß und Unmenschlichkeit zu säen sucht, ist wahrhaftig keines jener Stücke, die einen Theaterbesucher spontan zu begeistern vermögen. Thematisch nicht, weil Shakespeare hier nicht nur Resignation, sondern Verdammnis zeichnet; dramatisch nicht, weil es keine packende Verflechtung von Motiven enthält, sondern nur am Verhalten der Athener vor und nach Timons Bankerott parabolisch illustriert, wie sich ihre Freundschaft als nur dürftig verschleierte Habgier, Eitelkeit und Hartherzigkeit enthüllt. Und noch eine dritte Belastungsprobe hatte der Besucher der englischen «Timon»-Aufführung im Zürcher Schauspielhaus zu bestehen; es war das unfreiwillige Saunabad, das er dank der Hundehitze der ersten Julitage im «Pfauen» über sich ergehen lassen mußte. Und doch blieb die Vorstellung der Truppe des Londoner Old Vic Theatre unter der Regie eines der bedeutendsten englischen Shakespeare-Inszenatoren, *Tyrone Guthrie*, merkwürdig fest in der Erinnerung haften.

Guthrie hatte der Aufführung den Ruf vorausgehen lassen, sein «Timon» unterscheide sich von anderen. Er sähe nicht die Tragödie des im Stich gelassenen Menschen Timon darin, sondern er glaube, der Dichter habe hier an einer bewußt satirischen Bilderfolge nur die innere Hohlheit der Gesellschaft exemplifizieren wollen. Ich möchte annehmen, daß diese Auffassung von unseren Regisseuren nicht als so ungewöhnlich angesehen worden wäre wie offenbar von Guthries englischen Kollegen. Nach der Begegnung mit dieser Aufführung wiederum gestand man sich ein, daß sogar Guthries eigene Einstudierung diese seine Auffassung gar nicht einmal so deutlich herausgestellt hat, daß er sie zuvor besonders hätte erwähnen müssen. Wo die Mehrzahl unserer Regisseure wahrscheinlich durch eine betonte Karikatur der Athener Bürger dem höhenarmen Werk wenigstens auf der Szene noch erheblich deutlichere Akzente gesetzt und durch herzhafte Textstreichungen eine Überbrückung der Längen des Stückes erzielt hätte, da hielt sich Guthrie nämlich noch ganz an das Wort Shakespeares und mied nicht einmal das Risiko der Gleichförmigkeit und der Ermüdung durch Wiederholung ähnlicher Motive. Seine Meisterschaft aber setzte er daran, jede Szene zu einer großartig dekorierten Allegorie zu gestalten. Er nahm die schwachen Partien des Stückes genau so ernst wie die wenigen wirklich dramatischen Passi, indem er sie zu Gruppenbildern von erstaunlicher Tiefendimension entwickelte. Man wechselte im Zuschauerraum von der Rolle eines Theaterbesuchers in die eines Bildbetrachters, der einer zum Leben erweckten Bilderfolge von Rubens oder eher noch von Jacob Jordaens gegenüber saß. Die Aufführung lebte, ganz im Gegenteil etwa zum Barraultschen «Hamlet», nicht von einer espritvollen Auslegung des Werkes (das wäre auch zweifellos mißraten!), sondern sie lebte ganz aus dem Geist der Shakespearezeit, dem Barock. Angefangen beim gänzlich unnaturalisti-

schen, nur auf dekorative Wirkung abgestellten schwülen Bühnenbild *Tanya Moiseiwitschs* bis hinüber zur Plastizität der ausdruckschwangeren Gestik und zur ausladenden Breite der sprachlichen Gestaltung durch die Darsteller. Während uns im Deutschen die Sprache Shakespeares immerhin erst durch das Medium der Romantik begegnet, tönt Shakespeares Wort für den Engländer ja noch in der Ursprache, dem Englisch der elisabethanischen Epoche. Das gibt der Sprache selbst an jenen Stellen noch Volumen, bei welchen im Grunde nicht viel «dahinter» steht. Die Darsteller des Old Vic Theatre, fast durchwegs hervorragende Deklamatoren, füllten dieses Volumen auch noch so hinreichend aus, daß man trotz des Mankos an Dramatik gebannt blieb. Noch bemerkenswerter aber war ihr Zusammenspiel im bildlichen Sinne. Da erlebte man fortlaufend eine unerhört genau durchdachte Bewegung auf der Szene. Jede Geste wurde wichtig genommen; denn eine jede hatte ihre optische Funktion im Gesamtarrangement. Daß Guthrie gerade in der Behandlung der Massenszenen ein Könnner ist, wird auch der nicht leugnen, der nicht mit seiner gleichmäßigen Gewichtsverteilung bei der szenischen Interpretation einverstanden ist. Es entspricht jedoch englischer Tradition, die perfekte Durchformung eines Werkes der Betonung einzelner Partien oder Rollen vorzuziehen. (Verbeugten sich doch die Darsteller am Schluß auch Hand in Hand im Halbkreis, ohne Hervortreten einzelner Hauptdarsteller.) So vermochte die Londoner Truppe denn auch der gewaltigen Kernszene des Stückes, in welcher Timon die hoffärtige Gesellschaft der Schmeichler und Egoisten zu einem letzten Gastmahl einlädt, um über sie ein zorniges moralisches Strafgericht abzuhalten, zu einem ungemein plastischen Theatercoup zu entwickeln. Das wäre wohl kaum einem unserer Ensembles in so dichter Gestalt gelungen.

Da bei den Engländern nicht das Einzelkönnen, sondern die Erfüllung der Funktion im Gesamtrahmen auch das entscheidende Kriterium der schauspielerischen Leistung ist, könnten Lob und Tadel der einzelnen Mitwirkenden nur Nuancen der Darstellungskunst kennzeichnen. Der Gesamteindruck ist das Wesentliche; und *er* war gemessen an der Undankbarkeit der Rollen und der Handlung ausgezeichnet. *André Morell*, einer der bekanntesten englischen Shakespeare-Darsteller, meisterte seine Aufgabe als Timon mit großer Sicherheit. Im Typ entsprach er mehr dem misanthropischen als dem blindlings sich schenkenden, helfenden und menschenfreundlichen Timon. Doch liegt das Schwergewicht dieser Rolle ja gerade auf dem verachtungsvollen und weltfeindlichen Timon. Neben den teilweise etwas zu bewußt karikierenden Athener Bürgern J. Phillips, D. Wallers und J. Colicos hinterließ vor allem der Apemantus *Leo McKerns* den nachhaltigsten Eindruck. Mit seiner philosophisch fundierten Misanthropie gab er überzeugend das Gegenstück für die ganz und gar nicht aus geistiger Argumentation geborene Wandlung des Timon vom gebefreudigen Lebemann zum rachsüchtigen Zyniker. So wurden denn neben den genannten Massenszenen à la Rubens und Jordaens die Szenen, in welchen sich Morell und McKern gegenüberstanden, auch zu den stärksten Erlebnissen der Aufführung.

Klaus Colberg