Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 36 (1956-1957)
Heft: 12

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: 14.01.2026

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

Die Sammlung Ragnar Moltzau

Zur Ausstellung im Zürcher Kunsthaus

Eine norwegische Sammlung moderner Malerei ist in der Schweiz zu Gast. Das Zürcher Kunsthaus hat ihr die Räume seines oberen Geschosses zur Verfügung gestellt. Ausstellungen privater Sammlungen von internationalem Rang sind an sich ausserordentlich begrüssenswert, und in diesem Falle besonders. Die Sammlung Moltzau befindet sich nämlich in einem Stadium, in das eine größere Öffentlichkeit selten oder nie Einblick gewinnt: sie ist noch nicht abgeschlossen, also noch im Wachsen, und damit im Begriff, von einem Beieinander einer Anzahl künstlerischer Individualitäten zum kollektiven Ausdruck eines bestimmten sammlerischen Willens zu werden. Dieser sammlerische Wille gehört hier einem norwegischen Reeder, der, weltoffen und der modernen Kunst aufgeschlossen, das Gesicht der Malerei unserer Zeit in einigen wesentlichen Zügen festzuhalten beabsichtigt, wobei einige seiner besonders schönen und wertvollen Bilder bereits auf den Impressionismus zurückgehen. Sagen wir es gleich: es gibt in dieser Sammlung manche Abwesenheit, die zu bedauern ist, aber es gibt auch manche glanzvolle Anwesenheit, die aufs schönste überrascht. Und beeilen wir uns hinzuzufügen, daß wir keine Zensuren auszuteilen haben, wo, wie gesagt, noch manches im Werden ist.

Die Sammlung Moltzau ist um den künstlerischen Begriff «Paris» konzentriert, mit der einen Ausnahme: der Malerei von Edvard Munch, der nicht nur der größte Maler Norwegens, sondern einer der bedeutendsten Vertreter der modernen Malerei geworden ist. Wir wissen nicht, welches das erste Stück der Sammlung Moltzau gewesen ist, und es würde mehr als detektivischen Scharfsinn erfordern, dies herauszufinden. Sicher aber läßt sich sagen, daß es in ihr eine Anzahl Bilder gibt, die eine Art magnetische Kraft in besonders hohem Maße an sich haben, Bilder, die nach anderen Bildern riefen und erst in der Gefährtenschaft alle ihre Reize spielen lassen. Das Kunstwerk als einen lebenden Organismus zu begreifen, der sich neben und mit anderen Kunstwerken nicht nur behauptet, sondern sich an ihnen steigert und im Gegenspiel formaler und geistiger Kräfte weitere Kreise seiner schier unergründlichen Existenz zieht, ist einer der Hauptreize beim Aufbau und der Ausgestaltung einer Sammlung. Und dieser Reiz teilt sich auch dem Betrachter mit, sofern er nicht momentane Zerstreuung, sondern Zwiesprache mit autonomen künstlerischen Wesenheiten sucht, die voller Spannungen, voller Rätsel, voller Herausforderungen und Antworten sind.

Das Visier der Sammlung Moltzau ist nach vorn geöffnet, aber einige ihrer schönsten und beglückendsten Bilder gehören doch einer Vergangenheit an — oder ist es noch Gegenwart auf einer tieferen Stufe unseres heutigen künstlerischen Bewußtseins? Den Besucher der chronologisch geordneten Ausstellung begrüßen in einem der beiden Eingangssäle sechs prachtvolle Bilder von Renoir: vorab, strahlend und lebensfrisch das Bildnis nach *Madame Victor Choquet* (1875), eine der reinsten Blüten am vielverzweigten Baume des Impressionismus; daneben das im Format kleine Bild *Im Theater*, auf dem drei

Frauen jenes naiv-sinnenhaften Typus, den Renoir so oft wiedergegeben und durch seine Wiedergabe verherrlicht hat, für einmal in einer gesellschaftlichen Umgebung und in einer dieser Umgebung angepaßten Bekleidung dargestellt sind. Nach seinem Motiv steht dieses Bild irgendwo zwischen Manet und Toulouse-Lautrec, in seiner Sublimierung des sinnlichen Atems des Lebens aber kann es nur von Renoir gemalt sein. Auf der Wand gegenüber hängen gleich zwei Bilder der Berthe Morisot, der man heute sonst so selten begegnet, während ein Großteil der Querwand von der ausladenden und auch qualitativ jedes Museums würdigen Darstellung *Die Familie Terrasse* von Pierre Bonnard (1902) geschmückt wird. Im andern Eingangssaal zieht uns Gauguins *Bildnis der Mutter* (1893) magisch an: zwischen zwei herben Interpretationen von Cézanne, einer Landschaft und einer Komposition mit Badenden, enthüllt dieses Porträt manchen Zug unerfüllter Liebe in seinem nach Liebe so hungrigen Maler; formal und bildmäßig prägt es eine Art exotischen Jugendstil, der sogar auf den — gut dazu passenden — Rahmen übergreift. Im übrigen gilt dieser Saal Edvard Munch: da findet man die *Mädchen auf der Brücke* (1905), das klassische Bild eines germanischen Expressionismus vor dem Sündenfall, neben dem *Mädchen unter Apfelbaum* (1904), das nun ein zweites Mal im Zürcher Kunsthaus zu sehen ist, und weiter vier Darstellungen aus dem Fries des Max-Reinhardt-Theaters, die im Rahmen einer auf anderen optischen Voraussetzungen beruhenden Ausstellung, trotz dem einzigartigen Gefälle der in ihnen zum Ausdruck gelangenden psychischen Spannung, doch etwas schemenhaft bleiben.

Im nächsten Saal stehen wir vor Zeugen einer ohne allen Zweifel näheren Vergangenheit, oder ist es das von unserer Gegenwart nur durch einen dünnen Schleier getrennte Gestern? Da überraschen drei Bilder jenes litauisch-polnischen Emigré Chaim Soutine, dessen wirres Schicksal in der Historie, ähnlich dem des italienischen Emigré Amedeo Modigliani — der Soutine in einem in dieser Sammlung enthaltenen und in diesem Saal sichtbaren Bildnis in Rot porträtiert hat — von tragischen Zügen und unguten Anekdoten derart zu überborden schien, daß man fast vergessen konnte, er sei auch, in seinen begnadeten Stunden, ein großer Maler leidvollen Lebens gewesen (was man bei der Rückkehr vor diese Bilder nach mancher anderen Begegnung durchaus bestätigt findet). Schauen wir uns zur Entpannung Vlamincks *Hügel von Bougival* (1906) an, und seines Freundes André Derains *Landschaft* (um 1907), prangende Früchte jener in ungebrochenen Farben schwelgenden Epoque fauve, deren Vertreter den Inhalt ihrer Tuben am liebsten unmittelbar auf die Leinwand gedrückt hätten. Des mit 40 Jahren schon 1925 verstorbenen Roger de la Fresnaye *Landschaft mit Frau, Kuh und Hund:* kubistische Formfragmente scheinen hier neu zu Figuren zusammengefügt, ein wenig zu kraftvoll gewollt und doch in mancher Einzelheit wirklich kraftvoll gefaßt: eines der problematischsten, aber gewiß nicht uninteressantesten Bilder dieser Sammlung. Und zwischen all diese Problematik hat sich ein noch sehr dixneuvièmehafter kleiner Vuillard verirrt! Nun aber überlassen wir uns dem Anblick der Malerei von Raoul Dufy (der in der Sammlung mit fünf Bildern ausgezeichnet vertreten ist), dem Anblick seiner schönen *Inderin* (1928), ein Bild, dessen gelassen meditative Stimmung uns gleich beim Eintritt in diesen Saal anzog und uns an Manets *Olympia*, Goyas *Maja*, ja wohl auch an das Urbild ruhender weiblicher Nacktheit, an Tizians *Venus* denken läßt — obwohl das Gleißen eines schönen Frauenkörpers auf den Bildern dieser anderen Maler von Dufy in seiner Darstellung bewußt auf den paillettenhaft schimmernden Hintergrund übertragen worden ist.

Frauenschönheit — Frauenlob in zwei sehr verschiedenen, aber in jedem Falle sehr charakteristischen Formulierungen finden sich in einem Kabinett konfrontiert, das vor allem Picasso eingeräumt ist und in dem sein bedeutender Widerpart Matisse Gastrecht erhalten hat: des letzteren Kreidezeichnung *Porträt Frau L. B.* (1946) ist die formal vereinfachte, aber durch die sensibel-präzise Führung des Stiftes im Psychischen glänzend getrof-

fene Darstellung der mädchenhaften jungen Frau von heute, Picassos *Mädchenkopf* (1942) aber die auf klassische Großheit gerichtete Wiedergabe eines zeitlosen Frauentypus, den man sich nach dieser Tuschzeichnung als Haupt einer griechischen Göttin oder als Heldengirl auf irgend einem politischen Plakat (je nachdem, wie man Picasso besser zu sehen glaubt) vorstellen kann. Von dem, was die Sammlung Moltzau sonst noch von Picasso enthält und zeigt, sei neben der *Frau mit Hut* (1939) aus der zwiegesichtigen Guernica-Periode das Stilleben *Le violon (Jolie Eve)* (1912) aus der Periode des konstruktiven Kubismus erwähnt — ein schönes und in der Sordiniertheit seiner bräunlich-ockergelben Holztöne farblich sehr ansprechendes Stilleben dieses Malers; erstaunlicherweise wirkt es viel ruhiger als ein daneben hängendes *Stilleben* von Braque (1955), von dem es übrigens in jener früheren Periode ebenfalls hätte gemalt sein können. Weiter gehen wir zu Fernand Léger, von dem je zwei frühe und zwei späte Bilder die scheinbar sich gleich gebliebene Richtung seiner formalen und künstlerischen Aussage: dekorative Robustheit und kubische Erdhaftigkeit bekräftigen wollen. Doch trotz diesem in seinen Anfängen bewußt mit dem Raster mathematischer Hintergründe operierenden Verhalten bleibt bei Léger doch immer noch ein schöner Rest echter Natürlichkeit, und gerade die beiden hier gezeigten späten Bilder *Die drei Schwestern* (1952) und *Stilleben mit Messer* (1950) besitzen etwas von der sprachlosen Urwüchsigkeit erster Menschheitstage. Kurios, in dieser Umgebung der willentlich stilisierten Wirkungen die unendlich verfeinerte Zartheit von Bonnards *Bauernhof in Vernon* (1932) anzutreffen!

Mit Bedacht haben wir bei den bisher einzeln erwähnten Bildern dieser Sammlung — die nur einen ganz kleinen Teil der im ganzen 120 Stücke dieser Ausstellung berühren — die Jahreszahlen ihrer Entstehung mitangegeben. Wir wollten damit deutlich machen, daß das Emporwachsen einer Schöpfung der Kunst nicht unter allen Umständen mit dem Schnittpunkt unserer eigenen Spur auf der Linie der Zeit, in der wir leben, zusammenfallen muß, um jenen Grad der Lebensnähe zu erreichen, den man mit dem banalen Wort «modern» bezeichnet. Natürlich gibt es Wandlungen der Form, und Formen können uns als gestrig oder heutig berühren. Aber hinter den Formen besteht das Erlebnis einer Aussage, die dann heutig ist, wenn sie unsere eigene Menschlichkeit betrifft. Indem wir uns jetzt dem Teil der Sammlung Moltzau zuwenden, der Beispiele ganz oder überwiegend ungegenständlicher Malerei zur Geltung bringt, bleiben auch wir uns bewußt, daß die Trennungslinie zwischen Gestern und Heute nicht im Gegenstand künstlerischer Gestaltung, wohl aber in der geistigen und menschlichen Haltung sichtbar wird, die dieser Gestaltung zugrunde liegt.

Die Zahl der Namen, oftmals bekannter, mitunter berühmter Namen, deren Arbeiten uns nun, über vier oder fünf Säle verbreitet, entgegentreten, entspricht jenem Kaleidoskop von Strichen, Punkten, Flächen und Farben, dessen Vielfalt uns einen Augenblick lang in Verwirrung setzen könnte, wenn wir auf einem von vorneherein festgelegten Standpunkt für unsere Stellungnahme zurückgreifen wollten. Gerade das aber wollen, sollen wir nicht, denn wir befinden uns nun inmitten eines Stromes, der uns schnell und rauschend mit sich trägt, so wie unser eigenes Leben uns zuweilen davonträgt, ohne uns die Muße zu vorsichtigem Abwägen zu gönnen. Verlassen wir uns also auf die Intuition, vergessen Erfahrungen, meiden Vergleiche. Alles wird zur Impression, vieles erscheint als Improvisation, und wir können uns vorstellen, daß es dem Sammler, der diese Stücke zusammentrug, hier nicht um die Spekulation auf unvergängliche Werte, sondern um den Ausdruck der Teilnahme am kunstschöpferischen Bemühen seiner, unserer Gegenwart gegangen ist.

Die Kompositionen von Jean Bazaine wirken meist wuchtig, was auf die Verbindung flächiger, manchmal fast quaderhafter Felder mit breiten Farbbändern zurückgeht. Dadurch, daß dieser Maler seine Bilder noch mit gegenständlichen Titeln versieht, könnte er uns auf Irrwege falscher Assoziationen führen. Aber in diesem Betracht muß bei ihm, und an-

deren, alles Gleichnis bleiben, oder vielleicht weniger als das — gestaltete Halluzination. Da kommt Miró unserem Spieltrieb mehr entgegen, *Vogel mit ruhigem Blick und flammenden Flügeln* (1952) hat durchaus etwas urwelt-märchenhaftes, wenn auch nicht im Sinne von Klee (man verzeihe uns, daß wir diesen bei Miró wirklich unvermeidlichen Vergleich, entgegen unserem Vorsatz, doch ziehen): Miró ist mehr Dramatiker, er will uns im Spiel auch stets ein wenig erschrecken, aber das Schweifen der Phantasie erlaubt er uns freigiebig. Seine großformatige *Malerei* (1953), auf der vielleicht weniger Gemaltes als Gezeichnetes, oder in Runen Geprägtes steht, versetzt uns flugs in eine dämmrige Oase, oder in einen nächtlichen Garten am Nil. Mit Miró zusammen hängen Arbeiten von Nicolas de Staël; sie sind in ihren kompakten, scharf hell-dunkel gegeneinander gesetzten Farbflächen bildwirksam, tragen zum Teil auch begreifbare Titel südlicher Motive. Zwischen Miró und de Staël in diesem Saal ein virulentes, schwarzes, kreisendes und im Kreisen zerfallendes Gebilde *Komposition* von Hans Hartung (1956), das als eines der letzterworbenen Bilder der Sammlung Moltzau eben erst eingefügt wurde. In einem nächsten Saal stoßen wir auf Maurice Estève, Jean de Moal, Roger Bissière, Jean Bertholle, auf Jean Deyrolle, Raoul Dubac, sehen viele steile Akzente, tachistische Simultaneffekte (wie sie heute auch von der amerikanischen Malerei geschätzt werden), überquellende Emotionen, in sicherer Farbtechnik zum Ausdruck gebracht, daneben aber auch viel in gleichbleibenden Rhythmen und ruhigen Farben Geordnetes. Fast hätten wir vergessen, Manessier zu erwähnen, dessen Malerei berühmt ist in der neuen Ecole de Paris, und in der Ausstellung dieser Sammlung übersieht man ihn nicht; seine Kompositionen sind Schwerpunkte einer dunklen Pathetik, oder wirken sie hier, in der Nachbarschaft des heiteren Singier, in dieser Weise besonders? In ihren großen Formaten ist die Malerei von Manessier mitunter fast ein wenig beängstigend, aber sie ist autoritär und zeigt das Pulsen einer überragenden Kraft, so daß ihre längere Betrachtung dann wieder beruhigt, wenn auch ein wenig traurig macht. Singier — ihm gelingt nun doch der Wohllaut ausgewogener Formen und Linien, obgleich er eine im Grunde wuchernde Zwiespältigkeit — hie Materie, hie Geist — durchaus nicht verbirgt, aber mit Esprit überwindet. Wen sollen wir noch erwähnen aus diesem Beieinander der Talente, ohne uns dem Vorwurf der Parteilichkeit auszusetzen, wenn wir nicht alle namentlich erwähnen können? Vielleicht sollten wir Vieira da Silvas zart-kräftiger Studie *Die Krieger* (1949) in ihrer fragilen Rhythmik gedenken, oder seines Bildes *Die Stadt* (1953), dieser für die kollektive Emsigkeit und Mühsal so bezeichnenden Abbreviatur, der Arbeiten des jungen Schweizer Malers Wilfried Moser, der kantigen Akkorde von Pierre Soulages.

Aber einen dürfen wir nicht übergehen: Jacques Villon. Ihm wurde ein ganzer Saal in Ausschließlichkeit gewidmet, Ovation des kundigen und für Bildwirkungen äußerst sensiblen Herrn des Hauses, Dr. Wehrli, an den Maler, und zugleich eine willkommene Fermate für den durch die Betrachtung vieler Gegensätzlichkeiten dieser Schau aufs höchste angespannten Besucher. Villon ist vor allem Farbe, so wenigstens ist der erste Eindruck, Polychromie aber, die nicht schneidet, sondern erfrischt. Zum zweiten aber beginnt man sich der Wohlerwogenheit dieser Kompositionen, der klaren, oft messerscharfen Linearität ihrer Dreiecke, Prismen und Geraden (doch sind diese eigentlich am wenigsten linear) zu erfreuen. Hier ist eine bändigende Gestaltung am Werk, virile Neusicht vielleicht nicht so neuer Konturen, wie denn auch dieser heute über achtzigjährige Franzose seinen Bildern gegenständliche Titel alter Weise, wie *Die Dreschmachine*, *Die Burschen der Batterie*, *Pferderennen* und ähnliche gibt.

Die Ausstellung der Sammlung Moltzau ist, wir sagten es schon, chronologisch aufgebaut. Man kann sie also, nach den Lebensdaten der Maler und den von ihnen vertretenen Epochen, auch chronologisch durchwandern — allerdings mit nicht geringerem Gewinn auch in umgekehrter Reihenfolge. Immer werden starke Eindrücke haften bleiben, aber auch Fragen sich stellen nach der Substanz und dem

Sinn, die in vielen Fällen so und wieder anders beantwortet werden können. Die Malerei, die Kunst unserer Zeit stellt viele Fragen, und insofern ist diese Sammlung ihr adäquater Ausdruck. Nicht ohne Absicht wohl hat die kluge Ausstellungsleitung an jener Stelle, wo der Trakt der ganz Heutigen in die Folge der noch Heutigen mündet, vier Bilder von Rouault gefügt: denn vielleicht ist kein anderer so wie dieser Maler, der nun 86 Jahre alt ist, derart dazu berufen, in seinen brünstig-scheuen, heilig-unheiligen Gestalten jener einen Frage positiv entgegenzutreten, die immer vordringlichstes Anliegen aller Kunst bleiben wird: hat sich die bestimmte Vision eines Künstlers in seinem Werk in bestimmter Weise und so realisiert, daß wir uns von dieser Realisierung tief betroffen fühlen?

Heinrich Rumpel

L'exposition Pissarro au Musée de Berne

C'est une véritable rétrospective de l'œuvre de Camille Pissarro que le Musée des Beaux-Arts de Berne nous offre cet hiver. Les quelque cent-cinquante numéros de cette exposition — qui comprend des peintures à l'huile, des pastels, des gouaches, des dessins et des gravures — nous donnent une image variée et suggestive de la carrière du grand impressionniste depuis ses travaux de jeunesse jusqu'aux libres paysages de sa maturité. C'est grâce au Professeur Max Huggler, qui rend une fois de plus un service inappréciable à la cause de l'art français en Suisse, que tant de chefs-d'œuvre de Pissarro ont pu être réunis pour quelques mois dans la capitale helvétique.

L'heure est venue, semble-t-il, de reprendre l'œuvre entière de Pissarro depuis ses origines jusqu'à son terme, de la mieux connaître de la faire mieux connaître. Pissarro n'est-il pas avec Monet et Sisley l'un des créateurs de l'Impressionnisme, et l'un des meilleurs paysagistes français? N'a-t-il pas exercé une influence considérable sur Guillaumin, sur Cézanne, sur Gauguin à ses débuts? Et ne convient-il pas de rappeler qu'il fut «l'épistolier» du groupe impressionniste, et que sa correspondance avec son fils Lucien occupe une place de choix entre le *Journal* de Delacroix et les lettres de Van Gogh à son frère Théo?

Les débuts de Pissarro

L'une des premières choses qui frappe le visiteur de l'exposition de Berne, c'est que dès ses débuts Pissarro se tint près de la nature. L'artiste n'oublia jamais le conseil qui lui fut donné, à l'âge de seize ans, par son premier maître de dessin à la pension Savary: «Surtout, n'oubliez pas de dessiner des cocotiers!» Aussi, lorsque Pissarro revint chez ses parents dans l'île de Saint-Thomas il peignit pendant deux ans des paysages antillais. On peut voir à Berne quelques bords de mer exotiques que l'artiste esquissa près de la maison paternelle. Conventionnelles, timides, jaunâtres, ces premières études témoignent pourtant d'un sens aigu de la réalité.

De retour à Paris, en 1855, âgé de vingt-cinq ans, Pissarro se refusa à suivre la voie traditionnelle et à entrer à l'école des Beaux-Arts. Plutôt que de fréquenter l'atelier d'un maître plus ou moins illustre, il se mit à peindre en plein air, *sur le motif*, dressant son chevalet à Montmorency, à la Varenne-Saint-Hilaire, à Pontoise, à la Roche-Guyon.

Dans ses œuvres de jeunesse, on sent Pissarro hésitant. Il cherche un compromis entre ses instincts et son admiration pour les Corot, les Courbet et les peintres de Barbizon en qui il reconnaît des précurseurs et des maîtres. Les quelques paysages de cette époque, réunis à Berne, se caractérisent par une gamme sombre, faite de bruns sourds, de gris bleutés et de noirs. Ils ont le plus souvent un aspect pauvre et sans éclat. Pourtant, on y découvre déjà les qualités fondamentales de Pissarro: le sens de la construction, le goût de l'espace.

Voyez le *Paysage à la Varenne* de 1865. Ce petit tableau est bien caractéristique de la manière dont Pissarro compose un tableau. Il choisit un motif des plus simples. Un chemin le long de l'eau, une femme qui s'éloigne et surtout un vaste ciel lui suffisent pour dire le charme un peu triste d'un coin d'Ile de France.

Le peintre des routes

En 1866, Pissarro fit la connaissance de Manet. Sous l'influence du peintre de *l'Olympia* et du *Déjeuner sur l'herbe* il en vint à éclaircir sa palette. Il remplaça ses bruns et ses noirs par des jaunes, des vermillons et des émeraudes. Pour peindre les étendues vertes, les eaux changeantes de la Seine à Bougival ou de l'Oise à Auvers, les grands ciels traversés de nuages, Pissarro adopta la technique impressionniste de la divison chromatique et des touches vibrantes.

Un motif attira alors particulièrement le peintre: celui de la route en perspective, qui lui permettait d'exprimer son sens de l'espace. Au contraire de Monet et des purs impressionnistes, Pissarro n'a montré que peu de goût pour la peinture à deux dimensions, cette hérésie moderne. Il a toujours considéré que l'expression spatiale était l'essentiel du programme pictural.

Peintre des routes et des chemins, Pissarro les a représentés de préférence au printemps ou en automne, à l'époque des premiers bourgeons ou des feuilles mortes. Les effets de neige ont moins attiré le peintre. Pourtant, par sa délicatesse, son sens de l'intimité, Pissarro était bien fait pour rendre toutes les variétés des blancheurs et des grisailles de la neige fondante. On peut voir à Berne une *Route de Gisors sous la neige*, où quelques arbres dépouillés, se détachant sur le sol blanc et le gris du ciel, suffisent à rendre la tristesse, la désolation de la campagne engourdie.

Les rencontres de Pontoise

En avril 1872, Pissarro vint se fixer à Pontoise, où il devait demeurer dix ans. Cézanne le rejoignit bientôt, pour travailler à ses côtés. Incontestablement, Pissarro a exercé une influence sur le peintre d'Aix. Non seulement il incita Cézanne à abandonner sa manière sombre pour la remplacer par les couleurs claires et les petites touches juxtaposées des impressionnistes, mais en lui conseillant de ne quitter le motif qu'une fois la toile terminée, il lui apprit aussi à réfréner son emportement et à se soumettre à la nature. Plus tard, Cézanne se plaira à reconnaître que jusqu'à sa rencontre avec Pissarro «il avait perdu sa vie», et que c'est à Auvers qu'avait vraiment commencé sa carrière de peintre.

Le rôle de Cézanne sur l'évolution de Pissarro n'est pas non plus négligeable. Si, vers 1873, Pissarro employa dans quelques œuvres — en particulier dans ses natures mortes — une technique que l'on a comparé à une «maçonnerie de couleurs», c'est à l'instar de Cézanne. D'autre part, dans certains paysages peints par Pissarro à l'Hermitage près de Pontoise, on retrouve comme le souvenir de la *Maison du pendu* de Cézanne. C'est le même genre de composition, la même perspective plongeante, la même touche large et empâtée. On le voit, Pissarro et Cézanne s'enrichirent mutuellement, tout en développant chacun leur personnalité. «Parbleu! écrira plus tard Pissarro, nous étions toujours ensemble; mais ce qu'il y a de certain, chacun gardait la seule chose qui compte, sa sensation.»

Pissarro et Millet

A Pontoise et à Montfoucault, comme plus tard à Osny, puis dès 1884 à Eragny, près de Gisors, Pissarro peignit quasi exclusivement les paysages qui l'entouraient. Il ne rechercha pas des motifs rares, des horizons exceptionnels. «Le nouveau, écrivait-il à son fils Lucien, ne se trouve pas dans le sujet, mais bien dans la façon de l'exprimer.»

Au contraire de Monet et de Sisley, «peintres de l'eau», Pissarro fut un terrien, choisissant ses sujet dans cette campagne d'Ile de France qu'il avait élue, et où les gens et les choses lui étaient familiers. Dans la plupart des peintures à l'huile et des gouaches, réunies à Berne, on retrouve les mêmes personnages. Ce sont les en-

fants du peintre, sa femme, ses voisins. Plus qu'à leur personnalité, c'est à leur attitude que s'est intéressé le peintre. Le geste du bûcheron, la sieste de la villageoise, le mouvement de la femme qui se coiffe, qui ramasse de l'herbe, qui allume un feu, ou qui se baigne sous des ombrages de saules, voilà ce que veut saisir l'œil de Pissarro, sensible aux moindres changements de la lumière.

On a voulu discerner dans ces bucoliques une influence de Millet. Sans doute le peintre d'Eragny comme celui de *l'Angélus* s'est-il plus à représenter les travaux des champs. Mais, Millet nous montre ses paysans dans des occupations idéalisées, dans des poses choisies. Il leur prête une stature épique. Rien de tel chez Pissarro. Son seul souci est de peindre ses voisins avec vérité, dans leur comportement de tous les jours, dans toute la variété de leurs travaux et de leurs plaisirs.

«*La peinture en ville*»

Un événement malheureux devait modifier plus tard la méthode de travail de Pissarro. A l'âge de soixante-six ans, l'artiste fut atteint d'une affection à l'œil, qui sans attaquer la vue, lui rendit impossible le travail en plein air. Ne pouvant plus supporter les intempéries, Pissarro dut renoncer à la «peinture aux champs», selon l'expression de son ami Théodore Duret, pour se tourner vers «la peinture en ville».

C'est à Rouen, en 1896, depuis une fenêtre de l'Hôtel d'Angleterre, que Pissarro inaugura sa nouvelle manière de peindre, en représentant plusieurs vues des ponts, des quais et du port de la vieille cité normande. Dans cette série, il s'efforça «de donner une idée du mouvement, de la vie, de l'atmosphère du port si peuplé de bâteaux fumant, des ponts, des cheminées, des quartiers de la ville dans la brume».

Mais plus encore peut-être que l'animation des ports, ce fut le spectacle varié des rues de Paris qui fut le thème de prédilection de Pissarro à la fin de sa carrière. De 1897 à sa mort, l'artiste peignit plusieurs «séries» de paysages de la capitale, vus aux différentes heures du jour; c'est l'Avenue de l'Opéra, le quai Malaquais, les Tuileries ensoleillées, le Carrousel, le Pont-Neuf et la statue de Henri IV.

Dans ces Vues de Paris, Pissarro s'est amusé à rendre le grouillement de la foule, le va-et-vient des voitures, toute l'agitation plaisante de la grande ville, «Je suis enchanté, écrit-il, de pouvoir essayer de faire ces rues de Paris que l'on a l'habitude de dire laides, mais qui sont si argentées, si lumineuses, et si vivantes... C'est moderne en plein!» Par leur curieuse mise en page, leurs vues plongeantes, leurs plans simplifiés, les rues de Pissarro rappellent celles de Caillebotte, et annoncent les paysages urbains de Bonnard et Vuillard représentant la *Place Clichy* ou le *Square Vintimille*.

Malgré sa diversité et son ampleur, l'œuvre de Pissarro forme un tout cohérent. Elle occupe une place importante dans l'épanouissement de l'art français durant la seconde moitié du XIXe siècle. A côté de ces quelques hommes de génie — un Renoir, un Monet, un Degas — qui ont positivement renouvelé la peinture, Pissarro sut tracer son propre chemin et conserver son indépendance.

Amoureux de la nature et de la réalité, Pissarro les a peintes là où elles étaient pour lui, dans l'humble accident de son existence quotidienne. Ses tableaux suivent sa destinée et l'accompagnent de fort près. Sa profonde originalité fut de peindre sa vie et de vivre sa peinture.

François Daulte

Probleme rund um die Wiener Staatsoper

Am 5. November 1955 wurde die Wiener Staatsoper mit Beethovens «Fidelio» unter der Direktion von Dr. Karl Böhm feierlich eröffnet. Die Schlüssel, die der Wiener Staatsoperndirektor in einem Festakt vor dem versammelten Solisten-

Ensemble auf der Bühne und vor internationalen Gästen im Zuschauerraum aus den Händen des damaligen Bundesministers für Handel und Verkehr erhalten hatte, sind seit Juni 1956 im Besitz von *Herbert von Karajan;* der Leiter der Bundestheaterverwaltung, Ing. Ernst Marboe, war bereits vor Jahresfrist darangegangen, die von mannigfachen Faktoren ausgelöste Direktionskrise zu klären. Um die derzeitigen Probleme der Wiener Staatsoper verständlich zu machen, müssen zunächst Tatsachen verzeichnet werden.

Das Personal der Wiener Staatsoper umfaßt 964 Menschen. Den 90 Solisten, den 52 in der Regie und im szenischen Hilfsdienst tätigen Personen und den 14 Tanzsolisten stehen innerhalb der Kollektive 123 Orchester-, 106 Chor-, 55 Ballett-Mitglieder, 24 Bühnenmusiker und 500 Arbeiter gegenüber. Die Wiener Staatsoper repräsentiert sich als Repertoiretheater mit einer Spielzeit von zehn Monaten. Eine der ersten Taten der Ära Karajan war ein Abkommen mit dem Stagione-Theater der Scala di Milano, das zunächst auf drei Jahre befristet ist. Es sieht dreierlei Möglichkeiten der Zusammenarbeit vor: Ensemblegastspiele, Solistenaustausch und Einstudierungen mit dem einen oder anderen Solisten der befreundeten Bühne im eigenen Ensemble (zu einer Erwiderung des Scala-Gastspiels während der Wiener Festwochen 1956 seitens Österreichs in Mailand ist es bis jetzt noch nicht gekommen). Karajan selbst ist als Dirigent einer Wiener Staatsopernaufführung noch nicht in Erscheinung getreten (seine musikalische Leitung der «Maurerischen Trauermusik» Mozarts anläßlich des Todes Toscaninis betraf nicht die Bühne). Plangemäß beginnt Karajan seine dirigentische Tätigkeit (und auch seine regieliche) mit einer Neuinszenierung von Wagners «Walküre» Anfang April dieses Jahres. Auch seine praktische Direktionstätigkeit hat erst im Januar eingesetzt. Bis dahin fällten der Generalsekretär der Wiener Staatsoper, Dr. Egon Seefehlner, und der Leiter der künstlerischen Betriebsbüros, Ernst August Schneider, die notwendigen aktuellen Entscheidungen, die in die Kompetenz des Operndirektors fallen.

Der Fassungsraum der Wiener Staatsoper (1640 Sitzplätze) kommt gegenüber der Mailänder Scala (2500) und anderen großen Bühnen ins Hintertreffen. Vergleicht man die Höchstpreise des Wiener Opernhauses am Ring mit denen der führenden Welttheater, so ergibt sich folgende Gegenüberstellung: Mailänder Scala 46 sFr., Metropolitan Opera New York 35 sFr., Bolschoi-Theater Moskau 35 sFr., Städtische Oper Berlin 15 sFr., Bayrische Staatsoper München 16 sFr., Wiener Staatsoper 14 sFr. Der Wiener Staatsoper steht überdies im Verbande der Österreichischen Bundestheaterverwaltung ein zweites Opernhaus, die Volksoper am Währingergürtel, zur Seite, das neben der klassischen Operette und dem umstrittenen Musical die volkstümliche Oper pflegt. Künstlerische Kräfte, die in der Staatsoper zu wenig beansprucht erscheinen, stehen auch der Volksoper, die der frühere Staatsoperndirektor im Theater an der Wien, Hofrat Franz Salmhofer, leitet, zur Verfügung (dieses derzeit unbespielte kostbare Mozart- und Beethoven-Theater im sechsten Wiener Gemeindebezirk dürfte der Spitzhacke verfallen sein! Die privatrechtlichen und bundesdenkmalamtlichen Bestimmungen machen, wie versichert wird, ein positives Eingreifen zur Rettung des traditionsreichen Hauses unmöglich). Schließlich steht auch noch der Redoutensaal für Opernaufführungen zur Verfügung. Hier werden etwa die Mozart-Opern «Figaros Hochzeit» und «Cosi fan tutte» aufgeführt; noch im Februar findet die Doppelpremiere von Rossinis «Barbier» in diesem fluidumsmäßig bezaubernden, aber akustisch trotz allen Verbesserungen nicht zufriedenstellenden Saal statt.

Entgegen so manchen gehegten Befürchtungen sind Wiens Bundestheater, und da vor allem wieder die Wiener Staatsoper, Abend für Abend ausverkauft. Dieses Faktum gibt einen Spiegel des ungeheuren Publikums-, ja Bevölkerungsinteresses an der Staatsoper. Hier hakt die Presse ein. Die Kritiklust des Wieners feiert fröhliche Urständ. Das Gesprächsthema Nummer eins bleibt die Staatsoper, nur bisweilen zurückgedrängt von den lastenden Weltproblemen.

Drei Vorwürfe werden sozusagen chronisch erhoben: Mangelnde künstlerische Höhe beim Großteil der Repertoirevorstellungen, allzu häufige Abwesenheit von Direktoren, Sängern und Orchestermitgliedern, verwirrende Honorierungsdifferenzen. Für die beiden ersten Punkte kann als Entlastung das noch immer herrschende «Interregnum», ausgelöst von der Direktionskrise im vergangenen Frühjahr, geltend gemacht werden. Nun, da für die kommende Saison 1957/58 neben dem künstlerischen Leiter als Dirigenten Karl Böhm, Joseph Krips und Rudolf Kempe mit mehrmonatigen Verträgen genannt werden, da als Regisseure Oscar Fritz Schuh, Georgio Strehler, Josef Gielen und Josef Witt zur Verfügung stehen sollen, ist ein positiver Ausblick möglich. Ein «komplementärer Rhythmus» in der dienstlich oder privat begründeten Abwesenheit der einzelnen Direktionsmitglieder wäre freilich zweckdienlich. Während diese Zeilen geschrieben werden, ist der künstlerische Chef der Wiener Staatsoper abwesend, der Generalsekretär des Hauses Rekonvaleszent, der Leiter des künstlerischen Betriebsbüros als Regisseur außerhalb Österreichs tätig. Von den Sängern — und hier stehen «nur» die Spitzensänger in ihrer Blütezeit zur Debatte — ist im Zeitalter des Flugzeugs eine längere künstlerische Tätigkeit als der Zeitraum innerhalb von drei und fünf Monaten in einer Stadt (und mag es sich auch um die Musikstadt Wien handeln) nicht zu erreichen. Damit muß sich gerade eine Operndirektion abfinden, deren Haupt gleichzeitig als Chef der Berliner Philharmoniker, als Hauptdirigent an der Scala di Milano, als lebenslänglicher künstlerischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, als Schallplattenstar der Columbia London und künstlerischer Leiter der Salzburger Festspiele wirkt. Und wenn das Orchester der Wiener Philharmoniker seine erste Nachkriegs-Nordamerika-Tournee absolviert, so kann schwerlich gerade der Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, der zur gleichen Zeit in den USA tätig ist, etwas dagegen sagen. Schwierig ist die Lage der Sängergagen. Durch das Abkommen Wiener Staatsoper-Scala kommt es mit italienischen Gesangskünstlern zu Abmachungen, deren finanzielle Ausgangspunkte keine Parallelen zu den heimischen Spitzeneinkommen verzeichnen. In praxi aber kommt damit neuerdings, auch innerhalb des Bereiches der deutschsprachigen Sänger, eine Lawine ins Rollen, der Einhalt zu gebieten nur allzu bald die gesamte diplomatische Kunst des Leiters der Bundestheaterverwaltung erfordern wird. Ernst Marboe hat es vermieden, in die künstlerischen Geschicke der seiner Verwaltungsführung anvertrauten Häuser einzugreifen. Er ist für strenge Kompetenz-Teilung. Es bleibt aber noch der Zukunft überlassen — hoffentlich einer sehr nahen Zukunft —, den Beweis zu geben, daß die Räder Staatsoperndirektion-Bundestheaterverwaltung ohne Knirschen und Knarren ineinanderzugreifen vermögen.

Das künstlerische Profil der Wiener Staatsoper wird von seinen Dirigenten, Regisseuren, Bühnenbildnern, Sänger-Schauspielern, Ballettkoryphäen, von seinem Orchester, dem Chor und dem Spielplan gezeichnet. In der bisherigen Entwicklung des Institutes lag allzuviel Arbeit auf den Schultern der ständigen Kapellmeister des Hauses, allzuwenig Gewicht in den Leistungen der Regisseure; den Bühnenbildnern ist — bis auf die Ausnahme der «Aida»-Inszenierung — Hervorragendes nachzurühmen, obwohl die technischen Gegebenheiten des Hauses noch nicht ausgenützt sind. Im Bereich des Vokalen ist es gelungen, der Elite der Künstler von Weltruhm — pars pro toto mögen die Namen Irmgard Seefried, Christl Goltz, Sena Jurinac, Emmy Loose, Rita Streich, Leonie Rysanek, Paul Schöffler, George London, Julius Patzak, Hans Hotter, Anton Dermota, Hans Braun, Erich Kunz für viele andere einstehen — neue Kräfte zuzuführen: Walter Berry, Christa Ludwig, Waldemar Kmentt, Mimi Engela-Courtse, Eberhard Wächter (um wieder nur einige Namen zu nennen), die allesamt freilich nicht überfordert werden dürfen. Auch im Ballettbereich haben sich junge Talente in überraschend kurzer Zeit in Stars verwandelt. Die Wiener Philharmoniker leisten als Staatsopernorchester ebenso Bedeutendes wie

auf dem Konzertpodium und in ähnlicher Weise hilft die Konzerttätigkeit des Wiener Staatsopernchores der Vervollkommnung des homogenen Stimmklanges auf der Bühne. Der Spielplan ist umfassend und vielgestaltig: Mozart, Verdi und Strauß herrschen; die Moderne (Martin, Berg) ist nicht vergessen, das Opernschaffen des 19. Jahrhunderts auch durch Nebenwerke vertreten. Dem Oeuvre Richard Wagners sowie der Gluck- und Händel-Oper wird die Hauptpremierensorge der Direktion für die nächsten Jahre gelten müssen. Die noch für diese Saison anberaumten Premieren lassen im Kleinen die Vielfalt des in der Wiener Staatsoper Gebotenen erkennen: Rossinis bereits erwähnter «Barbier», Orffs «Trionfi», Wagners «Walküre», Mozarts «Entführung», Offenbachs «Hoffmann». Freilich hatte die große Zahl der Eröffnungspremieren im Herbst 1955 von vorneherein das Niveau zu drücken begonnen. Doch können die Mozart-Opern, Beethovens «Fidelio» (allerdings in anfechtbarer szenischer Gestalt), Richard Strauß' «Rosenkavalier» und «Ariadne», Alban Bergs «Wozzek» vor aller Welt bestehen. Das behende Kommen und Gehen berühmter und weniger berühmter Sängergäste wird wohl noch über diese Saison hinaus informativ nötig sein.

Ein Sonderkapitel in der jüngsten Geschichte der Wiener Staatsoper seit der Wiedereröffnung stellt das «aktive» Eingreifen der Stehplatzbesucher dar. Die einst so verläßliche «Vierte Galerie» der alten Oper ist zum Tummelplatz verschiedenster Interessenten geworden, die allesamt im Trüben fischen wollen. Freilich tragen an Kompetenzüberschreitungen, wie sie sich in Pfeifkonzerten, Demonstrationen rund um das Operngebäude, aber auch in unmotiviertem Jubelgeschrei kundtaten, jene Kreise schuld, die vom Anfang an mit erlaubten und unerlaubten Mitteln um die Gunst des einst so idealistisch gesinnten Gros der zumeist jugendlichen Opernenthusiasten warben. Das Publikum im gesamten hat diesem Treiben gegenüber eine Defensiv-Stellung bezogen, die sich auf den allabendlichen Widerhall der Künstlerleistungen keineswegs günstig auswirkt.

Wir sehen also: gehäufte Probleme allüberall im Bereiche der Wiener Staatsoper, von angestrebtem Ensemble-Theater bis zu der in gewissen Tageszeitungen zur Auflage-Steigerung veröffentlichten Intrige. Das unsachliche Dreinreden vieler, die dem Opernbetrieb völlig fernstehen, wirkt sich ebenso schädlich aus wie das breitgetretene Operngerücht, das der realen Grundlagen entbehrt. Was die Wiener Staatsoper, die ihren unangezweifelten Rang letztlich sogar über latente Direktionskrisen hinaus bewahrt hat, braucht, ist ruhige, ungestörte und unsensationelle Aufbau-Arbeit; es muß die innere Disziplin, das künstlerische Ethos wiederhergestellt werden, damit Kreti und Pleti keinen Vorwand finden, sich einzumischen, damit die jungen Künstler wieder jene Achtung vor dem operndramatischen Kunstwerk und seinen Verantwortungsträgern bekommen, die sie zur Intensivierung ihres Einsatzes im Dienste einer Gemeinschaftsarbeit dringend notwendig haben. Noch gleicht das schöne Haus am Ring in seiner inneren Gestalt einem monströsen Miethaus mit vielen Parteien, mit einer großen Kinderschar, die mit dem Spielplatz nicht auskommt und das Gezänk der Älteren auf den Gängen fortsetzt, mit wechselnden Hausverwaltern, die unterschiedliche Anordnungen treffen, und mit Besuchern, die nicht immer die erforderlichen guten Manieren haben. Die Zeit darf nicht mehr lang ferne sein, da dieser stolze Bau im Sinne seiner Bestimmung nicht nur als Musentempel verwendet wird, sondern auch von Beteiligten und Außenstehenden objektiv als solcher gewertet werden muß.

Erik Werba

Das englische Zeitschriftenparadies

«Man ist beeindruckt und zugleich überrascht von der Tatsache, daß es sieben Wochenzeitschriften gibt, die wert sind, regelmäßig gelesen zu werden, und nicht etwa in dem Sinne, daß man sie gelesen haben sollte, sondern daß ihre Lektüre tatsächlich interessant ist.» Diese Charakterisierung der englischen Wochenzeitschriften konnte man kürzlich im «Encounter» lesen, in einem Aufsatz, in dem ein erfahrener amerikanischer Journalist, Dwight Macdonald, seine Eindrücke von der englischen Presse beschrieb. Und dieser routinierte Publizist, der am «New Yorker» und am «Time» gearbeitet hat, schrieb dann: «In Amerika gibt es nichts, was sich mit diesen Wochenzeitschriften vergleichen ließe.» Es gibt aber auch auf dem Kontinent nichts, was sich mit «Economist», «Listener», «New Statesman and Nation», «Observer», «Spectator», «Sunday Times», «Times Literary Supplement» — diese hatte Macdonald herausgegriffen — vergleichen ließe.

Wird auf englische Zeitschriften hingewiesen, so muß man die Wochenzeitschriften zuerst erwähnen, die zwischen den zum Teil greulichen Tageszeitungen und den spezialisierten Monatsschriften eine publizistische Mitte mit einem beneidenswerten Niveau bilden, eine Brücke gleichsam zwischen zwei Extremen schlagen, die ohne diese Mitte völlig auseinanderfallen würden. Man muß die Wochenzeitschriften zuallererst nennen, weil sie, wie ich glaube, ausgeprägt englisch sind und den Leser kennzeichnen. Ihre Auflagen sind verhältnismäßig niedrig, übersteigen selten die Hunderttausendergrenze; ihr Einfluß jedoch ist tiefreichend und weitverbreitet. Sie wenden sich an einen intelligenten, politisch denkenden Leser, dessen Interessen und Kenntnisse sich mit den weltweiten Interessen seines Landes zu decken scheinen, an einen Leser, der nicht erst von der Redaktion konstruiert oder gar erfunden werden muß, der nicht erzogen werden, der nicht zum Parteigänger für irgend eine Doktrin gemacht werden soll, an einen Leser, der vorhanden ist, den es tatsächlich gibt. Die Wochenzeitschriften unterhalten sich sozusagen mit einem gleichgearteten Partner; ihr Stil ist unprätentiös, unakademisch, locker, jedoch präzis, oftmals persönlich bis zur Nonchalence. Der unabhängige «Economist» wendet in seinen Leitartikeln eine Ausgewogenheit und Weitsicht im Kommentieren an, wie man sie, mit diesem Rang, in den amerikanischen «Foreign Affairs» trifft; der sozialistische «New Statesman and Nation» veröffentlicht in seinem literarischen Teil Kritiken, die so voraussetzungsvoll, gekonnt und selbstverständlich treffend sind, daß diese Seiten gewissermaßen zu gedruckten Gesprächen aus einem literarischen Salon werden. Der konservative «Spectator» behandelt politische Themen so stimulierend und scheuklappenlos, so unvoreingenommen, wie es nur noch einem modernen Konservativismus möglich zu sein scheint, daß die Lektüre jedesmal zu einem Abenteuer mit Überraschungen wird; «Times Literary Supplement» bringt spaltenlange Rezensionen über so entlegene Bücher wie «Historia de la Literatura Chilena» oder «Bibliografia di Bernard Berenson», daß der gewöhnliche Leser sich literarisch geadelt vorkommen muß.

Es kommt hinzu, daß die meisten Wochenzeitungen, die zumeist auf eine politische Linie festgelegt sind, ihre Mitarbeiter aus fast allen Lagern heranziehen. Malcolm Muggeridge, der scharfzüngige Chefredaktor des konservativen «Punch», konnte im «New Statesman and Nation» den vehementesten und auch interessantesten Angriff auf Eden und dessen Suezabenteuer führen, den man in den kritischen Novembertagen irgendwo vor die Augen bekam; anderseits: Desmond Donelly, ein Labourabgeordneter, konnte im «Spectator» seiner eigenen Partei die Leviten lesen. Das Wunder dieser englischen Wochenzeitschriften, so muß man es nennen, ist vielleicht auch damit zu erklären, daß sich die englische Sozialstruktur (und mit ihr die Leserschichten), trotz allen Nachkriegsumwälzungen, nicht aufgelöst hat. Diese Wochenzeitschriften treten nicht vor eine amorphe Lesermenge — sie

dürfen vielmehr deshalb so gut und so ungezwungen sein, weil sich die Ordnung immer noch von selbst versteht.

Vor diesem Hintergrund wäre es geradezu falsch, wollte man mit dem Zeigefinger darauf verweisen, daß etwa diese oder jene Monatszeitschrift eingegangen ist, daß gar unter den literarischen Zeitschriften ein Sterben wüte. Wohl brachte auch das Jahr 1956 neuerliche Sorgen für die Journale: durch das Budget wurden die Postgebühren verdoppelt; zum Anfang des Jahres stiegen nach dem Setzerstreik die Druckkosten um 20 Prozent. Trotzdem: England ist ein Zeitschriftenparadies, und man will nicht glauben, daß es einen Autor geben sollte, der mit ungedruckten Manuskriptseiten herumirren müßte.

Das Paradies der englischen Zeitschriften ist — im Gegensatz zur Tagespresse — «föderalistisch» gegliedert. Man wird vergeblich nach literarischen Stoßtrupps, nach Manifesten und Partisanen, nach einer Dynamik im Blätterwald suchen. Das Paradies beginnt vielmehr regional (wenn auch inhaltlich nicht sehr bedeutungsvoll) mit örtlich gebundenen Literaturzeitschriften, die gelegentlich politische, öfter lokalgeschichtliche Seitenblicke werfen, mit vielen Monatsschriften, die für bestimmte Landschaften oder auch Londoner Stadtteile auftreten. Am bekanntesten in diesem Gedränge lokaler Publikationsorgane sind das «Bedfordshire Magazine», «Blackwoods Magazine», «Cornhill». Überregional sodann, mit einem internationalen Anstrich, mit einer modernen Sicht, ist das «London Magazine», das von John Lehmann, einem erfahrenen Literatur-Gärtner, redigiert wird; aktuell, mit Fühlern zum Kontinent hinüber und auch nach Übersee. Das Januarheft beispielsweise ruft die literarische «Atlantische Allianz» ins Gedächtnis, die durch die politischen Lädierungen nicht betroffen worden ist, und John Lehmann schrieb dazu, «daß sehr bald die Literatur dieses Landes der älteste Ast an einem Baum sein wird, der noch viele weitere Äste hat, die nach Amerika reichen, aber auch in jene Länder, die mit uns im Commonwealth verbunden sind». Wie zum Beweis für diese «angelsächsische Weltliteratur» wurde das Februarheft der südafrikanischen Literatur gewidmet. In den vorangegangenen Monaten brachte das «London Magazine» eine «Bekenntnis»-Serie, in der Schriftsteller wie Aldous Huxley, John Whiting, Colin Wilson, Philip Toynbee zur Situation der Literatur Stellung bezogen und aussichtsreiche Ausblicke in die Zukunft wagten.

Eine Besonderheit unter den literarischen Zeitschriften ist die Vierteljahrsschrift «Essays in Criticism», in der kritische Untersuchungen über Fragen der Literaturkritik veröffentlicht werden, die in angelsächsischen Ländern übliche — sehr nützliche, weil das kritische Instrumentarium schärfende — Inzucht der Literaturkritik betrieben wird. Wie sehr sich dabei die Schlange in den Schwanz beißt, zeigte ein Beitrag, in dem die literaturkritische Methode von V. S. Pritchett (dem Kritiker des «New Statesman and Nation») mit der von Kingsley Amis (dem Kritiker des «Spectator») verglichen wurde. — Probleme, die den Schriftsteller betreffen, von der Frage, weshalb neuerdings so viele Biographien geschrieben werden, bis zu der handgreiflicheren Sorge um das Copyright, werden in «The Author» behandelt, einer Zeitschrift, die von der «Society of Authors» betreut wird. — Literarische Kontakte zum deutschen Sprachbereich werden in «German Life and Letters» angebahnt, einer Gemeinschaftsarbeit der germanistischen Institute von Oxford und London. Diese Zeitschrift beobachtet sehr genau, brachte kürzlich Aufsätze über George Forestier alias Dr. Karl Emerich Krämer und über Georg Kaisers «Soldat Tanaka».

Unter den Kunstzeitschriften, die in einem Lande mit einer jungen Kunstwissenschaft auf steinigem Boden gedeihen müssen, ist «The Burlington Magazine» hervorzuheben, das kunstwissenschaftliche Originalbeiträge von englischen und (fast überwiegend) ausländischen Autoren veröffentlicht (in der letzten Nummer schreibt Hans Naef über Ingres Zeichnungen). Angehängt an diese Zeitschrift ist eine illustrierte Übersicht über die teuersten und interessantesten Stücke auf dem Kunstmarkt. Noch mehr auf den Käufer, ja fast auf den Sammler zugeschnitten, ist

«Apollo. The Magazine of the Arts»: museal, kunstgewerblerisch, gediegene Gestrigkeit in der Haltung. «Studio» wiederum ist eine gut informierende Kunstzeitschrift; sie bringt sorgfältige Ausstellungsreferate aus den Hauptstädten des Kontinents und dazu so ausgefallene aber interessante Beiträge wie «Moderne türkische Malerei» oder «Indonesische Malerei der Gegenwart».

Ein Kapitel für sich sind die Architekturzeitschriften, die auf ihrem Hochglanzpapier eher Wunschbilder zeigen als die Realität widerspiegeln. Die Wunschbilder allerdings sind modern, auf dem internationalen Niveau. Am ansprechendsten ist «Architectural Review» unter der Direktion von Nicolaus Pevsner, eine Zeitschrift, auf die das eingangs Gesagte nicht zutrifft: Sie will erziehen, belehrt mit erhobenem Zeigefinger, greift an, rückt zumeist ein bestimmtes Thema in die Mitte («Läden» kürzlich; vorher «Subtopia», das Aufzehren der Landschaft durch die krebsartig wuchernden Städte) und behandelt diese Themen mit Witz und einem avantgardistischen Flair. Es scheint jedoch, daß diese vorpreschende Modernität, die in England irreal ist, der Zeitschrift in ihrer zeitgenössisch-raffinierten Aufmachung geradezu etwas Verspieltes, zuweilen auch Versnobtes gibt. Hier ist auch «Architectural Design» zu nennen (Redaktion: Monica Pidgeon), in dem das enge, gutberichtende Korrespondentennetz auffällt; sachliche und auch polemische Diskussionen über moderne Architektur (ohne den Zeigefinger); eine Zeitschrift, die an das New Yorker «Architectural Forum» erinnert. Wie sehr diese beiden Publikationen den englischen Stadtbaumeistern voran sind, läßt ein Blick in das «Official Architecture and Planning» erkennen.

Die philosophischen Zeitschriften stehen fast alle auf einem Bein, ich meine, sie werden haltlos vor metaphysischen Fragestellungen, sie sind offenbar der Meinung, Metaphysik sei Meskalin für die Elite, und für Rauschgifte hat die Elite nichts übrig. «Analysis» etwa, an dem der englische Wittgenstein-Fortsetzer A. J. Ayer beteiligt ist, animiert seine Leser mit kennzeichnenden Preisfragen. Jüngst lautete dieses Spiel mit falschen Prämissen so: «Es ist unmöglich, daß einem von irgend jemandem der Name mitgeteilt werden kann. Denn wenn mir gesagt wird: Der Name dieses Mannes ist Smith, so wird sein Name genannt, aber nicht gebraucht, und ich höre den Namen eines Namens, aber nicht seinen Namen.» «Mind» bescheidet sich vierteljährig in den Grenzgebieten zwischen Psychologie und Philosophie, und die interessantesten (und kühnsten) Themen der logistisch-positivistischen Richtung findet man in «The Philosophical Quarterly», das in Schottland herausgegeben wird. Einzigartig in seiner Art ist das BJPS («British Journal for the Philosophy of Science»), das exakte Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie treibt und damit eine Lücke füllt, die etwa im deutschen Sprachbereich schmerzlich empfunden wird.

Neben den beiden wissenschaftlichen historischen Zeitschriften «History», dreimal jährlich von R. F. Treharne und S. H. F. Johnston herausgegeben, und «The English Historical Review», redigiert von J. G. Edwards und Richard Pares — neben diesen Zeitschriften ist das allgemeinere «History Today» zu nennen, ein Liebhaberunternehmen, dessen Attraktion darin liegt, daß geschichtliche Themen für Laien lebendig und interessant erzählt werden, ohne dabei ins Volkstümliche abzurutschen. Der gesteckte Rahmen reicht von der Steinzeit bis in die Nachkriegsepoche, und die Autoren verstehen es auf sehr geschickte Weise, den Leser gleichsam zu engagieren. Hier ist auch «Twentieth Century» (Nachfolger von «Nineteenth Century and After») zu erwähnen, eine All-Round-Zeitschrift (Politik, Literatur, Kritik) mit dem Programm: «Wir sind keine Partei, aber wir streiten mit den Gegnern der Freiheit.»

Unter den deklariert politischen Zeitschriften, die fast Legion sind, möchte ich herausgreifen «The National and English Review», die von einem jungen Konservativen herausgegeben wird, von Lord Altrincham, und in der die junge, vielversprechende Phalanx der Konservativen, (u. a. Sir Edward Boyle) zu Worte kommt ihren Standpunkt, den manche Beobach-

ter als den aussichtsreichsten in Englands gesamter politischer Landschaft bezeichnen, mit Vehemenz, gelegentlich auch Polemik, mit Schärfe und Intelligenz vertritt.

In all den bisher aufgeführten Zeitschriften wird der kontinentale Leser vielleicht eines vermissen: Die soziologisierende Betrachtungsweise, die man etwa vom Münchener «Merkur», von den «Frankfurter Heften», teils auch vom «Monat» gewohnt ist, jene soziologischen Durchleuchtungen, die oftmals systematisierte Eigenerfahrungen sind. Diesen Mangel an Soziologie in englischen Zeitschriften mag man bedauern oder man mag darüber erleichtert aufatmen — es scheint jedoch, daß die Scheu der Engländer vor der Soziologie (eine Scheu, die man in einem nicht so ausgefallenen Vergleich mit der Scheu vor der ins Private eingreifenden Photographie eines Henri Cartier-Bresson vergleichen könnte) ein Hinweis darauf ist, daß die Sozialstruktur noch intakt ist, was, aufs Zeitschriftenwesen übertragen, die Voraussetzung dafür ist, daß das Zeitschriftenparadies blüht und gedeiht. Das Fehlende wird somit reichlich aufgewogen. Eine einzige Zeitschrift schwelgt in der soziologischen Betrachtungsweise, die Monatsschrift «Encounter», die im Ausland vielfach bekannteste englische Zeitschrift, die man als die englische Version der französischen «Preuves», des deutschen «Monat» bezeichnen kann. Um den «Encounter» schart sich die internationalisierte Brigade, jene Gestempelten, die im spanischen Bürgerkrieg das Heilige Grab linksgerichteter Intellektueller befreien wollten. Im «Encounter» wird ein kontinentaler Leser am ehesten ein Spiegelbild seiner eigenen Interessen und Probleme finden. Es ist jedoch die Frage, ob der «Encounter» überhaupt in das englische Zeitschriftenparadies gehört. Man könnte es bezweifeln.

Alfred Schüler

Diese Zeitschriften (Edinburgh Review, Foreign und Foreign Quarterly Reviews), wie sie sich nach und nach ein größeres Publikum gewinnen, werden zu einer gehofften allgemeinen Weltliteratur auf das wirksamste beitragen; nur wiederholen wir, daß nicht die Rede sein könne, die Nationen sollen übereindenken, sondern sie sollen nur einander gewahr werden, sich begreifen, und wenn sie sich wechselseitig nicht lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen. Wenn nun diesmal mehrere Gesellschaften, welche die Britischen Inseln mit dem Ausland bekannt zu machen die Absicht haben, in sich selbst wirklich übereinstimmend erfunden werden, so erfahren wir Ausländer dadurch, wie man dort gesinnt ist, wie man denkt und urteilt. Im ganzen gestehen wir gern, daß sie höchst ernst, aufmerksam, mit Fleiß, umsichtig und allgemein wohlwollend zu Werke gehen; und für uns wird das Resultat sein, daß wir über unsere eigene kaum vergangene Literatur, die wir gewissermaßen schon beseitigt haben, wiederum zu denken und neue Betrachtungen anzustellen genötigt werden. Bemerkenswert ist besonders die bedeutende Art, irgend einen namhaften Autor zum Grunde zu legen und das ganze Revier, worin derselbige wirkt, bei dieser Gelegenheit zu überschauen.

Goethe, 1828