

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 40 (1960-1961)
Heft: 6

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 18.02.2026

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

UMSCHAU

CALDERONS «GROSSES WELTTHEATER» IN EINSIEDELN

Auf dem weiten, leicht ansteigenden Platz vor der herrlichen Fassade des Klosters und der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau von Einsiedeln finden diesen Sommer (und noch bis Ende September) zum achten Male Aufführungen des Fronleichnamspiels *El gran teatro del mundo* von Pedro Calderón de la Barca (1600—1681) in Joseph von Eichendorffs (1788—1857) Übertragung statt. Nachdem Linus Birchler bereits in den Jahren 1917/18 angeregt hatte, man sollte, wie im 17. und 18. Jahrhundert, in Einsiedeln geistliche Spiele aufführen, unternahm es im Jahre 1924 der auf einer Vortragsreise durch katholische Mittelschulen sich befindende rheinländische Schauspieler Peter Erkelenz, das Spielvolk von Einsiedeln, etwa 350 Personen, und Mitglieder der Freien Bühne Zürich in wenigen Wochen für die Erstaufführung von Calderóns *Großes Welttheater* vorzubereiten. Als Text diente schon damals eine gekürzte Fassung der Eichendorffschen Übersetzung, die an einzelnen Stellen mit der besser verständlichen Übertragung Franz Loriners (1821—1893) ergänzt war. 1925 wurde das Spiel unter Erkelenz' Leitung wiederholt, und von da an sollte es alle fünf Jahre zur Aufführung gelangen. Diejenige von 1930 leitete August Schmid, der damalige Regisseur der Altdorfer Tellspiele, welcher den Text weiter kürzte und nach Eichendorffs Übersetzung neu formte. Damals wurde zum ersten Male die Szene der Rollenverteilung gegenüber dem spanischen Urtext anders, sogenannt dramatischer gestaltet, indem der Meister die Ungeborenen fragt, wem er die Rolle geben solle, worauf diese rufen: «Mir, mir!», während bei Calderón durchaus einleuchtend der Meister die einzelnen Rollenträger gleich bestimmt, ohne Fragen zu stellen. Als weitere schwerwiegende Neuerung wurde damals die bei Calderón überhaupt nicht in Erscheinung tretende Muttergottes eingeführt, an die sich der Landmann beim Meister-

gericht wendet, und die ihn an den Tisch des Herrn führt, während in der Urfassung der Meister selbst ihn zusammen mit der Schönheit frühzeitig aus dem Fegefeuer erlöst. Es sei hier gleich vorweggenommen, daß jene etwas lächerliche, an einen Kindergarten gemahnende Bewerbung der Ungeborenen um ihre Rollen in der neusten Inszenierung glücklicherweise wieder weggelassen worden ist, während leider dem Regisseur der Mut gefehlt zu haben scheint, die Erlösung des Landmanns in ihrer ursprünglichen, so viel schlichteren und richtigeren Form spielen zu lassen. Daß durch das Auftreten der Hohen Frau und durch deren Erhören der Bitte des Landmanns «die Nahbeziehung zum Wallfahrtsort geschaffen» worden sei, wie Willi Ochsner in seinem aufschlußreichen Aufsatz über das *Einsiedler Große Welttheater* (Zeitschrift «Maria Einsiedeln» Heft 7 / Juni 1960, Verlagsanstalt Waldstatt AG, Einsiedeln) meint, vermag dem Schreibenden keineswegs einzuleuchten, der sich während der Aufführung, die er völlig unvoreingenommen und auch unvorbereitet auf sich hat wirken lassen, stark an diesem deutlichen Stilbruch gestoßen hat. — In den Jahren 1935, 1937, 1950 und 1955 hatte Oskar Eberle die künstlerische Leitung der Einsiedler Calderón-Aufführungen inne, der sie zu einem gewaltigen Fest der Bewegungen, der Farben, des Klanges und der Massen entwickelte. Sämtliche Rollen, die der Hauptdarsteller, wie die der Chorsänger und der Statisten, wurden von nun an durch Laienspieler aus Einsiedeln übernommen, und ihre Zahl betrug schließlich nahezu 600. Nach dem Tode Oskar Eberles entschloß sich der Vorstand der Gesellschaft der Geistlichen Spiele, mit der Wahl eines neuen Spielleiters eine umfassende Erneuerung des Einsiedler Welttheaters zu verbinden, welche in erster Linie den Text und die Musik betreffen sollte. Der deutsche Dichter Reinhold

Schneider wurde gebeten, das spanische Original neu zu übersetzen, und der Schweizer Komponist Heinrich Sutermeister erhielt den Auftrag, dazu eine neue Musik zu schreiben. Es ist außerordentlich zu bedauern, daß dieser ebenso mutige, wie vielversprechende Plan wegen des plötzlichen Todes von Reinhold Schneider nur teilweise hat durchgeführt werden können, denn unsere Zeit bedarf dringend einer neuen deutschen Übersetzung von Calderóns *Gran teatro del mundo*.

Es ist eine höchst merkwürdige Tatsache, daß die Sprache des spanischen Barockdichters geradezu klassisch einfach und klar wirkt neben dem bombastischen Deutsch des Romantikers Eichendorff, dessen *Großes Welttheater* vielleicht als eine wohlklingende Dichtung, auf keinen Fall aber als eine wortgetreue und allgemein verständliche Übersetzung bezeichnet werden darf. Der Schreibende ist überzeugt, daß der Pomp der Ära Eberle, den man dieses Jahr zu überwinden versucht hat — was leider nur teilweise gelungen ist! —, im wesentlichen darin begründet liegt, daß der Eichendorffsche Text den Zuhörer nicht unmittelbar anspricht, da dieser ihn zum größten Teil gar nicht versteht (den Meister, das Gesetz der Gnade, die Welt, die Weisheit, die Chöre) und deshalb durch das äußerliche Drum und Dran zum Verstehen geführt werden muß. Die ernsthaften Bemühungen des neuen Spielleiters Erwin Kohl und dem Eichendorffschen Text möglichst in seiner ursprünglichen Form wieder zu seinem Recht zu verhelfen und dem Wort gegenüber dem Spiel vermehrte Geltung zu verschaffen, verdienen hohes Lob, aber sie lassen einem die Problematik dieser Übersetzung nicht vergessen, so geschickt man diese auch gekürzt, sprachlich gesäubert und an einigen Stellen zur besseren Verständlichkeit sogar leicht abgeändert haben möge.

Einige Bemerkungen hiezu! Unserer Ansicht nach hätten folgende zwei Abschnitte nicht weggelassen werden dürfen: die Worte des Meisters, mit denen er der Welt das aufzuführende Spiel näher beschreibt

Ich selbst verteil' die Rollen
Nach eines jeglichen Natur und
[Richtung.]

Doch daß des Festes Dichtung,
Wie sich's gebühret, auch mit allen
[Prachten
Der Szenerie und mit dem Schmuck
Ergötzlich blende, [der Trachten
So rüste du verschwenderisch und
Die holden Scheine, [behende
Daß jeder Wirkliches zu schauen
[meine.

und die letzten Worte des Spiels, die der Welt zu sprechen vorbehalten sind,

Und da dieses ganze Leben
Eben nur ein Schauspiel vorstellt,
O, so werde dem wie jenem
Nachsicht hier wie dort zum Lohne!

Das Ersetzen heutzutage wenig gebräuchlicher Wörter, wie «traun» durch «wohl», «dümlich» durch «töricht», «sank der König» durch «schied der König», «sinkt im Mai Regen» durch «fällt im Mai Regen» und «Märe» durch «Spiel» geht auf frühere Bearbeitungen zurück, während die Verse der Welt

Kommt! Ihr findet alles drinnen.
Schmückt euch nur aufs allerbeste
Zu dem Schein- und Schauspielfeste,
Daß es würdig mag beginnen

offenbar durch Erwin Kohl und sehr schön abgeändert worden sind in

Kommt herbei! Ich bring' euch alles,
Um euch würdig auszustatten
Für das große Welttheater

und ebenso des Meisters Wort

Kommt nur allzumal herbei,
Lohn und Strafe zu empfahn
in
Rüstet euch nun, zu empfangen
Den gerechten Urteilsspruch.

Wenn bei Calderón der König sagt

Mucho importa que no erreemos
comedia tan misteriosa
(Wichtig ist, daß wir nicht irren
in so geheimnisvollem Spiel),

so ist Eichendorffs

Not tut's, daß wir nichts versehn
In so wunderbarem Stücke

für uns heutige Menschen kaum mehr verständlich und sollte ebenfalls anders ausgedrückt werden, und seine Übersetzung des spanischen «religión» mit «Kirche» fällt jedermann als zu begrenzend und als zu klerikal auf. — Wenn die Bemerkung der Welt zu des Gesetzes «Tue recht — Gott über euch!», das übrigens das spanische «Obrar bien, que Dios es Dios» auch nur unklar wiedergibt, bei Eichendorff recht unschön und unbeholfen lautet

Der Prolog war gar nicht dumm;
Sie hilft aus nun, geht's wo krumm,

so ist mit der Bearbeitung, die Erwin Kohl und nicht selbst besorgt, sondern von früher übernommen hat,

Wahrlich, mild ist dies Gesetz,
Von der Gnade Licht verklärt

nicht nur nichts gewonnen, sondern außerdem noch der Urtext deutlich verfälscht, der lautet

La Ley después de la loa
con el apunto quedó
(Nach dem Vorspiel hat das Gesetz
nun den Prolog gesprochen.)

Mit diesen paar Beispielen wollten wir zeigen, daß die Übersetzung Eichendorffs mit dem besten Willen nicht mehr zu retten ist, und daß man einer völlig befriedigenden Neugestaltung des Einsiedler Welttheaters eine Neuübersetzung durch einen Dichter und Hispanisten unserer Zeit wird zugrunde legen müssen. Es ist das große Verdienst des neuen Spielleiters Erwin Kohl und, daß dieses Jahr das Werk Calderóns wieder in einer wesentlich reineren und deshalb auch richtigeren Form zur Aufführung gelangte, und daß auf all die textlichen Umstellungen und die das Original verfälschenden Überbetonungen der Aufführungen von 1955 verzichtet wurde. Als Beispiel dafür möchten wir die Stelle erwähnen, wo die Weisheit, nachdem sie dem Bettler Brot gegeben hat, wankt und vom König gestützt wird. Diese Stelle wurde bisher in Einsiedeln völlig anders dargestellt, indem nämlich die Weisheit keineswegs zu fallen drohte, wie bei Calderón, sondern wegen ihrer Barmherzigkeit gegenüber dem Bett-

ler den Spott des Reichen auf sich zog, worauf der König sich für sie einsetzte. Die Verse, die weder wörtlich noch dem Sinn nach bei Calderón und Eichendorff zu finden sind, lauten

Der Reiche: Sehet doch die Klosterfrauen
um das Bettelpack sich mühen!
Weisheit? Torheit sollt sie
heißen,
die das Brot auf Gassen wirft
und aus Tugend ein Geschäft
macht.

Der König: Schweig! Wer wagt es, frech
zu spotten
über Gottes heilge Kirche?
Wer sie schlägt, trifft auch mein
Antlitz!

Ferner wurde ganz richtig der leiblich auftretende Tod wieder durch «die Stimme» ersetzt — «la voz» bei Calderón —, von der wir höchstens wünschen möchten, daß sie eindeutig aus dem auf der rechten Seite liegenden Grab her ertöne. Wir können begreifen, daß Herr Kohl und nicht auf den spektakulären Auftritt des Königs hat verzichten wollen, der sich im Urtext auf die paar Worte der Weisheit (der Welt bei Eichendorff) beschränkt: «Da — der König kommt zum Garten». Aber daß er die Rolle des Kindes völlig zu streichen für richtig hielt, weil es sich, wie er anlässlich der Premiere vom 11. Juni sagte, «bei der Sinngebung dieser Figur um eine sehr zeitgebundene theologische Auffassung gehandelt hat», und weil in früheren Aufführungen «viele Zuschauer und vor allem Zuschauerinnen durch das Schicksal des ungeborenen Kindes zutiefst deprimiert wurden», kann der Schreibende nicht verstehen, gehört doch diese vielleicht erschütterndste Figur der gesamten Bühnenliteratur genau so gut zum großen Welttheater, wie der König, der Reiche, der Bauer und der Bettler.

Das Bestreben des Spielleiters, den innern Gehalt des Werkes gegenüber dem äußeren Aufwand zu neuer Geltung zu bringen, ist ihm bei der Schlußszene am wenigsten gelückt. Dieser lohengrinähnliche Erzengel Michael mit seinem unnatürlichen Schwert, dieser über den ganzen Platz in die Hölle

rennende Reiche, diese ungezählten weißen Gestalten mit und ohne Fackeln, und schließlich die bereits erwähnte Hohe Frau und der plötzlich zu Christus gewordene Meister — eine Verwandlung, die man zuerst nicht begreift, und die einem nur nach einiger Überlegung einleuchtet —, alle diese Elemente des Schlußbildes lassen wohl in manchem Zuschauer das unbehagliche Gefühl des ZuvIELS zurück. Zu einer Aufführung, wie derjenigen vor fünf Jahren, mag das gepaßt haben, aber bei der diesjährigen, die an einigen Stellen von einer geradezu kammermusikalischen Intimität ist, wäre weniger mehr gewesen.

Der tiefe Eindruck, der einem vom Einsiedler Großen Welttheater 1960 bleibt, geht in erster Linie vom unvergleichlichen Spielplatz, von der Hingabe, mit der alle Mitwirkenden sich für ihre schwere und oft beschwerliche Aufgabe einsetzen, und von der wahrhaft meisterhaften Musik Heinrich Sutermeisters aus. Die Träger der Haupt-

rollen, die im Alltagsleben die verschiedensten Berufe ausüben (Der Meister — Buchdrucker; Das Gesetz der Gnade — Redaktor, Schriftsetzer; Die Welt — Haustochter, Hausfrau; Der König — Elektromonteur, Redaktor; Die Weisheit — Buchhändlerin, Hotelierstochter; Die Schönheit — Hotelierstochter, Verkäuferin; Der Reiche — Bankangestellter, Postbeamter; Der Bettler — Briefträger, Mechaniker; Der Bauer — Schneidermeister, kaufmännischer Angestellter; Eine Stimme — Sekundarlehrer), sind in Sprache und Spiel ganz ausgezeichnet geschult worden und weisen zum Teil hohe Begabung auf. Auch die Musiker, die Sänger und Sängerinnen und die Statisten, insgesamt ungefähr 500 an der Zahl, leisten Vortreffliches und liefern erneut einen schönen Beweis dafür, daß kaum ein Theater mehr zu ergreifen vermag, als gutes, mit Ernst und Hingabe gespieltes Laientheater.

Daniel Bodmer

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Belgien

Antwerpen, Stedeluke Festzaal: West-Zuid-Oest, kunst buiten Europa (bis 25. 9.).
Bruges, Musée Communal des Beaux-Arts: Le siècle des Primitifs Falamands (bis 11. 9.).

Deutschland

Baden-Baden, Kunsthalle: Deutscher Künstlerbund (bis 2. 10.).
Frankfurt a. M., Histor. Museum: Präkolumbische Kunst (bis 18. 9.).
Karlsruhe, Kunstverein: Corinth, Liebermann, Slevogt (bis 11. 9.).
Köln, Wallraf-Richartz-Museum: Antoine Bourdelle (bis 18. 9.).
Leverkusen, Schloß Morsbroich: Junge Schweizer Künstler (bis 18. 9.).
Lindau, Altes Rathaus und Stadtmuseum: Deutsche Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Besitz der Städts. Gal. Würzburg (bis 15. 9.).

München, Haus der Kunst: Große Kunstausstellung München 1960 (bis 9. 9.).

— Galerie Julius Böhler: Kostbare Stoffe aus 4 Jahrhunderten (bis 30. 9.).

Stuttgart, Staatsgalerie: Zeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts (bis 16. 10.).

Ulm, Museum: Graphik des 20. Jahrhunderts aus eigenem Besitz (bis 11. 9.).

Frankreich

Metz, Musée des Beaux-Arts: Edouard Pignon (Sept.).

Paris, Gal. Durand-Ruel: Edgar Degas (bis 1. 10.).

Strasbourg, Galerie Landwerlin: Ecole de Paris: peintures, dessins, sculptures Andréou - Hilaire - Morvan (bis 30. 9.).

Großbritannien

London, Lefevre Gallery: Contemporary paintings (Sept.).

— Tate Gallery: Pablo Picasso (bis 18. 9.).

Italien

- Venedig*, Quadreria Correr: Pitture delle collezioni Correr (Sept.).
Vicenza, Giardino Salvi: Mostra di Cermachi (Sept.).

Niederlande

- Amsterdam*, Stedelijk Museum: Monet, van Gogh, Kandinsky, Nolde, Bonnard, Matisse, Mondrian, Malewitsch, Klee, Rodin (bis 19. 9.).
Haarlem, Bisshoppelijk Museum: Miserere et Passion van Georges Rouault (bis 11. 9.).
Rotterdam, Museum Boymans: Skulpturen und Blumen (bis 25. 9.).

Österreich

- Stift Melk a. d. Donau*: Barock in Österreich, Jakob Prandtauer und sein Kreis (bis 23. 10.).
Salzburg, Oratorien des Doms: II. Biennale christlicher Kunst der Gegenwart (bis 13. 9.).
— Residenzgalerie: Die Alpen, Malerei und Graphik aus sieben Jahrhunderten (bis Ende September).
— Zwerglgarten: Giacomo Manzù (bis 11. 9.).
Wien, Historisches Museum: Das Wiener bürgerliche Zeughaus — Gotik und Renaissance (Sept.).

Schweiz

- Aarau*, Kunsthaus: Karl Hügin (10. 9. bis 9. 10.).
Basel, Kunsthalle: Meisterwerke griechischer Kunst (bis 25. 9.).
— Kunstmuseum: Die Malerfamilie Holbein in Basel (bis 25. 9.).
Bern, Gal. Spitteler: Les peintres préférés de la galerie (bis 15. 9.).
— Kunsthalle: Kricke, Tinguely, Luginbühl (24. 9.—30. 10.).
— Kunstmuseum: Der griechische Bauernmaler Theophilos (verlängert bis 18. 9.).
Chur, Kunsthaus: Ernst Ludwig Kirchner, Graphik (bis 18. 9.).
Heiden, Kursaal-Galerie: Fritz Zbinden (bis 25. 9.).
Hergiswil, Galerie Belvedere: Ernst Morgenthaler (bis 30. 9.).
Luzern, Kunstmuseum: Italienische Maler der Gegenwart (bis 18. 9.).
Poschiavo, Mostra degli artisti grigionitaliani (bis 11. 9.).
Solothurn, Berufsschulhaus: Schweizerische Keramik-Ausstellung (bis 13. 9.).
Sorengo b. Lugano, Palazzo Comunale: Pietro Chiesa (bis 11. 9.).
Zürich, Helmhaus: Franz Rederer (bis 25. 9.).
— Kunsthaus: Henry Moore (ab 10. 9.).
Winterthur, Gewerbemuseum: Holzschnittausstellung — Xylon (4. 9.—9. 10.).

MEISTERWERKE GRIECHISCHER KUNST

Basel krönt die Feier des fünfhundertjährigen Bestehens seiner Universität mit der umfassendsten Schau griechischer Kunst, die je in unserem Lande gezeigt worden ist. Rund 600 Werke meist von hoher Qualität, viele von außerordentlicher Bedeutung für die wissenschaftliche Betrachtung sind in den Sälen der Kunsthalle am Steinenberg zu einer glanzvollen Vereinigung gesammelt worden. Die Darbietung von nach Maß und Material so verschiedenartigen Objekten — Großplastik, Vasen, Statuetten, Schmuck, Münzen, sogar Architekturfragmente sind

vertreten — ist in ihrer Schlichtheit vorbildlich und vollkommen; nicht die Aufstellung als Leistung des Innenarchitekten soll gezeigt werden, wie es in unserer Zeit so häufig geschieht (als schlimme Beispiele seien die Villa Giulia und das Thermenmuseum in Rom angeführt), sondern der Rahmen tritt ganz zurück hinter der Aussage des Ausstellungsgutes. Als am wenigsten gelungen muß man den Oberlichtsaal im ersten Stock bezeichnen, der ursprünglich zur Aufnahme der großen Marmorskulpturen vorgesehen war. Da sich jedoch

ein Transport der schweren Stücke über die Treppe als zu gefährlich erwies, wurde der Plan im letzten Moment fallen gelassen. In dem sehr geräumigen Oberlichtsaal steht nun eine Fülle kleinerer und kleinster Objekte etwas verloren beisammen, die in ihrer Gesamtheit auch nicht den hohen Rang der im Parterre ausgestellten Stücke erreicht. Dank gebührt den Initianten, die die Auswahl besorgten und die erbetenen Gegenstände unter oft großen Schwierigkeiten herbeibrachten, Christoph Bernoulli, H. A. Cahn und dem Ordinarius für klassische Archäologie an der Universität Basel, Karl Schefold, der den in zwei verschiedenen Ausgaben erschienenen Ausstellungsführer geschrieben hat. Ein dünneres, handliches Exemplar gibt bei wenigen Abbildungen einen knappen Katalog, während in dem großformatigen Buch sämtliche Stücke abgebildet und in einem fortlaufenden Text behandelt worden sind. Dieser Text ordnet die Objekte der Ausstellung in den großen Zusammenhang der antiken Kultur- und Kunstgeschichte ein, wie sie sich der heutigen Wissenschaft darbietet. Das schöne Buch erhält einen erhöhten Wert durch die Tatsache, daß der größere Teil der Ausstellung aus unbekanntem Privatbesitz stammt und hier erstmals der Öffentlichkeit vorgeführt werden kann.

Unter den Kimelien treten Kostbarkeiten hervor wie die beiden vollständig erhaltenen Bauchamphoren des Amasismalers (Privatbesitz Basel), die auf ihren Wandungen schönste archaisch-griechische Malerei präsentieren mit Bildern voll dionysischer Erregung und tragischen mythischen Geschehens. Erschreckend in seiner wilden Großartigkeit wirkt der überlebensgroße Marmorkopf einer Göttin aus Unteritalien oder eher Sizilien, der Prinz Philipp von Hessen gehört und bisher noch nie publiziert worden ist. Er entspricht nicht dem maßvoll ausgewogenen Ideal einer weiblichen Gottheit des klassischen Mutterlandes, sondern läßt im Kontrast der zierlichen Haartracht zu den großen Flächen des Gesichts das faszinierende Temperament westgriechischer Bildhauerarbeit deutlich werden. Locken und Schmuck erhöhen die Feierlich-

keit des herben Antlitzes zu einer erhabenen Vision der großen italisch-griechischen Göttin über Leben und Tod, die Hera, Persephone oder Aphrodite heißen kann. Im gleichen Saal mit diesem düster-prächtigen Haupt erheben sich die Torsen archaischer nackter Jünglingsfiguren, unter denen der frühe vom Cleveland Museum Ohio (USA) ein besonderes Leuchten verbreitet im freien, elastischen Aufstreben seines zart-kräftigen Körpers. Ohne die Inschrift oder ihre Attribute zu kennen, können wir nicht sagen, ob diese Kuroi Götter oder Menschen darstellen; wir sind hier mitten im Griechischen, das in der vollkommen schönen Gestalt Gott und Mensch einander begegnen läßt: das Göttliche manifestiert sich in der Würde der anmutigen menschlichen Erscheinung. Heraus aus dieser archaischen Welt des noch ungeteilten Daseins führen im gleichen Saal die Bilder der beiden Niobekinder, die schuldlos den rächenden Pfeilen Apollons erliegen. Das mythische Beispiel stellt die unaufhörliche Bedrohung des schönen Lebens vor Augen, die doch den Glanz des Daseins noch erhöht. In Gebärde und Blick verkörpert die sterbende Niobide den tragischen Urgrund der Welt.

Dem Besucher der Ausstellung begegnet bei seinem Rundgang im Vestibül zuerst der Oberteil der lebensgroßen Marmorstatue eines Mädchens in sinnender Haltung. Über dem in die Falten des weiten Mantels eng eingehüllten vollen Körper erhebt sich gegen die stützende Hand sanft geneigt ein edles Haupt mit feinem Gesicht. Die herrliche Figur ist erst neuerdings von einem Basler Sammler erworben worden und steht inhaltlich und stilistisch in Diskussion; sicher ist, daß sie der nachklassischen Periode, wohl dem Ende des hohen Hellenismus angehört. Diese letzte große Epoche des Griechentums, oft verkannt, schuf neben leidenschaftlich bewegten Werken wie dem großen Fries des Pergamonaltars idyllische oder humoristische und war zu solch still verinnerlichten Frauenbildern fähig, wie es die Basler Plastik ist. In ihrem aphrodisischen Zauber verschmelzen noch einmal Göttliches und Menschliches so, daß sich schwer sagen läßt, ob das Bild eine Ver-

storbene, eine Dichterin oder eine Muse meint, da die Gebärde beides, Trauern und Sinnen, bedeutet.

Die Schau griechischer Kunst endet in augusteischer Zeit mit dem Einsetzen der ersten Renaissance, als die Römer griechische Formen und Inhalte bewußt übernahmen. Seither hat das Abendland nicht aufgehört, sich mit der griechischen Antike als einem Ideal — gelegentlich auch im Widerstreit zu ihr — auseinanderzusetzen. Daß diese Ausstellung ermöglicht, daß sie zum größten Teil aus in den letzten Jahren erworbenem Privatbesitz aufgebaut werden

konnte, zeigt, wie stark das Griechentum unsere Existenz auch heute berührt. In einer Zeit rasender naturwissenschaftlicher und technischer Entwicklung suchen wir eine Kultur, die den vollkommenen Menschen in ihren Mittelpunkt setzt, suchen wir eine Natur, die vom Göttlichen überall und sichtbar durchwaltet ist. Nicht nur ein ästhetisches, auch ein ethisches Verlangen verbindet den modernen Menschen der klassisch-griechischen Welt:

«... denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt den Leben ändern» (Rilke).

Ines Jucker

DIE 30. BIENNALE IN VENEDIG

Seit der Jahrhundertwende jedes zweite Jahr in wachsendem Maß versammelt sich in Venedig die internationale Kunstwelt zur Presse-Vernissage der Biennale, die der diesmal von einem Generalstreik der Verkehrsbetriebe der Stadt Venedig vom Motorboot bis zur Gondel zweifelhaft begleiteten eigentlichen feierlichen Eröffnung der aus der ganzen Kulturwelt (mit Ausnahme Chinas, Ostdeutschlands, Mexikos, Schwedens und Norwegens) beschickten Mammutkunstschaus vorauszugehen pflegt. Voraussagen über die dieses Jahr von einer neu zusammengesetzten und nicht mehr wie vorher aus den Ausstellungskommissären der einzelnen Nationen bestellten Jury zu verteilenden Preise liefen. Schließlich ging von den vier großen Preisen keiner der zwei für nichtitalienische Künstler bestimmten an einen Bildhauer, wie dies sonst üblich ist, etwa, wie man schweizerischerseits hoffte, an den Zürcher Robert Müller, denn man konnte der gleichen Pariser Kunsthalle, mit der auch unser Landsmann vertraglich gebunden ist, nicht gut drei von vier großen Preisen zuteilen, fiel doch einer der beiden allein für italienische Künstler bestimmten — und zwar ausgerechnet derjenige für Plastik — ebenfalls an ein Pferd des genannten Rennstalles. Überhaupt ging der Pariser Kunsthändel aus dem Rennen um die großen Preise der Biennale diesmal als Sieger

hervor. Zwar wurde nur einer derselben einem gebürtigen Franzosen zuerkannt, nämlich dem direkt und unter Umgehung des üblichen Instanzenweges von den Italienern in ihren Ausstellungspavillon eingeladenen *Fautrier*, einem unformalen Maler, den man mittels geschickter Geschichtsfrisierung zu einem der allerersten Abstrakten der gegen die geometrisch-orthodoxe Abstraktion gerichteten informellen Tendenz zu machen suchte, den ungegenständlichen Maler, der er einmal mehr als ein Jahrzehnt lang gewesen, gewissermaßen ungeschehen machend. Fautriers Kandidatur soll — wir sind da bloß Echo — in den Kulissen von de Gaulles Staatsminister Malraux unterstützt worden sein. Jedenfalls sind die Lithographien, die der Minister von diesem Meister besitzt, nach Venedig gewandert.

Der andere Franzose, der einen der großen Preise der Biennale davontrug, ist ein eingebürgerter Deutscher, der seine ersten Lorbeer in der Widerstandsbewegung gegen seine eigenen in Gallien eingefallenen Landsleute erntete, und der es vom Fremdenlegionär zum Ehrenlegionär brachte. Auch seine Malerei gehört der gegen die geometrisch-orthodoxe Abstraktion gerichteten unformalen Tendenz an. *Hartung* — denn das ist unseres Malers Namen — darf als einer der zwei oder drei Führer derselben und als Wegbereiter einer Bewegung gelten,

welche, sich stets beschleunigend und schließlich überstürzend, zum Tachismus führen sollte, der an der jetzigen Biennale in der Person des zusammen mit Hartung im französischen Pavillon ausstellenden Belgiers *Michaux* vorerst mit einem kleineren Preise prämiert wurde. Dieser Wallone stellt so etwas wie eine hochmoderne Abart des überlieferten Malerdichters dar. Er hat die traditionelle Klecksographie auf einen seit der antiken Erfindung der Tinte unerreichten Höchststand entwickelt und schildert mittels wohlgezielten und wohlgefühlten Tintenklecksen ganze zur Hauptsache von zu Fuß fechtenden Rittern geschlagene mittelalterliche Schlachten und ihr unentwirrbares Kampfgefühl, soweit seine Klecksereien überhaupt etwas anderes als einmal unter der Einwirkung des Meskalins, der mexikanischen Lieblingsdroge unseres Malerdichters (der übrigens auch richtig dichtet, nur nicht in regelmäßigen Versen und reinen Reimen), erlebte Trugbilder und Wahnvorstellungen nachträglich wiedergeben — was noch näher zu untersuchen wäre. Nach der künstlerischen Vollwertigkeitserklärung der Kinderzeichnung war man der Welt schon längst die Erhebung des Tintenkleckses des Erstkläßlers in den höchsten schöpferischen Rang schuldig.

Die statistisch erhärtbare Tatsache, daß erstens einmal einzig und allein Abstrakte oder ganz und gar Artverwandte und dann zweitens schier ausschließlich Unformale und selbst Tachisten mit Preisen ausgezeichnet wurden, besagt alles über die allgemeine Tendenz der diesjährigen Biennale. Etwas anderes als Über- und Aberabstraktes kam kaum zum Zuge. Die beiden Schweizer Maler *Varlin* und *Tschumi*, also ein Realist und ein Surrealist, wirkten darin wie vollendete Anachronismen, welche nur noch vom «sozialistischen» Realismus der Sowjetrussen überboten wurden, der übrigens nicht viel anderes als eine verschlimmbesserte Monumentalausgabe und Massenauflage des bürgerlichen Realismus des letzten Jahrhunderts darstellt, der damals — als Großvater die Großmutter nahm — tatsächlich revolutionär war.

Im Rahmen der Biennale spielt die Sowjetunion und ihr Pavillon, so paradox dies klingt, die Rolle des weißen Raben, sekundiert, und zwar nicht gerade sichtlich begeistert, von den Tschechen, Rumänen und Ungarn, während die Polen ganz aus der Reihe tanzen und nicht weniger die Jugoslawen. Die gegenständliche Kunst bildet also an der Biennale die Ausnahme. Restliche realistische Elemente tauchen, außer in einzelnen Nationalpavillons (es handelt sich aber meistens um ältere und älteste, also bald aussterbende Jahrgänge), vor allem auch bei den Futuristen auf, denen im italienischen Pavillon eine Schaffensrückschau gewidmet wird, die übrigens — man mag es wenden, wie man will — wirklich nichts von einer Zukunftsschau besitzt: die Futuristen sind inzwischen — seitdem sie vor einem halben Jahrhundert auf allen Märkten schreiend in Erscheinung traten — unaufhaltsam und unrettbar Passeisten geworden (das Schlimmste, was man einem Futuristen wünschen kann). In der ganzen Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es vorläufig nicht die geringste Spur einer Nachwirkung des Futurismus: sie nimmt nicht im mindesten von der inzwischen tatsächlich eingetretenen gänzlichen Motorisierung und Dynamisierung unseres Lebens und selbst Sterbens Notiz (zumindest realistisch in den Bildern). Im Gegenteil lehnt sie die moderne Technik ab. Ja, sie hat sogar eine Art Antitechnik, das heißt, eine allerprimitivste, uraltertümlichste Kulturrestverwertungstechnik erfunden, welche lebhaft an die mit Benzinkanistern und Biskuitbüchsen errichteten Bidonvilles in der farbigen Bannmeile weißer Weltstädte erinnert oder an Abbruch-Honeggers Lagerplätze — eine Antitechnik, welche vornehmlich von den Italienern und nicht weniger von den gelehrtigen Japanern mit schwindelerregender Virtuosität beherrscht wird. Und das ist lange nicht der belangloseste Aspekt der heurigen Biennale. Alle anderen An- und Aussichten der Biennale lassen sich, so belangreich sie auch seien, in Kürze nicht behandeln.

Max Berger