Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 37 (1957-1958)
Heft: 6

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: 11.12.2025

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

KULTURELLE UMSCHAU

Querschnitt durch das Theater der Nationen

Die internationalen Theaterfestwochen, die in Paris seit drei Jahren durchgeführt wurden, sind in diesem Jahr zu einer stehenden Einrichtung geworden, zum *Théâtre des Nations*, dem Sammelpunkt des Theaters in der Welt. Paris gewinnt dadurch endgültig den Rang der Kapitale des Theaters, wo die Welt zu Gast ist und von wo Ausstrahlungen wieder in die Welt hinausgehen. Der große zentralistische Zug, der, tiefstem französischen Wesen gemäß, von überall her Kulturgut in die Hauptstadt, das Brennglas vielfältigster Strahlen des Geistes, zieht, prägt sich in dieser weltumspannenden Gründung aufs neue aus. Paris kann sich irren, es kann überschätzen, in keinem Fall jedoch ist, was auf dieser Plattform Zustimmung gefunden, belanglos. Man denke an das Beispiel der Oper von Peking, deren Erfolg vor zwei Jahren sich von hier auf das ganze Europa ausdehnte und uns mit einer fast unbekannten, fesselnden Art des Theaters in Berührung brachte.

Dieses Jahr stand *Bertolt Brecht* im Mittelpunkt einer Ehrung, die dem Deutschsprachigen verspätet und in ihrem Überschwang grotesk erscheinen mußte, der Weltgeltung von Brechts Theater jedoch unzweifelbar Vorschub leistete. Gewiß wird man der Verherrlichung von B. B. nicht restlos froh, denkt man doch nicht nur an den Dichter des «Guten Menschen von Sezuan», der «Mutter Courage» und der «Dreigroschenoper», sondern auch an den Theatermann, der sich einem Unterdrückungsregime verschrieb, welches seine eigenen Stücke wenn überhaupt, dann nur in umgebogener und «frisierter» Form zur Aufführung zuließ. Dennoch kann kein Zweifel bestehen, daß seine Theaterstücke, lange vor der Errichtung eines kommunistischen Deutschlands geschrieben, einen der originalsten und wichtigsten Beiträge zum zeitgenössischen europäischen Theater darstellen. Als ihr Dichter wurde er in Paris gefeiert, mochten auch das (Ost)-«Berliner Ensemble» mit *Helene Weigel*, seiner Frau, und die französischen kommunistischen Intellektuellen im Brecht-Sonderheft der Zeitschrift «Europe» ihn für ihre «Kultur» in Beschlag nehmen.

Zwei Stücke brachte das «Berliner Ensemble» zur Aufführung: *Mutter Courage* und die zweite, linientreue Fassung des *Galileo Galilei* (dessen erste Fassung während des Krieges in Zürich uraufgeführt worden war). Der Erfolg des ersteren mit Helene Weigel als «Mutter Courage» war groß und verdient. Das zweite jedoch stieß, trotz der Bereitschaft des Publikums zur Bewunderung, auf eine kühle Aufnahme. Das Leben des Galilei, in epischen Bildern erzählt, bleibt ein Thesenstück mit Glanzstellen für die Bühne. Vorab die letzten Szenen jedoch, in denen der greise Forscher seinem Schüler als letzten Mahnspruch gibt, die Entdeckungen in die «richtigen» Hände zu legen und nicht zu glauben, der Wissensdurst sei je der Antrieb der Forschung, sind kaum etwas anderes als marxistische Spruchbanddramatik. Es wäre falsch, die Bühnenbearbeitung von Galileis Leben nach dem landläufigen Ausdruck eine Dramatisierung zu nennen, denn fast alles, was dramatisch, d. h. Zusammenprall entgegengesetzter Kräfte sein müßte (vor allem der Inquisitionsprozeß), hat Brecht nicht auf die Bühne gebracht. Da erweist sich dann das epische Theater, aus Absicht und Programm, als spannungsarm und stellenweise von der Gefahr der Langeweile bedroht. Es fehlt zwar keineswegs an szenischen Höhepunkten wie dem römischen Karneval, oder einer pantomimischen Verhöhnung

von Galileis Theorie der Kugelgestalt der Erde, die dann unter den Füßen wegrollen müßte, und einer prunkvollen Papsteinkleidung, sie täuschen jedoch nicht darüber hinweg, daß das Geschehn nicht in der Wechselrede, sondern in Bildern, nicht bewegt, sondern statisch vorgeführt wird. Wo die Sprache nicht Fechtinstrument ist, will sie sich manchmal fast ihrer eigenen Lust zuliebe entfalten, nicht unähnlich ihrer Selbstherrlichkeit im Gedicht. Man wurde bei dieser Gelegenheit daran erinnert, daß das epische Theater nicht nur vom sozialen Kritiker und Umstürzler, sondern vom *Dichter* Brecht erfunden wurde. Sein Wesen steht dem modernen Lyrismus nicht allzu fern.

Das statische Element des «Galilei» unterstrich *Erich Engels* Regie, die, für Brecht ungewohnt, den Szenen feste, bronzefarbene Wände gab und zur Kennzeichnung der einzelnen Schauplätze im Hintergrund ein Emblem anbrachte. Diesen Hang zum stofflich «greifbaren» Bühnenbild kannten wir schon vom vorjährigen ostdeutschen Gastspiel; der Realismus ist in dieser Hinsicht immer ein Merkmal orthodoxer Autorität in der Kunst. Auch in der schauspielerischen Leistung wurden wir an das letztjährige Beispiel erinnert: über ein braves Mittelmaß kam das Brecht-Ensemble nicht hinaus.

Den Anteil der Bundesrepublik am deutschen Zyklus, der wiederum der reichhaltigste war, bestritt das *Schauspielhaus Bochum* mit Brechts *Dreigroschenoper*, Wedekinds *Marquis von Keith* und Sartres *Der Teufel und der liebe Gott*. Man erinnert sich, daß in dem letzten Stück *Hans Messemer* als Goetz von Publikum und Kritik sehr gefeiert wurde[1]). Nun spielte er drei Hauptrollen: Mackie Messer, den Marquis von Keith und wiederum Goetz, und die gleiche Kritik beklagte diesmal seinen Mangel an Ausdrucksmittel, die Starrheit seiner Gesten, seine Monotonie der Diktion. An seinem Fall läßt sich gut die schwankende Bewertung des Deutschen in Frankreich ablesen. Lang und mager, mit harten, eckigen Gebärden und etwas knarrender Stimme trat er vor das Publikum, eine Mischung von Mephisto und abgebrühtem Landser. Als der völlig Fremde, nirgends zu Begreifende, flößte er Furcht und Faszination zugleich ein. Das uralte Doppelgefühl des Franzosen vor deutschem Wesen: die unwiderstehliche Anziehung des fast barbarisch Harten und, im Moment des Nähertretens, das Grauen vor dem unerklärbar Andern, beinahe feindlich Empfundenen, erweckte er Abend für Abend. Für Goetz, den Unterteufel von Sartres Gnaden, war das gemäß, Mackie Messer verlangte indes stärkere Differenzierung als Messemer mit seiner schneidenden Verbissenheit geben konnte.

Auch sonst enttäuschten die Aufführungen des Bochumer Schauspielhauses. Die «Dreigroschenoper» wurde zu hart gespielt, zu sehr als Rekonstruktion des expressionistischen Theaters und vor allem mit mittelmäßigen Kräften. *Hans Schalla* führte wohl eine straffe Ensembleregie (zu schematisch freilich in der Anordnung der Gruppen und der Verteilung der «Singplätze»), die Darsteller, die ihm zur Verfügung stehen, sind für ein Provinztheater erfreulich, genügen höheren Ansprüchen jedoch nicht. Die Songs als Arien «dargeboten» raubten der Aufführung jegliche Spontaneität; statt einer frechen Moritat hörte man eine absichtsvolle, häufig brutal vorgetragene Oper.

Den deutschen Zyklus beschloß, ohne seine Qualität zu heben, das Berliner *Schillertheater*, das unter *Piscators* Regie das grausige *Requiem für eine Nonne* von William Faulkner spielte. Statt Ensembletheater nun Starbesetzung. *Joanna Maria Gorwin*, den Zürchern seit einigen Jahren bekannt, spielte Temple Drake, Ausbund von Verworfenheit und Elend, der das Böse stückweise wie lebendiges Fleisch herausgerissen wird. Sie spielte diese erdrückend schwere, aber an szenischen Wirkungen reiche Rolle so äußerlich, so nur aufgesetzt wie eine Komödiantin, die sich ins tragische Fach verirrte. Mit aller Macht sollte die Sünde, die mit Wollust auf sich genommene, sie an die Erde ketten; sie sollte zittern in dem sinnlichen Kampf zwischen Verrucht-

[1]) Vgl. MH. Sept. 1956.

heit und Sühnewilligkeit (den Heidemarie Hatheyer bei der Zürcher Erstaufführung packend spüren ließ[2]) — nichts dergleichen bei der Gorwin, die nicht mehr als nervös vibrierte, wo Temples Beichte den ganzen Menschen zum Erbeben bringt.

Piscator trug mit einer modernen Stahlgerippe-Inszenierung zum Eindruck des Verfehlten bei. Von Atmosphäre blieb auf der Bühne keine Spur; der Raum war unpersönlich, so sehr stilisiert, daß ein Vakuum, ein Niemandshaus auf den Brettern stand. Nicht Ersatz, sondern Verlust der Wirklichkeit durch das Symbol. Zu gleicher Zeit spielte das «Théâtre des Mathurins» Camus' französische Bearbeitung und Inszenierung desselben Stücks, von der ich seinerzeit selbst nicht viel Gutes sagen konnte[3]). Doch lebenswärmer, dichter und auch spannender war demgegenüber die Pariser Aufführung trotz aller Schwächen.

Ein Wort drängt sich auf, bevor wir uns von den deutschen Aufführungen abwenden. Das deutschsprachige Theater wurde diesmal nur von Deutschland vertreten; Österreich, das letztes Jahr den «Schwierigen» entsandt hatte, blieb fern und die Schweiz ist im Théâtre des Nations unbekannt. Seit dem Schildbürgerstreich der Pro Helvetia, die voriges Jahr dem Schauspielhaus Zürich die Reisesubvention für Dürrenmatts «Besuch der alten Dame» verweigerte, ist die Schweiz aus dem Pariser Wettbewerb des internationalen Theaters ausgeschieden. An der Seine bereitet dies Fernbleiben nicht sonderlich Kummer; dem schweizerischen Theater könnte es jedoch Abbruch tun. Mit einem Gastspiel von Goethes Iphigenie ernten wir kaum mehr als höfliche Sympathie, mit unserem zeitgenössischen Theater jedoch, das der Schweiz fast gegen ihr Sträuben geistiges Interesse und Ansehen einträgt, können wir etwas Bemerkenswertes bieten. (Dürrenmatts Pariser Erfolg mit der übersetzten Fassung der «Alten Dame» beweist es.) Das Programm der kommenden Saison, soweit es bis heute bekannt ist, sieht aber wiederum keine Beteiligung der Schweiz voraus. Deutschland, England, Italien, die skandinavischen Länder, Spanien, Rußland, China, Indien, Griechenland sagten für nächstes Jahr zu; die Schweiz hält sich in selbstgewählter Provinzialität abseits.

Das Théâtre des Nations nimmt nicht nur Sprechtheater, sondern auch Oper und Ballet auf. So bot Deutschland neben dem großen Anteil des Dramas auch mehrere Tanzabende, bestritten vom Wuppertaler Ballett, sowie ein Operngastspiel aus Ostberlin: Janačeks «Schlaues Füchslein». Auch die *Italiener* boten mehrere Opern von Pergolesi und Galuppi neben ihrem dramatischen Beitrag: *Alfieris* «Orest». Obwohl in fremder Sprache geschrieben, war dieses Werk für den französischen Zuschauer vom gleichen Geist getragen wie seine heimische Dramatik. Wenn je das Schlagwort von den «lateinischen Schwestern» eine geistige Berechtigung besaß, dann hier. Ein und die gleiche Quelle speiste die Dramatik der französischen Klassik und Alfieris romantisches Trauerspiel: das griechische Theater, seine Entfesselung der Leidenschaften zum Zwecke der Katharsis, der Reinigung der Seele. Die volle Wut der Leidenschaft brandet in der Sprache, ohne je über die Ufer ihrer Form zu überborden; der Anprall der feindlichen Kräfte ist also ein rhetorischer, kein ideeller wie bei Goethe. Er wird, wie mich die Meinung eines deutschen Freundes lehrte, als «gehaltlos» empfunden von dem, der keinen Sinn hat für das Geschehen im Wort, das Leidenschaften weckt vor den Gedanken. Da läuft die Grenze durch zwischen deutschem idealisierendem Denken und lateinischer sinnennaher, leidenschaftlicher Empfindung. Eine andere Frage ist, wie der heutige Mensch, dem Wort mißtrauend und große Gefühle belächelnd, diesen Brand der Leidenschaft, nach Stendhals Wort «mehr Wut als Licht» enthaltend, aufnimmt. Eine Schule der Sensibilität ist das Stück sicher nicht mehr, als Erinnerung an ihren Ursprung war es jedoch in Paris noch wirkungsmächtig.

Man wirft der diesjährigen Saison mit Recht vor, am zeitgenössischen Theater

---

[2]) Vgl. MH. November 1955.

[3]) Vgl. MH. Januar 1957.

vorbeigegangen zu sein; mit Ausnahme des «Galilei» standen tatsächlich nur dem Publikum bekannte oder im nationalen Repertoire bewährte Stücke auf dem Programm. Für das New York City Theatre, das *Eugen O'Neills* nachgelassenes Schauspiel *A long day's journey into night* aufführte, traf das nicht zu. O'Neill ist *der* Dramatiker Amerikas; bei ihm läßt sich nach dem Urteil, selbst der Amerikaner, wie bei keinem zweiten erkennen, was amerikanisches Leben, amerikanische Probleme sind. Wer dies posthume autobiographische Stück gesehen hat, wird eine Beklemmung davontragen, die lange andauert. Man nennt Frankreich das Land der moralisch hemmungslosen Literatur, der «littérature noire», aber diese «Langen Tages Reise in die Nacht» ist so allerschwärzeste Literatur, daß Sartre und seine zügellosen (schon wieder vergessenen) Jünger daneben als Abkömmlinge der Comtesse de Ségur, der französischen Johanna Spyri, erscheinen.

In der Art der amerikanischen, d. h. spannungslosen, erzählenden Dramatik wird uns die Familie des Schauspielers James Tyrone (alias James O'Neill) vorgeführt. Viereinhalb Stunden lang wohnt der Zuschauer dieser Familienexhibition bei und macht Bekanntschaft a) mit der Mutter, einer Hysterikerin und Morphinistin, die ihre träumereiche Jugend betrauert und vor dem Alleinsein eine panische Angst hat; b) mit dem Vater, einem von Haus aus begabten Schauspieler, der von Geiz und Habgier getrieben in Schmierenstücken auftrat und sein Talent zu Schanden spielte; c) mit ihren beiden Söhnen, Edmund, dem Jüngeren, Begabten (dem Ebenbild des Dichters), den die Tuberkulose aushöhlt und zugleich die Verzweiflung über die Zustände im elterlichen Haus, sowie James, dem Älteren, Grobschlächtigen, dem der Neid auf den brillanten Bruder das Leben verpfuschte. Mit Willen und Wissen hat er seinen zweiten Bruder im zarten Säuglingsalter mit Scharlach angesteckt und seinen Tod verursacht. Über diesen Kummer ist die Mutter nie hinweggekommen. Nun sucht er Edmund zum Trunk zu überreden. Aber dieses zusätzlichen Fallstricks zum Untergang bedarf's nicht mehr: Edmund wird die Tuberkulose, die der Vater aus Geiz nicht im Sanatorium heilen lassen will, hinraffen. Verfall, Süchtigkeit, Lebensverpfuschung, seelische Marterung des Nächsten, Selbstquälung und ein Anflug von Homosexualität (zwischen den Brüdern); der Katalog der Alpdrucke ist vollständig. Über Becketts trostloses Menschenbild wird geklagt, und doch ist es trotz seiner Reduktion des Menschen auf eine Seelenamöbe «offen» nach beiden Seiten: dem Verenden wie dem Neubeginn zu. O'Neills Familienentlarvung kennt keinen Ausweg und ist darum noch viel trostloser; es spielt im beengenden Jugendstil-Dekor einer gesättigten Bourgeoisie vor dem ersten Krieg, die hinter der Maske sozialer Wohlanständigkeit geistige Leere, Grausamkeit und ausgebrannte Hoffnung verbirgt. Nicht nur in den Eltern, auch in den Kindern steckt der Wurm. Ihre Auflehnung ist vergeblich und unaufhaltbar der Niedergang bis zur Vermoderung bei lebendigem Leibe.

Darin also sieht das geistige Amerika, die lebensstrotzendste, wirtschaftsgewaltigste Weltmacht der Geschichte, den Ausdruck seiner Probleme — wie soll man anders den überschwenglichen Beifall dieses Stücks in New York verstehen und wie die Tatsache, daß Stücke dieser Art mit den bedeutendsten Literaturpreisen ausgezeichnet werden[4])?

Auch in Paris war der Erfolg groß und galt nicht nur den beiden Stars Frederic March und Florence Eldrige, beide bekannt durch den Film. Nur wenige sahen hinter diesem Quäl-Stück den Schatten Strindbergs und (hinter der Mutter) denjenigen Maeterlincks aufsteigen. Das Theater des Gesellschaftszerfalls schlägt die Pariser seit geraumer Zeit in Bann. Tschechow ist der gefeiertste und meistgespielte Dichter. Sein «Kirschgarten» und O'Neills «Lange Reise»: bloß Stufen des gleichen Verfalls, Tonnuancen unterscheiden sie. «Ich will die Menschen nur dazu bringen, zu erkennen, wie sinnlos

---

[4]) Vgl. hiezu Besprechung der Aufführung des Stückes in New York, MH. Januar 1957, S. 828/829.

sie leben» war, nach seinen eigenen Worten, Tschechows künstlerische Absicht. Denken wir uns diese Worte in O'Neills Mund, auf sein Land und dessen «way of life» bezogen, und wir ermessen die ganze Bedenklichkeit dieses Stücks.

Das Grauen vor unserer Zeit und ihrem Ausdruck auf der Bühne muß schon tief und heillos in uns stecken, daß wir dem Theater des erstickenden Bürgertums zugetan sind als dem harmloseren von zwei erschreckenden Spiegeln des Lebens.

Georges Schlocker

Basler Privatbesitz

Ausstellung in der Kunsthalle Basel, veranstaltet vom Kunstverein, 4. Juli bis 29. September 1957

Das Plakat, das zu dieser Schau einlädt, zeigt zu Dreivierteln eine gotische Madonna aus der Innerschweiz, deren liebliches und zeitloses Antlitz kaum ahnen läßt, daß diese Ausstellung sehr viele Probleme stellt. Ob wir auf Grund dieser äußerlichen Erscheinung, wonach wir auf dem Werbeplakat nicht die ganze Figur zu sehen bekommen, auch auf die Unvollständigkeit des hier gezeigten Sammelgutes privater Kunstliebhaber schließen dürfen? Lassen wir diese Überlegung vorerst beiseite; sie soll in einer Schlußbetrachtung zu Wort kommen, nachdem wir auf einem Rundgang die einzelnen Werke und Werkgruppen, ihre Anordnung und ihre Auswahl studiert haben, wobei wir uns bemühen, dies vorurteilslos zu tun. Jeder Besucher wird mit einer gewissen Spannung die Räume durchschreiten, eingedenk der Tatsache, daß hier nur für kurze Zeit Kunstgut zusammengekommen ist, das ja nachher wieder in die häusliche Atmosphäre des kunstliebenden Eigentümers untertaucht. Was wir nur in einem raschen Durchgang bewundern können, erfreut den Besitzer tagtäglich. Der einzelne der Besucher wird die Ausstellungsgegenstände ganz nach seinem persönlichen Geschmack beurteilen, der Museumsmann nach der «Museumsreife». Beide kommen auf ihre Rechnung.

Den Auftakt bilden Gemälde und Plastiken religiösen Inhalts, welche einst jenseits der Bestimmung für den häuslichen Gebrauch waren. Ausgesprochene Ausstattungsstücke einer Kirche waren die beiden Antependien (Frontale aus Spanien), bemalte Altarvorsatztafeln. Das ältere davon in einem herrlich grün-roten Farbklang, das andere in der typischen Aufteilung mit Christus, umgeben von der Mandorla und den vier Evangelisten-Symbolen in der Mitte, und seitlich je zwei Reihen der 12 Apostel. Letztes Stück ist technisch besonders interessant durch die Verwendung der Kreidepasta als Imitation von Edelsteinen, wie dies vor allem in Katalonien im 13. Jahrhundert üblich war. Im Katalog ist leider die entsprechende Abbildung arg beschnitten. Zwei fragmentarische Wirkteppiche, in klösterlicher Abgeschiedenheit durch fleißige Nonnen hergestellt, verraten mit ihren Fabeltieren den Stil des Meisters E.S. (Mitte des 15. Jahrhunderts.) Das Mittelbild des sog. Manzettaltars um 1515, wo ein unbekannter Luzerner Meister den Gekreuzigten mit Heiligen und Stifter in eine Seelandschaft mit Stadt und Bergen versetzt, steht bereits zwischen kirchlicher und weltlicher Kunst. Als Einzelgänger und als Anziehungspunkt dieses ersten Raumes darf eine Sandsteinfigur des sog. Königs Rudolf von Habsburg aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts nicht unerwähnt bleiben, zumal sie aus einer Basler Werkstatt unter Einfluß der Parler stammt. Sie wirkt monumental und bewegungsbetont zugleich und steht nicht vergebens als Titelvignette auf dem Umschlage des Katalogs. Bestimmend für den zweiten Saal sind trotz

einer Anzahl christlicher Schnitz- und Tafelwerke Arbeiten im Stile der Renaissance. Hier fällt die geistesgeschichtliche Verwandlung auf, denn die Betonung liegt nicht mehr auf dem Heiligen, sondern auf dem Profanen. Die Erhöhung des Menschen als selbstbewußtes Wesen dokumentiert sich künstlerisch vor allem im Porträt. Gleichsam zwischen den Bildnissen von Clouet, Lucas Cranach und Cornelis von Engelbrechtsen findet man die von Hans Sebald Beham gemalte Geschichte vom verlorenen Sohn, ein Sinnbild dieser Emanzipation vom christlichen Ideengut, das wir heute noch besser verstehen als alle früheren Generationen. Auch im Ecce homo des van Scorel leuchtet diese geistige Gewichtsverschiebung klar auf, nicht nur farbig, sondern ebenfalls im Maßstab und im Ausdruck: der blasse Christus, die resolut auffälligen Krieger. In einer übersteigerten Vision endet dieser Gedankengang im «Triumph des Todes», einer Kopie aus dem Kreis Pieter Brueghel des Jüngeren zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Schnitzwerke eines Tilman Riemenschneiders (Diakon) oder eines böhmischen Madonnen-Bildhauers vermögen das verzerrte Gesicht des Menschen, wie es in den vorigen Bildern zum Ausdruck kam, zu beruhigen und zu verklären. Im dritten Saal, immer noch den Anhauch «alter» Kunst verratend, stehen einer Seite holländischer Landschaftsbilder (Hobbema, van der Neer, Jan van Goyen) drei Wände mit Blumenstücken gegenüber, eine Größenordnung des 17. und 18. Jahrhunderts vortäuschend, die zu Ungunsten der Vedutenmalerei ausfällt. Als Reminiszenz einer früheren Privatbesitz-Ausstellung von 1912, wo vor allem das Kunstgewerbe zu Wort kam, befindet sich in diesem Raum eine Vitrine mit Goldschmiedearbeiten. Das anschließende schmale Kabinett mit Ölbildern von Johann Heinrich Füßli, Caspar Wolf und Arnold Böcklin und leider des einzigen Bildes von Hans Sandreuter sollte sich bei näherem Zusehen auch kunstgeschichtlich als ein Engpaß erweisen, fehlen doch gerade hier namhafte und gewichtige Vertreter des 18. und 19. Jahrhunderts. Immerhin tröstete Wolf mit seinen tonigen Landschaftsbildern über manche Lücke hinweg, da er als neue Entdeckung von Dr. W. Raeber in früheren Privatbesitz-Ausstellungen kaum so ansprechend in Erscheinung trat.

Ein Frühwerk Hodlers findet sich, zum Vergleich anregend, neben Ölbildern seines Lehrers Barthélemy Menn. In der gleichen Umgebung finden wir die Franzosen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nämlich Eugène Delacroix, Camille Corot, Edgar Degas und Gustave Courbet, alle gekennzeichnet durch eine Malweise im etwas düsteren Atelierton. Eine Ausnahme bildet Delacroix, vor allem in der ungemein frischen Ölskizze zum berühmten «28 juillet». Auch bei Degas bricht auf dem Rennplatz plötzlich das Licht durch. Mit Freude konstatiert man, daß das so oft abgebildete Gemälde der «Kleinen Genesenden» von Albert Anker anwesend ist, so daß dieses technisch makellose und vom Einfühlen in die kindliche Welt ganz erfüllte Bild im Original eingehend betrachtet werden kann. Den geschlossensten Eindruck erweckt der Impressionistensaal, wo allein von Camille Pissaro 10 Ölgemälde zu sehen sind. Das Gegenständliche scheint sich hinter der durchlässigen Atmosphäre selbst aufzulösen, gleichgültig ob es sich um einen Ausschnitt einer Stadt oder Landschaft mit dem ersten Schnee handelt. Monet und Sisley halten qualitätsmäßig diesem Meister die Waage. Der letzte große Saal umfaßt zeitlich und stilistisch ein sehr weites und vielfältiges Gebiet: von Cézanne bis Braque, d. h. Anfang und Schlußphase des Kubismus. Mit Gauguin und Toulouse-Lautrec sind die Überwinder des Impressionismus instruktiv vertreten. Der rasche Wechsel von Gauguin zu Matisse und Kandinsky ist etwas hart. Je ein Werk dieser führenden Meister muß als Musterkarte für ein umfangreiches Oeuvre genügen. Wenn vor Auguste Renoirs «le sommeil» zwei deutsche Besucher den Ausdruck Fleischladen fallen ließen, so verkannten sie den Charakter dieses herrlichen Bildes: der nackte Oberkörper eines schlafenden Mädchens ist alles andere als Fleisch, eher duftendes Pigment einer zarten Haut. Neben Cha-

gall und Rouault erweckt ein selten schöner Chaïm Soutine Bewunderung: ein Mädchen mit Enten von elementarer Kraft. Vor dem großartigsten Braque «la terrasse» von 1950 mit seinem verhaltenen Grün-gelb-weiß-Akzent in linearer Ordnung verweilt auch jener Besucher, der sonst für die moderne Kunst nicht viel übrig hat.

Im Hinüberwechseln in den großen nördlichen Oberlichtsaal wird der Kunst der letzten Jahrzehnte der ihr gebührende Zoll entrichtet, wo Mondrian und Arp als Vertreter der konkreten Stilrichtung und zuletzt Miro und Max Ernst den Ausklang bilden. Sie sind in den letzten kleinen Räumen ausgezeichnet untergebracht. Das Hauptkontingent der Bilder im großen Raum stellt Hodler. Von ihm sind allein 16 Werke ausgestellt, alle Sparten seiner Kunst umfassend. Eine großfigurige Leinwand, «Heilige Stunde» genannt, sprengt den Rahmen der Häuslichkeit, d. h. jener Kunst, wie sie der kunstliebende Bürger in seiner Wohnung aufzustellen gewohnt ist. Erwähnen wir, was sonst noch hervorsticht: Liebermanns Dünengemälde, welches zwischen Modersohn-Becker, Slevogt, Corinth und Vuillard in hellen pastosen Farben aufleuchtet. Barlachs kleine Bronzeplastik, betitelt «Das Wiedersehen», ist mit einer Innigkeit geladen, wie sie nur Werke des 14. Jahrhunderts, etwa die Christus-Johannes-Gruppen der mystischen Zeit besitzen. Welcher feinen Skala der psychologischen Differenzierung Modigliani fähig ist, offenbart sich in seinen vier Frauenköpfen, wovon das schlichteste zugleich das erhabenste ist. Munch steht zwischen Kirchner und Modersohn-Becker mit seiner klassischen «Landstraße». Unter Utrillos charakteristischen Stadtstraßen-Gemälden fällt eine «impressionistische» Baumlandschaft auf.

Gibt das zusammengetragene Kunstgut privater Leihgeber einen richtigen Begriff von baslerischem Sammeleifer, seinem Umfang, seiner Richtung? Keineswegs, was den Reichtum der in vielen Familien zerstreuten Schätze betrifft; kaum, was die Tendenz der bevorzugten oder wenig bevorzugten Meister, Kunstgattungen oder Stile anbelangt. Bleibt die Frage, warum dies nicht der Fall ist. Ganz einfach, weil Unzähliges, was hätte begeistern können, den Weg nicht in die Kunsthalle fand, sei es, weil der Besitzer der Anfrage zur Ausleihe überdrüssig war, sei es, weil er gar nicht angefragt worden ist. Der erste Grund ist ein verständlicher. Was ehemals Besitzerstolz war, verwandelte sich unter dem Druck des Fiskus nach und nach in Scheu und Zurückhaltung, ganz abgesehen vom Schaden, den ausgeliehene Kunstwerke auf diese Art erleiden können. Einesteils läßt sich eine stärkere Verankerung der Kunstankäufe innerhalb des bürgerlichen Lebenskreises feststellen, andernteils findet Erstrangiges den Weg nach und nach in öffentliche Museen. Bedeutsam ist auch die Tatsache, daß über die Art des alten und neuen «Sammeln-Wollens», d. h. über die Tendenzen der Anschaffungen, nirgends recht Aufschluß anhand dieser Ausstellung gewonnen werden kann. Den modernen Werken haftet gerade gegenüber den antikeren Leistungen etwas Unkonventionelles an, welches über die Absichten der privaten Sammeltätigkeit wenig Aufschluß gibt. Ganz speziell vermissen wir die baslerische Note, wie sie durch Werke von Sandreuter, Preiswerk, Wocher, Hieronymus Heß, Neustück, Miville usw. hätte erreicht werden können.

Noch ein Wort zum Katalog: er hat ein großes Format, hat viele und große Abbildungen. Aber es scheint doch der Moment gekommen zu sein, da man auf den Nachteil des Größerwerdens der Ausstellungskataloge aufmerksam machen sollte, denn wenn es in dieser Stufenfolge weitergeht, wird die zwingende praktische Forderung eines handlichen Führers übergangen. Der Besucher will ja nicht ein schön illustriertes Buch mit nach Hause nehmen, sondern an Ort und Stelle ein nützliches Nachschlagewerk im Taschenformat für wenig Geld kaufen. Umgekehrt verhält es sich mit den Bildangaben: diese sind nicht zu groß, sondern eher zu dürftig, etwa im Vergleich mit den wissenschaftlich aufschlußreichen Texthinweisen im Katalog zur Privatbesitz-Ausstellung im Jahre 1928.

Ist man sich bewußt, daß eine Aus-

stellung von Kunstwerken aus dem Besitz privater Sammler wohl die schwierigste Aufgabe für einen Museumsmann darstellt, dann darf man mit dem Erreichten trotz der verschiedenen Einwände, die wir uns hier erlaubt haben vorzubringen, zufrieden sein. Für den Basler ist es offensichtlich, daß diese Ausstellung die 2000-Jahrfeier zum Anlaß hat, für den Nichtbasler sei dieses Faktum wenigstens am Rande vermerkt.

Ernst Murbach

Malende Dichter — dichtende Maler

Zu einer Ausstellung in St. Gallen

Über die Verschwisterung der Künste sind seit alters viele Feststellungen gemacht worden. Sie ist eine Tatsache, wenngleich eine, die neben einer heiteren, wohlgefälligen auch eine harte, unduldsame Seite haben kann. Aus der großen Mutterwurzel, dem Schöpfungs- und Gestaltungstrieb des Menschen, streben viele einzelne Schößlinge ans Licht, die sich Lebensrecht und -luft bis zur gegenseitigen Vernichtung streitig machen können. Genie macht reizbar, es dringt auf unbedingte Anerkennung, sträubt sich gegen Nebenbuhler, ist selten bereit, das andere, anders Gewachsene anzuerkennen, mag es auch im tiefsten Grunde ihm selbst verwandt sein. Aber Ausschließlichkeit bedeutet nicht immer Einförmigkeit: ein einzelner vermag in zwei oder auch mehreren Arten der Kunst sich auszusprechen, in jeder von ihnen zu gültiger Aussage zu gelangen. Schöpferischer Überschwang, sublime Selbstkontrolle, Verlangen nach Ausdruckssteigerung in neuer Form, vielleicht auch nur ein frei kultivierter Spieltrieb: alle diese Regungen und noch manch andere, höchst individuelle, intellektuell kaum erklärbare, können Motive zu zwei- und mehrgleisiger künstlerischer Betätigung durch das eine und gleiche Menschenwesen sein. Das große Talent läßt sich nicht reglementieren.

Zur Erkenntnis der Physiologie des vielschichtigen künstlerischen Triebes gibt gegenwärtig die großangelegte Ausstellung *Malende Dichter — dichtende Maler* in St. Gallen außerordentliche Beiträge. Sie verdient es, zum Ziel all derer zu werden, die sich der erregenden Kurve künstlerischer Sensibilität unter dem Blickwinkel der Zweispurigkeit genialer Begabungen nähern wollen. Was hier von einem Stabe von Mitarbeitern, aus privatem und öffentlichem Besitz des In- und Auslandes zusammengetragen wurde, ist in solcher Konzentriertheit einmalig, ist es auch dann, wenn man den einen oder anderen Künstler, der in den gleichen Rahmen gestellt werden könnte, vermißt. Den Veranstaltern und ihren Helfern, die mit dieser glanzvollen Veranstaltung zur sinnvoll-festlichen Ausgestaltung des demnächst in St. Gallen tagenden dritten internationalen deutschsprachigen Schriftstellerkongresses beitragen wollten, gebührt höchster Dank.

Die Kojen, Ausstelltische und Vitrinen, die das versammelte Gut an Bildern, Zeichnungen, Büchern, Manuskripten bergen, in ihrer chronologischen Anordnung für eine erste Rekognoszierung abzuschreiten, erfordert Stunden; es prüfend zu sichten und Vergleich anhand der Originale verschiedenster Herkunft anzustellen, wäre eine Aufgabe von Tagen. Der Berichterstatter kann daher in diesem Rahmen nur Impressionen wiedergeben, doch soll es sein Bestreben sein, ein paar Akzente herauszuarbeiten. Bei diesem Vorgehen kann auch auf die Konsultierung des wissenschaftlichen Ausstellungskatalogs, der im Zeitpunkt der Abfassung dieser Zeilen noch nicht vorliegt, verzichtet werden.

Der chronologische Aufbau der Aus-

stellung bot sich an — wie hätten sonst notgedrungen subjektive Wertungen vermieden werden können? Der Betrachter aber, der sein Erlebnis vor diesen unzähligen Proben schöpferischen Schaffens — oft sind es Beispiele der Verwirklichung einer Vision *in statu nascendi* — anderen mitteilen will, muß doch aus der vorgeschriebenen Bahn ausbrechen. Er darf es tun, weil die Spannung des Anschauens und Erfassenwollens zur Folter würde, gäbe es nicht die Möglichkeit des Vergleichens mit anderem, nahverbundenem oder fernerem. Von jedem hier zu Wort oder zu Bild kommenden Künstler werden mehrere Proben aus beiden Bezirken seines Schaffens gezeigt. Dabei konnte verständlicherweise die bekanntere Seite zurücktreten; der Sinn dieser Ausstellung liegt auf der Sichtbarmachung der wenig oder gar nicht bekannten. Wie verhalten sich die beiden Seiten zueinander? Kann eine formelhafte Gleichung für ihr Verhältnis aufgestellt werden? Gewiß läßt sich dies in einem äußeren Sinne nicht tun: wir erkennen Dichter, die sich an ihrem malerischen oder zeichnerischen Ausdrucksvermögen entspannen, neben solchen, die es bitter ernst damit meinen, sich vielleicht als verhinderte Maler vorkommen. Am eindeutigsten wirken wohl die, die im primären und vitalsten Sinne doppelbegabt, sozusagen «*bilingue*» sind — doch ihrer sind wenige. Bei den Malern tritt die materielle Ambivalenz des Schöpfertums überhaupt zurückhaltender in Erscheinung. Ist der vom Visuellen her gestaltende Künstler der glücklichere, der in sich geschlossenere Charakter? Doch auch hier gibt es Zwischenformen. Beiden Kategorien: den zum Stift, zur Kreide, zum Pinsel greifenden Dichtern wie den in Worten: Tagebüchern, Briefen, Gedichten mitteilsamen Malern scheint eines gemeinsam: daß sie in sich ein Echo suchen, eine Resonanz der einen Weise ihrer Selbstverwirklichung, ihrer Selbstschau, auf die andere. Hier spricht das «Was», weniger das «Wie».

Vielleicht sollten wir ein Beispiel geben. Nehmen wir einen der höchsten der für uns in ihrem Sein und ihrem Werk ganz vollendet in Erscheinung tretenden Geister, die in dieser ehrenvollen Versammlung vertreten sind: Goethe. Man sieht von ihm die kleinen Bilder bzw. Zeichnungen «Dampfende Täler bei Ilmenau», «Winterliche Mondnacht am Schwansee in Weimar», «Scheideblick vom Gotthard» und andere Versuche der Wiedergabe einer Landschaft. Neben Goethes Gedichten nach ähnlichen Vorwürfen erscheinen diese Darstellungen scheu und fragend, sie sind mehr tastendes Skizzieren als souveräne Aussage. Die entsprechenden Gedichte dagegen sind, wenn auch zart in der Stimmung, klar und sicher formuliert. Eine «Landschaft nach Claude Lorrain» können wir übergehen — in ihr kommt der kunstgebildete Goethe zum Zuge, der viele ältere Meister studiert hat und sich, in ihrer Art zeichnend und malend, als Künstler beweisen will. Dann aber das mystisch-romantische Bild «Geheimster Wohnsitz», eine Art Gralsburg in menschenferner Gegend zeigend, in der, nach den eigenen Worten des Dichter-Malers, Männer in mönchischer Zurückgezogenheit ein Jahr der Läuterung verbringen. Was spricht aus solcher Phantasie Goethes, der er die seltsame Gestalt einer unwahrscheinlichen mittelalterlichen Burg gegeben hat? Einmal dies, was die hinzugefügten Verse klarmachen: «Der Abend war unübertrefflich schön, ach, wollte Gott, ein Künstler hätt's gesehn.» Er selbst also übernimmt die von ihm im Gedicht geschaffene Rolle des Künstlers, indem er seiner Vision eine mit den Augen erfaßbare Form gibt, da ihre Prägung in Worten allein ihn nicht befriedigt. Dann aber tritt aus dieser Doppelformung auch Goethes Sehnsucht nach Ruhe und Abgeschiedenheit hervor, nach einer zeitlichen Erlösung von Zweifel und Irrtümern, ein rein persönlicher Aspekt also, der, wie ihm schmerzlich bewußt war, nur als Gebilde seiner Einbildungskraft fixierbar sein konnte.

Leichter hatten es die Romantiker: ihre Phantasie gleitet ungebundener auf mehreren Ebenen, nicht die Verbindlichkeit des Ausdrucks streben sie an, sondern seine lockende Vielgestalt; oft auch erproben sie seine spielerischen Möglichkeiten. Mit all dem sind sie die naiveren Naturen; sie scheinen leichter mit sich

zufrieden. Matthias Claudius' Kupferstich nach einer Antike, «David und Goliath», ist von rührender Unbeholfenheit. Er aber meint: «... und Kenner versichern, daß er getroffen sey. Auch soll die Zeichnung nicht übel sein.» Manche, wie Mörike und E. T. A. Hoffmann, lieben das Ungewöhnliche, das Überraschende; Mörikes «Blick durch das Schlüsselloch der Kirche von Wermutshausen» ist von entzückender Schalkhaftigkeit, Hoffmanns topographisch sich versuchende Skizze der Umgebung des Altberliner Gendarmenmarktes, auf der natürlich das Stammlokal, die Weinstube von Lutter & Wegner, nicht fehlt, ist ein kurioses Gemisch von Poesie und Zeichnung. Daneben gibt es von diesem in allen Künsten begabten Kammergerichtsrat, dessen schriftstellerisches Werk das Dämonische als wirkliche Größe des Menschseins miteinbezieht, vielfarbige figürliche Darstellungen, von denen die «Soldaten vom Landsturm» an Wolfgang-Adam Toepffers kleines Bild «La Revue» — heute im Museum der Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur — erinnert. Adalbert Stifter verrät in seiner «Wolkenstudie» die gleiche Feinnervigkeit wie in seiner erzählenden Prosa, doch als Maler wirkt er direkter, kunstloser: man sehe seine «Partie aus den westungarischen Donauauen». Anspruchsvoller geben sich die französischen Romantiker; auf sie kommen wir noch in anderem Betracht zu sprechen.

Vor den Romantikern: die Dichter und Maler des Sturm und Drang. Bei ihnen zeigt sich das Problem wieder anders, sie kreuzen ihre Inspiration mit einer gewissen Lehrhaftigkeit, so wenn Johann Heinrich Füßli, der Schöpfer so vieler pompöser und kraftprunkender Zeichnungen nach antiken Motiven, eine Schrift «Remarks on the Writings and Conduct of J. J. Rousseau» verfaßt oder sich mit seiner «Ode an Bodmer» als Barde versucht.

Zur Gegenwart hin mehren sich die Doppelstimmen; dies steht im Gegensatz zu der Behauptung immer zunehmender Spezialisierung auch innerhalb der Künste. Vor allem bei den Franzosen finden wir früh schon den gleichen oder fast gleichen Grad der Leichtigkeit, sich dem eigenen Temperament und dem gewonnenen eigenen Stil entsprechend, in dieser oder der anderen Kunst auszudrücken. Victor Hugos Federzeichnungen enthalten das ganze Pathos seiner Dichtungen, Baudelaires Frauenbildnis und seine Selbstbildnisse das Krankhafte und Solipsistische seiner Muse, Valérys auf Wirtshausservietten rasch hingekritzelte Köpfe und magische Hieroglyphen spiegeln die sprühende Geistigkeit dieses ebenso eleganten wie aggressiven Dichters. (Valéry war unter seinem Lehrmeister Degas zu einem hervorragenden Zeichner geworden, dessen künstlerische Intensität die in St. Gallen gezeigten, mehr zufälligen Produkte dieser Art seiner Begabung nur unvollkommen erkennen lassen[1]). Von Strindberg sieht man größere Landschaftskompositionen von beachtlicher farbiger Haltung, so den «Leuchtturm»; die affektgeladene Steigerung nordischen Schicksalsbewußtseins bietet sich hier wie in seinen Dramen deutlich dar. Doch konnte Strindberg nicht zeichnen, so daß seine Malerei an einer Art Sklerose zu leiden scheint — so den Gegenpol bildend, möchten wir sagen, zu der neurotisch verquälten Überspanntheit dieses Dichters.

Franzosen — Engländer — Deutsche — Schweizer: lassen sich unter dem Aspekt der Zweigleisigkeit künstlerischer Arbeit bestimmte «Rassemerkmale» eruieren? Groß ist auch hier die Wandlungsfähigkeit der Franzosen, die doch in jeder Form einem prägnanten Ausdruck verpflichtet bleibt. Fast mehr an Regsamkeit und Befreiung vom Ich als man erwarten würde zeigen die Engländer: ihr William Blake ist darüber hinaus eine der echten Doppelbegabungen. Bei den Deutschen gibt es viel Seele und Schwere, Ringen oder auch nur Balan-

---

[1]) Eine wohl unbeabsichtigte Koinzidenz mit der Ausstellung in St. Gallen zeigt das Augustheft der von der Unesco herausgegebenen Kulturzeitschrift «Le Courrier», das eine bemerkenswerte und reich illustrierte Untersuchung «Peintures et Dessins des grands Ecrivains» enthält.

cieren mit den Problemen, aber zur unmittelbaren Gegenwart hin vollzieht sich bei ihnen dann eine Lockerung der Gestaltung. Soweit also würden sich die Einsichten bestätigen, die uns die allgemeine Kunstgeschichte gewährt. Überraschend lebendig aber präsentieren sich die Schweizer. Von Salomon Geßner über Keller und Spitteler bis zu den Lebenden erblicken wir eine ganze Galerie von Künstlern, deren Persönlichkeit die Doppelspur sehr zum Vorteil gereicht. Reizend sind die kleinen Paradestücke der Aquarelle von J. M. Usteri und nicht weniger amüsant die kleinen zeichnerischen Bosheiten von David Heß, etwa seine Kupferstichfolge «4 Positionen der guten Lebensart beim Abschiednehmen». Über Gottfried Kellers gezeichnete und gemalte Naturstudien und ihre Bedeutung für die Entwicklung des jungen Dichters wissen wir Bescheid aus dem Grünen Heinrich. Auch seine Schreibunterlagen enthalten geheime biographische Hinweise, sind sie doch zuweilen von Hunderten winziger Zeichnungen und Skizzen bedeckt, daneben auch von Dutzenden von Schriftzügen des Namens «Betty», stumme Grüße an eine verehrte Frau aus Kellers Berliner Zeit. Wie kräftig und farbenfröhlich steht daneben die Mal- und Zeichenkunst Hermann Hesses! Und Reihen weiterer, schöner und aufschlußreicher Beispiele der Arbeiten Schweizer Künstler, die in zwei Sätteln zu reiten verstehen, ließen sich noch anfügen.

Legen wir den höchsten Maßstab an, so ist die Doppelbegabung in ihrer vollendeten Ausprägung, wie wir schon sagten, selten. Und es scheint, als ob gerade die in einer Kunst sehr stark, sehr sicher Begabten bei der Ausübung einer anderen über ein allerdings geschmackssicheres Dilettieren kaum hinauskommen. Wir möchten sogar annehmen, daß gleichwertige Leistungen in zwei verschiedenen Künsten eine gewisse selbstgewählte Begrenzung geradezu voraussetzen. Diejenigen, die ihre Malerei und ihre Dichtung demselben künstlerischen Vorhaben widmen, erreichen die einheitlichste Wirkung: der märchenhaft zarte Ernst Kreidolf gehört zu dieser Gruppe mit seinen unübertrefflich schönen Blumenbüchern und der spottlustige und doch so menschenkluge Wilhelm Busch. Dann aber gibt es jene, die auf zwei Gebieten Gleichwertiges vollbringen, ohne daß ein sichtbarer Zusammenhang zwischen beiden Leistungen besteht: mit seinem zu Unrecht wenig bekannten Roman «La vie meurtrière» gehört zu ihnen der Maler Felix Vallotton. Sicherlich ist es nicht die Quantität, welche die Ranghöhe der Leistung auf einem Gebiet der Kunst bestimmt. Michelangelos Sonette gehören als Einzelwerke der Weltliteratur an, als wenn es daneben den Schöpfer eines in seinen Dimensionen gewaltigen künstlerischen Oeuvres ohnegleichen gar nicht gegeben hätte. Unter den Modernen ragt Ernst Barlach als Doppelbegabung großen Stils hervor: zwischen seinen Skulpturen und seinen Dramen besteht sogar eine deutliche Übereinstimmung der inneren Spannung und der äußeren Form, indem das Element des Chthonisch-Gedrungenen in beiden Ausprägungen wesenhaft zum Ausdruck kommt.

Vergessen wir das eine nicht: weitaus das meiste dessen, was die St. Galler Ausstellung von der «anderen Seite» der Arbeit eines Künstlers zeigt, war bei seiner Entstehung nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Mit unserer Betrachtung werden wir also oftmals zu Eindringlingen in geheimste seelische Bezirke, nehmen wir Bekenntnisse entgegen, die nicht für uns bestimmt gewesen sind. Wenn immer wir Urteile fällen, müssen wir diesen besonderen Tatbestand bedenken. Gewiß, auch viele heute als Kunstwerke bekannte und anerkannte Schöpfungen wurden nicht mit der Berechnung geschaffen, daß sie eines Tages vor aller Augen stehen würden, auch an ihrer Entstehung haben Tag- und Nachtseite im Leben ihrer Gestalter mitgewirkt. Wenn wir im Manuskript von Dürers niederländischer Reise lesen, wenn wir Jacob Burckhardts Skizzen von Bauwerken in Italien ansehen, die er zur Unterstützung seines Gedächtnisses an Ort und Stelle anfertigte, wenn andere in Hinneigung oder intimster Besorgnis das Bild einer geliebten Person für sich selbst wiederzugeben suchten (Goethe

zeichnet die schlafende Christiane Vulpius, Alfred de Musset Georges Sand, Verlaine Rimbaud, seinen jungen Kumpan): dann dringen Schwingungen eines schöpferischen Selbstgesprächs zu unserer eigenen Seele, die in dieser Feinheit sonst nicht hörbar werden. Hüten wir uns davor, solche unerwarteten Gaben falsch zu verstehen.

Heinrich Rumpel

Huit siècles d'art fribourgeois

Mitte Juni beging die Zähringerstadt im Uechtland die Achthundertjahrfeier ihrer Gründung durch Herzog Berchthold IV. Ein prächtiger Umzug ließ die Geschichte Freiburgs Revue passieren, historische Gruppen überbrachten die Grüße der Schwesterstädte, und im alten Kranz der beleuchteten Mauern und Türme durchtanzte nicht nur die Jugend fröhliche Nächte. — Dieses Fest ist vorbei. Aber noch bleiben bis zum 15. September vier Ausstellungen geöffnet, mit denen Freiburg sich selbst und seine Besucher beschenkt.

Unter dem Titel *Huit siècles d'art fribourgeois* wurde im Mittelgebäude der Universität eine Schau aufgebaut, die den Rahmen der kleinen Ausstellung von 1955 («Trésors de Fribourg») allseits sprengt. *Prof. Alfred A. Schmid* und *Jean-Baptiste de Weck*, dem jungen Konservator des Musée d'art et d'histoire, gelang es, mit rund dreihundert sorgsam gewählten Werken der Plastik, der Tafel-, Buch- und Glasmalerei und der Goldschmiedekunst einen beinahe geschlossenen Überblick über das künstlerische Schaffen an der Saane zu bieten. Die Bedeutung und Einmaligkeit dieser Ausstellung, die, ihrem Namen zum Trotz, sowohl Grabbeigaben aus burgundischen Nekropolen (7. Jh.) wie Aquarelle des frühen 19. Jahrhunderts umfaßt, liegt nicht zuletzt darin, daß es den genannten Betreuern des freiburgischen Kunstgutes gelungen ist, wichtige Stücke aus privaten und öffentlichen Sammlungen der Schweiz und Deutschlands für drei Monate in ihre Heimat zurückzuführen. So beherbergt «die malerischste Stadt der Schweiz» (Ruskin) bis in den Herbst hinein einen Schatz, für den sie mehr als nur einen würdigen Rahmen zu bieten vermag. Beide, Stadt und bewegliches Kunstgut, entwuchsen der gleichen Geschichte, verdanken ihren guten Erhaltungszustand weitgehend dem gleichen Geschick, das diesen Hort auf der Grenze zweier Kulturen während Jahrhunderten vor Großbränden und Kriegsverheerung bewahrt und ohne Bilderstürme in die Neuzeit hinübergeführt hat.

Wenn es auch richtig ist, ein Kunstwerk erst für sich zu betrachten, so ist es doch auch wohltuend und belehrend zugleich, die verklärten Zeugen einer vergangenen, jedoch weiterwirkenden Zeit in ihrem historischen Raum und Zusammenhang zu erleben. Die Freiburger Schau will daher nicht als ein fensterloses Museum durchwandert werden. Der wache Besucher sieht beim Verlassen der Ausstellung die Stadt an der Saane mit neuen Augen; der Kenner Freiburgs begegnet in den modernen Räumen alten Bekannten, von deren Herkunft er weiß, die er jedoch erst heute bei günstigem Licht betrachten und mit nahestehenden Werken vergleichen kann. Erstmals bietet sich ihm die Gelegenheit, die Oeuvres bedeutender Meister beinahe lückenlos beisammen zu sehen. So rundet und verfeinert die Ausstellung das Bild einer Stadt, die sich wie kaum eine zweite in unserer Heimat die geformten Zeugen ihrer Geschichte zu bewahren gewußt hat und das alte Kleid ihrer Straßen und Gassen auch in der Gegenwart mit würdiger Selbstverständlichkeit zu tragen versteht.

Übergeht man die beiden Vitrinen mit den reichen Gürtelschnallen und Fibeln aus den burgundischen Nekropolen von Fetigny, Lussy und Attalens (7. u. 8. Jh.), von denen vor einem Jahr vier pracht-

volle Stücke an der Ausstellung «Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr» in der Villa Hügel in Essen zu sehen waren, so steht die rätselhafte *Kreuzigung von Münchenwiler*, die den Besucher gleich am Eingang begrüßt, auch zeitlich am Anfang der Schau. Das in der Datierung seit langem umstrittene Flachrelief, das ins zehnte oder elfte Jahrhundert gehört, zeigt in stark gebundenen Formen den Gekreuzigten unter Sonne, Mond und Manus Dei zwischen Johannes und seiner Mutter. Entstehungsort und Verwendung des Stückes sind unbekannt, doch scheint der Kalksteinblock aus der Ile-de-France zu stammen. Näher an das Gründungsjahr Freiburgs rückt ein vor kurzem im Landesmuseum restauriertes Holzkreuz aus Jaun, während ein dritter, überlebensgroßer Kruzifixus aus der Pfarrkirche von Belfaux bereits ins späte dreizehnte Jahrhundert gehört.

1283 wurde in der inzwischen habsburgisch gewordenen Stadt der Grundstein zur zweiten Pfarrkirche St. Nikolaus, der späteren Kollegiatskirche (1512) und heutigen Kathedrale (1924), gelegt. Ans Ende der zweiten Bauperiode, in die dreißiger Jahre des vierzehnten Jahrhunderts, gehört ihr Süd- oder Sonntagsportal, auf dessen Figurenschmuck an der Ausstellung eine ebenfalls oberrheinische Madonna aus rotem Sandstein und ein großer «Gnadenstuhl» von der 1856 zerstörten Porte de Romont hinweisen. Diesen gleichen Jahrzehnten der blühenden deutschen Mystik, der Fenster von Königsfelden und der Manessischen Handschrift entwuchsen zwei bedeutende Holzfiguren freiburgischer Provenienz: der Leichnam Christi im *Heiligen Grab des Zisterzienserinnenklosters Maigrauge* und die *Lächelnde Pieta von Rechthalten*. Die im Tode erstarrte Liegefigur des Erlösers bildet zusammen mit ihrem außen und innen bemalten Holzsarg «nicht nur ein völlig singuläres Kunstwerk, sondern auch eines der bedeutendsten Dokumente der hohen Gotik in der Schweiz» (Gantner). Ähnliches ließe sich von dem großen, ergreifenden Vesperbild von Rechthalten sagen, das, von einem ungetreuen Verwalter der freiburgischen Kunstdenkmäler seiner Bestimmung und Heimat entfremdet, vor zwei Jahren wenigstens wieder in die Schweiz zurückgekauft werden konnte (Sammlung Bührle-Schalk).

Die geschlossenste Gruppe der ganzen Schau bilden die originalen *Apostelfiguren vom West- oder Turmportal der Kathedrale*, die zwischen 1912 und 1943 durch Kopien ersetzt werden mußten. Mehr als bei anderen Denkmälern spiegelt sich in diesen verwitterten Gestalten ein Jahrhundert freiburgischer Geschichte. Oberrheinische, burgundische, savoyische und schwäbische Meister bezeugen zum mindestens indirekt Freiburgs Loslösung von Habsburg (1452), seine Abhängigkeit von Savoyen, die Burgunderkriege und den Anschluß an die deutschsprachige Eidgenossenschaft (1481). — Eine dieser Apostelfiguren, der hl. Simon, gilt mit Recht als das Werk des in seiner Herkunft umstrittenen *Meisters der Familie Mossu*, der mit seinem dreizehnfigurigen, vollplastischen Heiligen Grab in der Kathedrale (1433) das wichtigste Dokument der späten Gotik in der Schweiz geschaffen hat. Erstmals werden an der Ausstellung fünf weitere, bereits von Zemp und Reiners (Oberrheinische Kunst, 4, S. 29ff.) dem anonymen, eventuell mit einem 1438 in Sitten erwähnten «Petrus ymaginum sculptor» identischen Meister gegebene Einzelfiguren zum Vergleich zusammengestellt.

Das fruchtbare Wirken des Mossu-Meisters fällt in die wirtschaftliche Blütezeit der vor allem durch ihre Tuchfabrikation reich gewordenen Stadt. Eine breite Entfaltung der bildenden Künste scheint aber doch erst nach der Vollendung der Kathedrale (1490) und dem für Freiburg glücklichen Ausgang der Burgunderkriege möglich gewesen zu sein. Das neue Jahrhundert bringt neue Namen, die alle die Ausrichtung nach Norden und Osten verraten. Bildhauer wie Gylian Aetterli, Hans Roditzer, Martin Gramp, Hans Geiler und Hans Gieng — alle an der Ausstellung durch beachtliche Werke vertreten — schufen während rund fünfzig Jahren jene qualitätsvolle Fülle von Figuren in Holz und Stein, die Freiburg in dieser Hinsicht zur reichsten Stadt der Schweiz werden ließ. Von den zweifellos zahlreichen geschnitzten Retabeln jener

Jahrzehnte ist erstaunlicherweise nur noch der kleine Furno-Altar in der Kirche der Franziskaner vollständig erhalten. Aber auch die disiecta membra größerer Werke, z. B. vier Felder von Hans Roditzers Retabel aus Hauterive, bezeugen die hohe Kunstfertigkeit ihrer Meister.

Bis zu einem vor neun Jahren gemachten archivarischen Fund (cf. M. Strub in: Annales Fribourgeois 1956, S. 89—93) wurde *Hans Geiler* meist mit *Hans Gieng* identifiziert. Beinahe noch schwieriger als die Scheidung der beiden Namen fällt nun die Zuweisung einzelner Werke. Rund zwanzig Arbeiten in Holz werden an der Ausstellung Hans Geiler gegeben. Sein um 1515/17 zusammen mit Nikolaus Manuel für die Franziskaner von Grandson angefertigter Altar bleibt verschollen. Das einzige einwandfrei für Geiler gesicherte Werk, die kleine Georgsgruppe des Rathausbrunnens (1525), wurde selbstverständlich an Ort und Stelle gelassen. Mit dieser schmucken Skulptur beginnt in Freiburg jene stattliche Reihe öffentlicher Brunnen, deren bedeutendste unter dem Meißel des von 1525 bis 1562 an der Saane bezeugten Hans Gieng entstanden sind. Dem fruchtbaren, manchmal geradezu virtuosen Meister, der ungefähr siebzehn Brunnen erstellt haben dürfte, verdanken nebst Freiburg auch Bern und Solothurn charakteristisch gewordene städtebauliche Akzente. An der Ausstellung sind nebst einer «Johannesschüssel» und einem Christopherus der «Löwenbezwinger» vom Samsonbrunnen, der «Zorn» und die malerische Sockelbekrönung der Fontaine de la Samaritaine zu sehen.

Fünfzig Jahre später schnitzten die Pruntruter Brüder *Peter und Jakob Spring* im Auftrag der Augustiner «den schönsten schweizerischen Renaissancealtar» (Reinle), dessen auf den ersten Blick vielleicht etwas befremdliche, historisch aber zweifellos richtige Restaurierung im vergangenen Sommer abgeschlossen wurde. Drei musizierende Engel aus dem obersten Geschoß dieses Retabels und ein kürzlich von Fräulein C. Brosi Peter Spring zugeschriebener schlafender Johannes (Fragment einer Ölberggruppe, Hist. Museum Bern) verlocken den Besucher zu einer Besichtigung des meist nur durch Detailaufnahmen bekannten Meisterwerkes in der Augustinerkirche beim Staatsarchiv.

Der Spring-Altar bildet für Freiburg, das die Renaissance nur in wenigen, abgeschwächten Beispielen — wie etwa dem lionesischen Hôtel Ratzé, dem heutigen Musée d'art et d'histoire — kennt, bereits den Übergang zum ebenfalls nirgends voll zum Durchbruch gekommenen Barock. Noch im frühen siebzehnten Jahrhundert werden die «Schweizerhalle» (1613) und der neue Chor der Kathedrale (1631) durchaus gotisch gebaut, und selbst die Jesuitenkirche (1613) konnte erst im achtzehnten Jahrhundert barock übergangen werden. So darf es denn nicht wundernehmen, wenn auch in den Werken des hervorragendsten Meisters der neuen Epoche, des noch zu wenig bekannten *Jean-François Reyff* (ca. 1616 bis 1673), überall eine nur wenig verheimlichte Gotik weitergedeiht. Der freiburgische Baudirektor und Landvogt von Schwarzenburg, dem seine Vaterstadt u. a. die kleine Kuppelkirche der Visitantinerinnen und die schmuckkästchenhafte Loretto-Kapelle verdankt, ist an der Ausstellung als letzter namhafter Bildhauer des alten Freiburg mit fünf gutgewählten, reifen Skulpturen vertreten.

Selbst wenn man die erhaltenen *Gemälde* auf Holz und Leinwand durch die bis anhin wieder freigelegten Fresken ergänzt, erhält man auf diesem Gebiet längst nicht die gleiche Fülle, wie sie Freiburg in seiner Plastik besitzt. Immerhin hat die Stadt im späten fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhundert auch hier ein anonymes Meisterwerk und einen Namen aufzuweisen, die alles Zeitgenössische in der Schweiz bei weitem überragen. — Wie das Heilige Grab in der Kathedrale und das Retabel der Gebrüder Spring wurde selbstverständlich auch der *Nelkenmeisteraltar* im Chor der Franziskanerkirche an Ort und Stelle gelassen, wo er nach wie vor jedermann zugänglich ist. Auf dieses Hauptwerk der letzten geschlossen gotischen Malergeneration der Schweiz verweisen an der Ausstellung

zwei beidseitig bemalte, ebenfalls mit Nelken signierte kleinere Flügel aus der Bischöflichen Sammlung und dem Landesmuseum, die mit kindlichem Ernst und naiver Grausamkeit Szenen aus dem Leben der Schusterheiligen Krispinus und Krispinianus und der Georgslegende erzählen. Zeitlich geht diesen Tafeln nebst dem bereits erwähnten höchst qualitätsvoll bemalten Sarg aus der Maigrauge nur eine fabulierfreudige «Anbetung der Könige» des Freiburger Bürgers und Stadtmalers Peter Maggenberg (Valeria Sitten, um 1436) und ein Flügelfragment aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts voraus.

Den Höhepunkt der Ausstellung bildet zweifellos das bis auf die sechs Tafeln eines Altarwerkes in der Alten Pinakothek München vollständig zusammengestellte Oeuvre des größten Schweizer Malers der Dürergeneration, *Hans Fries*. Noch liegt das Leben des um 1460 in Freiburg geborenen Bäckerssohnes weitgehend im Dunkeln. Von 1501 bis 1510 ist der Schüler Heinrich Bichlers (Bern) als Stadtmaler an der Saane bezeugt. Seine vorausgegangenen Wanderjahre, die ihn nach Basel und Ulm, ins Tirol und vielleicht auch in die Niederlande geführt haben dürften, müssen in erster Linie aus den rund dreißig erhaltenen Werken erschlossen werden. Ebenso ist sein späteres Schicksal nur wenig erhellt. Die erste und einzige, längst nicht mehr befriedigende Fries-Monographie erschien vor genau dreißig Jahren. Man darf daher hoffen, daß die aus Bern, Basel, Zürich, München, Nürnberg und Hamburg für kurze Zeit heimgefundenen Zeichnungen und Tafeln Anlaß zu neuen Bemühungen um das Leben und Schaffen dieser zwei Welten verklammernden, durchaus eigenständigen Künstlerpersönlichkeit werden.

Um 1510 scheint Hans Fries von Freiburg nach Bern übersiedelt zu sein. Sieben Jahre später zieht Hans Boden, ein weit schwächeres Durchschnittstalent, den umgekehrten Weg, um die Stadt an der Saane 1526 nach einem Raufhändel mit tödlichem Ausgang wieder fluchtartig zu verlassen. Mit Boden, dem aus Rothenburg o. d. T. hergewanderten Burgkmaierschüler Wilhalm Ziegler und dem Nördlinger Hans Schäufelin d. J. hielt — wie die Ausstellung zeigt — auch in der Malerei eine freilich noch reichlich gotische Renaissance ihren Einzug in Freiburg. — Aus dem ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts stammen u. a. zwei kleinere Tafeln des zu Unrecht kaum je genannten Freiburger Ratsherrn *Pierre Wuilleret*, während das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert durch eine Anzahl kleinformatiger Bilder und Entwürfe des aus Schwaben gebürtigen Gottfried Locher (1730—1795) sowie Landschaften einheimischer Meister und Dilettanten vertreten sind, die in ihren Guaschen erstmals das malerische Freiburg entdecken.

Eine kleine repräsentative Auswahl von Glasgemälden (14.—16. Jh.), vorwiegend französische Tapisserien und ein paar wenige Beispiele einheimischer Buchmalerei (12.—16. Jh.) runden zusammen mit vierzig vortrefflich ausgestellten Werken der Goldschmiedekunst den reichen Überblick über das alte — freilich sehr oft von fremden Kräften — für oder in Freiburg geschaffene Kunstgut.

Der *zeitgenössischen* Plastik und Malerei ist im Lizeum des Kollegiums St. Michael ein Saal eingeräumt, in dem nebst Hodler, der um 1900 kurze Zeit in Freiburg gewirkt hat, fünfunddreißig einheimische Künstler unseres Jahrhunderts zu Worte kommen. Eine weitere Schau im Vorlesungsgebäude der Universität zeigt die *bauliche Entwicklung* der Zähringergründung anhand alter Pläne, Zeichnungen, Stiche und Photographien. Die politische, wirtschaftliche und kulturelle *Geschichte* Freiburgs endlich wird im teilweise restaurierten Musée d'art et d'histoire durch zahlreiche Urkunden und ein aus allen Lebensgebieten stammendes Anschauungsmaterial illustriert.

So erfährt die beachtenswerte Ausstellung «Huit siècles d'art fribourgeois» eine dreifache Ergänzung, die besonders jenen Besuchern willkommen sein wird, die nach ihrer Begegnung mit so vielen Einzelwerken in den Straßen und Gassen, Kirchen, Häusern und Plätzen der achthundertjährigen Zähringerstadt als einem alten, aber noch keineswegs abgeschlossenen Buch zu lesen beginnen.

Robert Füglister