Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 27 (1940)
Heft: 10

Artikel: Das Sammeln moderner Graphik
Autor: Spenagel, K.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-22282

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: 09.01.2026

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

Das Sammeln moderner Graphik

Ansprache anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung von Graphik aus Privatbesitz

Der Sammler

Der Sammler von Graphik ist heute eine so seltene Spezies geworden, dass es für ihn verlockend ist, einiges zur Rechtfertigung seines unzeitgemässen Daseins zu sagen. Es gibt zwar ein Buch über die Psychologie des Sammlers, worin wahrscheinlich das Wesentliche über seine innere Struktur nachzulesen sein wird. Dass seine Psyche in gewisser Hinsicht von besonderer Art ist, lässt sich nicht leugnen und sie ist wohl vorerst einmal am besten damit zu charakterisieren, dass er eine Art Besessener ist, wenn er den Namen Sammler verdient. Er ist ein Besessener in dem Sinne, dass all sein Denken immer wieder einbiegt auf die Beschäftigung mit den Objekten seiner Sammeltätigkeit. Damit ist aber nur eine, die triebmässige Seite des Sammelns aufgezeigt. Die Lust zum Sammeln muss einem so im Blute sitzen, dass man einfach nicht anders kann. Es liegt hier etwas vor, das sich mit dem Jagdtrieb des primitiven Menschen vergleichen lässt, eine, wenn Sie wollen, sehr egoistische Einstellung, deren vorerst einziges Ziel darin gipfelt, sich über die Beute zu freuen, also darüber, dass ich das Wild erlegt habe und nicht der andere. So ist denn auch beim Sammeln im Anfang Sturm und Drang. In der ersten grossen Begeisterung sammelt man hastig, nervös, in der steten Angst, es könnte einem vielleicht etwas Wichtiges entgehen. Noch vertraut man dem eigenen Urteil nicht restlos, man horcht nach links und rechts auf das, was als vielversprechend und bedeutend angepriesen wird. Es geht auch hier nicht ab ohne Kinderkrankheiten und ohne jene Opfer, die das Lehrgeld bedeuten für die langsam wachsende Einsicht. Von all dem muss schliesslich eines nur bleiben: der heilige Eifer, die warme Begeisterung, ohne die sich nichts Menschliches zu gutem Ende führen lässt. Alles andere aber müssen wir von uns tun, Stück um Stück und allem voran die Hast. Und damit kommen wir zu dem andern Grundprinzip des Sammelns: dass es etwas Langsames ist. Eine Sammlung lässt sich nicht machen oder übernehmen oder kaufen, wenn sie ein eigenes Gesicht haben soll, sondern sie muss wachsen, langsam und äusserlich kaum wahrnehmbar, so wie ein Baum wächst, Jahr um Jahr seine Ringe ansetzend. Schritt um Schritt muss die Erkenntnis sich weiten und vertiefen, um allmählich zu jener Kennerschaft zu führen und zu jener Freiheit und Zuversicht, die geduldig zu warten versteht, innerlich verständigt davon, dass jene Dinge, die uns nottun, sich eines Tages bei uns einstellen werden. So lange es nicht zu dieser Klärung gekommen ist, bleibt das Sammeln nur eine Art von Spieltrieb, bei dem im Grunde genommen das Objekt des Sammelns keine besondere Rolle spielt und wo man Kunstwerke sammelt, so wie man Briefmarken, Schmetterlinge oder alte Uhren zusammenträgt, um sie mit Bienenfleiss und Sachkenntnis zu klassifizieren, zu katalogisieren, nach Kulturkreisen, Zeitabschnitten, einzelnen Künstlern und dergleichen. Nun ist ja ganz zweifellos von dem Begriff des Sammelns die Idee des Anhäufens von Objekten und des Besitzes schlechthin nicht zu trennen, und welcher Sammler dürfte mit gutem Gewissen behaupten, diese Freude am Besitz ganz überwunden zu haben? Es wird ja gerne die Existenzberechtigung des Sammlers überhaupt damit begründet, dass er mit seherischem Blicke Verschollenes ans Licht ziehe und noch Unerkanntes für die Nachwelt sichere, also zum Hüter und Erhalter hoher Menschheitswerte werde. Wir wollen uns aber eingestehen, dass es zu allen Zeiten nur ganz wenige sein werden, denen die Menschheit in diesem Sinne zur Schuldnerin wird. Worauf ich aber speziell hinweisen möchte, das ist der hohe Gewinn und das innere Wachstum, das als Ergebnis jeglichen ernsten Umganges mit Kunstwerken überhaupt zu buchen ist, wenn wir uns bemühen um den tieferen Zweck des Sammelns: um das Erleben des Kunstwerkes. Mit dem äusserlichen Erwerb eines Werkes beginnt dann für den ernsthaften Sammler recht eigentlich erst die Arbeit. Beim Sammeln von Graphik geht es etwa darum, ein erworbenes Blatt immer wieder vorzunehmen, sich darin zu vertiefen und zu versuchen, hineinzuwachsen in jenen innern Zustand des Künstlers, der zum äusserlich sichtbaren Ausdruck gebracht worden ist. Und hier liegt nun die nicht zu verachtende grosse Bedeutung des Besitzes, indem erst er und das Zusammenleben mit dem Kunstwerk ermöglicht, das Vergleichen mit andern Werken, das immer erneute Betrachten und liebevolle Sich-Hineinleben. Heimgekehrt mit einem neu erworbenen Blatt, kommen dann jene für den Sammler ergiebigsten Stunden: das erste stille Zusammensein mit dem neuen Werk, das Nachschaffen im Geiste: Es sehen zu lassen, um im Dienste eines Höheren nur noch Auge zu sein. Es kommt das Ausprobieren im Passepartout, das Montieren und Wählen des Ausschnittes und jenes stille zwischen den Werken Hin- und Hergehen, wobei scheinbar nichts geschieht und doch jenes allein Entscheidende vor sich geht, dass die Werke in uns eingehen und sie nun auch von uns Besitz ergreifen und nicht nur wir von ihnen. Dazu gehört auch jenes fast geniesserische Sich-Ergehen an den kleinen graphischen Feinschmeckereien, den Druckunterschieden, den Wir-

Aus der XVIII. Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten GSMBA in der Kunsthalle Bern

Max Fueter, Bern: Flötenspieler, Bronze. Kleines Modell für eine Brunnenfigur im neuen Konservatorium Bern

kungen auf die Papiere verschiedenster Qualität und Farbe. Dieser innige Verkehr mit dem Kunstwerk muss dazu führen, dass wir Wunder über Wunder erleben; aber auch dass wir uns immer mehr beschränken lernen, weil allmählich jenes feine Gefühl sich in uns entwickelt, das nur noch anklingt, wenn wir in einem Werke die Spuren jenes Unaussprechlichen entdecken, womit es zum echten Kunstwerk erst gestempelt wird. In dem Masse, wie wir auf diesem Wege langsam vorwärts kommen, wird die Zahl der Werke, die uns Gewinn sein können, immer kleiner und die Anzahl der Werke, die wir innerlich besitzen und äusserlich entbehren können, immer grösser. Dieser Weg kann ein Lebensweg sein, lang und mühsam, voller Glücksmöglichkeiten, aber auch gelegentlicher Enttäuschungen; sein Ende ist nicht auszudenken und liegt weit jenseits alles menschlichen Stückwerkes. Wer ihn geht, muss voll guten Willens sein; voller Neugierde, alles zu sehen und nur weniges zu erwählen; vollen Mutes ständig umzulernen und ohne Starrsinn mühsam erkämpftes Wissen vor tieferer Erkenntnis preiszugeben.

Das graphische Blatt

Damit ist nun die Tätigkeit des Sammelns lediglich umrissen mit einem Kontur, innerhalb dessen die mannigfaltigen Spielarten seiner Erscheinungsformen in einer reich abgestuften Farbigkeit blühen. Das Sammeln von Graphik macht es möglich, mit relativ bescheidenen Mitteln der Schönheiten dieses Gartens teilhaftig zu werden. Das graphische Blatt steht ja ungefähr in der Mitte zwischen der Einmaligkeit der Originalzeichnung oder des Wandbildes und der Vielfalt der künstlerischen Reproduktion. Ohne die Exklusivität des Originals zu haben, bewahrt es doch jenen Grad von Seltenheit, der allen guten Dingen eigen zu sein pflegt. Ein ganz besonderer Reiz des Umganges mit Graphik besteht nun auch darin, dass sie, gleich wie die Handzeichnungen, eine der reinsten Aeusserungen des Künstlerischen darstellt, jenes eigentlich Handschriftlichen, worauf schon der Name hinweist, dessen Wirkung sich im wesentlichen auf den Strich aufbaut, als dem Grundelement aller darstellerischen Perzeptionsmöglichkeiten überhaupt. Die Polarität schwarz-weiss, hell-dunkel bildet die Grundlage dieses Graphischen, und damit werden wir gleich mitten hineingeführt in jene ungeheuer mannigfaltigen Abstufungsmöglichkeiten, durch welche die Spannungen symbolisch zum Ausdruck kommen, zwischen denen alles Menschliche sich einfügen lässt: Himmel und Hölle — Gut und Böse — Lust und Schmerz. So wird gleichnishaft alles Geschehen zu einem Zwischenton, zwischen hell und dunkel, zwischen schwarz und weiss.

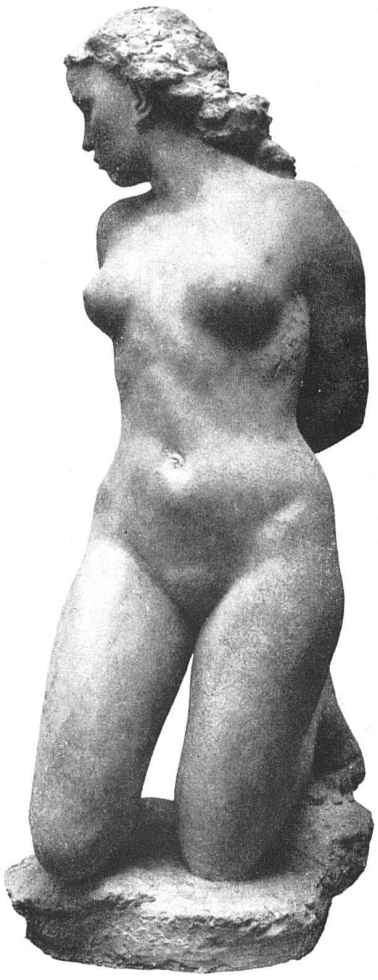
Es kann aber nicht nur allein diese Wertung des Bildes als Sinnbild sein, auf welche jenes ungemein Faszinierende, fast im wörtlichen Sinne Lebendige zurückzuführen ist, das immer wieder ausgeht von der Betrachtung hochwertiger und drucktechnisch vollendeter graphischer Blätter, wenn wir dem Umgang mit ihnen aufgeschlossen sind und sie zu lesen verstehen. Es liesse sich denken, dass diese besondere Wirkung zurückzuführen ist auf den Umstand, dass wir im graphischen Blatt einer doppelten Umsetzung des Erlebnisses gegenüberstehen, nämlich einmal dem künstlerisch-schöpferischen Gestaltungsvorgang bei der Uebertragung der Zeichnung auf Platte, Druckstock oder Stein und zweitens dem eigentlichen Druckvorgang, der jene mit nichts zu vergleichenden materiellen Reize im fertigen Abzug zutage treten lässt, welche oft durch das leise Spiel von Zufälligkeiten noch eine besondere Steigerung erfahren. Dieser doppelten Umsetzung vielleicht ist es zu verdanken, dass wir mit dem graphischen Blatt so sehr in jene wirklich andere Welt versetzt werden, in der das Bild aufhört, nur Abbild zu sein, und aufgeht in dem, was man schon «die heilige Unruhe des Graphischen» genannt hat.

Jedes Menschen einmaliges Sein ist vorstellbar als sein eigenstes Bild, das er sich vom Dasein gemacht hat. Alles geistige Bemühen gipfelt in dem Versuch, dieses Bild ausser sich zu stellen auf einem der zwei Wege, die gangbar sind: entweder durch die begriffliche Fixierung

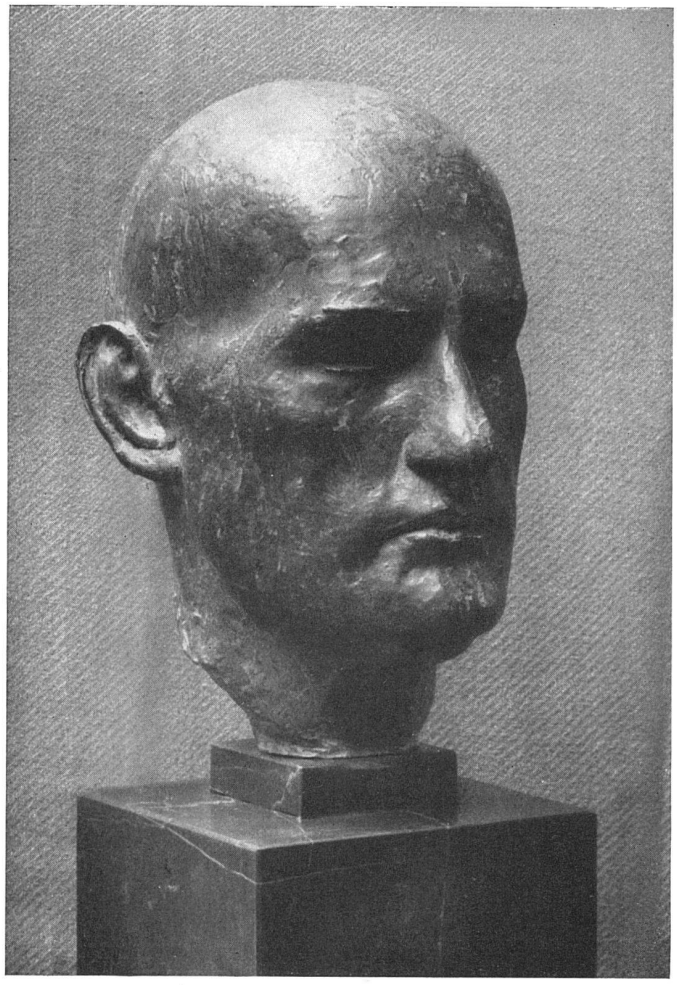
über den Intellekt oder als eine Formulierung im Kunstwerk auf dem Wege der Intuition. So steht vor uns die unermessliche Bedeutung des Bildes in der Geschichte der Menschheit vom unbeholfenen Gekritzel des Urmenschen in den Fels über das dämonenbannende Bildsymbol der Primitiven zum Kultbild und zum Sittenbild und weiter zu den vielfältigen Ausdrucksformen und der Differenziertheit modernen künstlerischen Schaffens. Alles Vergangene hat sich zum Bild geformt und kann nur in ihm in uns lebendig werden, und aus nebelhaften Unbestimmtheiten formt sich das Zukünftige bildhaft in uns, ehe es Wirklichkeit wird. Das graphische Blatt verdankt nun recht eigentlich seinen Ursprung dieser Erkenntnis vom Wert des Bildes und dem Wunsche, etwas dem Original annähernd Gleichzustellendes zu vervielfältigen in einer Zeit, wo das Bild die Aufgabe zu erfüllen hatte, Kunstwerk und Dokument in einem zu sein. Mit der Erfindung der Photographie und später der Kinematographie, mit der rapiden Entwicklung der raffiniertesten Reproduktionsverfahren haben diese technischen Mittel das Gebiet der Dokumentation voll und ganz übernommen. Der heutige Mensch steht unter dem Einfluss eines ständig auf ihn eindringenden Stromes dokumentarischer Abbilder, die er nicht anders als oberflächlich aufnehmen kann. Wenn er dabei oft bis zur Hoffnungslosigkeit stumpf geworden ist für die Kraft des Bildes im künstlerischen Sinne, so mag dies vor allem daran liegen, dass er trotz seinem, oder vielmehr wegen seinem umfassenden Tatsachenwissen als ein Unvorbereiteter vor das Bildwerk tritt und immer wieder in den Irrtum verfällt, es verstehen zu wollen, ihm irgendeinen endgültigen Sinn geben zu wollen, um mit ihm fertig zu werden, so wie er mit den Sternen fertig zu werden glaubt, indem er ihre Bahn vorausbestimmt. Man kann deshalb immer wieder die Beobachtung machen, dass Menschen heute Kunstwerke ähnlich betrachten wie ihre illustrierten Zeitungen: durstig nach Sensation und schon im voraus abgelenkt von dem Gedanken, auf der nächsten Seite etwas womöglich noch Interessanteres zu finden. So kommt es dann gar nicht zu jenem ersten Kontakt zwischen Kunstwerk und Beschauer, zu jener Sensation, die es auch hier gibt, welche den Anstoss zu einer Vertiefung in das Werk erst einzuleiten vermöchte. Die ungeheure Ueberfütterung mit Bildermaterial schliesst die Gefahr in sich, dass das schöpferische Bildwerk durch das Dokument immer mehr verdrängt werde, weil die Fülle des auf den Menschen Einstürmenden ihn unfähig macht, zu verweilen.

Alte und moderne Graphik

Bestenfalls gesteht man ein etwas eingehenderes Verweilen gelegentlich den anerkannten Werken alter Graphik noch zu, aus der übernommenen konventionellen Wertschätzung der Kunst ganz allgemein; aus einer unbewussten Bekräftigung des Wissens um die hohe Bedeutung vom Bild, das wichtig ist und gefährlich zugleich, das uns bedrängen oder beglücken kann, wenn wir in ihm nicht nur einen Zeitvertreib am Rande des Lebens erblicken. Damit bin ich zu einem Punkte gelangt, der mir besonders am Herzen liegt: nämlich beim Unterschied zwischen dem Sammeln von alter und moderner Graphik. — Dass sich die Sammler von alter und moderner Kunst in zwei sehr bestimmt getrennte Lager gruppieren, lässt sich erklären aus den grundverschiedenen Voraussetzungen, welche für die Sammeltätigkeit am einen und am andern Ort massgebend sind. Für den Sammler von alter Graphik ist die Spreu vom Weizen geschieden. Extrem formuliert könnte man sagen, dass die Werke alter Kunst schon gesammelt sind und eigentlich nur noch die Hand wechseln. Wohl gibt es auch hier noch gewisse Unsicherheiten, die um die Frage «echt oder unecht» kreisen; das Bemühen



Aus der XVIII. Ausstellung der GSMBA in der Kunsthalle Bern
Max Weber, Genf, Kniende. Stein



Aus der XVIII. Ausstellung der GSMBA in der Kunsthalle Bern
Hermann Hubacher, Zürich. Porträt Bundesrat Dr. Philipp Etter. Bronze

des Sammlers ist aber vorwiegend historisch gerichtet, und eine hohe Vertrautheit mit den Kulturen vergangener Epochen und ihrer kunstgeschichtlichen Entwicklung sind unumgängliche Voraussetzung. Dem Sammler alter Kunst sind damit gewisse Sicherheiten gewährleistet, die er sich auf dem Wege des eingehenden Studiums erwerben kann. Gehen wir nun hinüber zum Sammler moderner Graphik, so ist die Ausgangssituation eine grundverschiedene. Hier hat die allmähliche Erziehung des Auges zum Schauen, das kein blosses Sehen mehr sein soll, die ganze Arbeit zu leisten. Das Erschwerende liegt dabei in der Auseinandersetzung mit dem Chaotischen der zeitgenössischen Kunst, mit den Zufälligkeiten und dem Leerlauf einer ins Uferlose strömenden Produktion, aus der er versuchen muss, dasjenige ausfindig zu machen, von dem er glaubt, dass es die Zeitströmung überdauern werde. Hier gibt es keine Gewissheiten, und es gilt sich auseinanderzusetzen mit mancher zuerst als fremdartig empfundenen Formgebung, der gegenüber wir alle Sicherheit voreingenommenen Besserwissenwollens von uns tun müssen. Wo wir aber hier, im immer beschränkten Bereiche unserer eigenen Aufnahmefähigkeit, auf das echte Kunstwerk stossen, da vermag es uns oft ein Stück Weges blitzartig zu erleuchten und uns damit vielleicht in einer unmittelbareren Weise hilfreich zu sein als die «grosse Wahrheit» aus der Vergangenheit.

Das klassische Kunstwerk ist in eine für uns vergangene Form gebannt, die wir verstehen, vielleicht gerade deshalb, weil wir in ihr nicht mehr zu schaffen vermögen. Diese Form ist deshalb nicht mehr im Sinne einer Ausdrucksmöglichkeit lebendig. Sie verführt sehr leicht zu einer Flucht in die Vergangenheit, aus der heraus die warme und offene Hingabe an das pulsierende Gegenwartsgeschehen, dieser ergiebigsten Quelle wachen Daseins, beeinträchtigt wird. Es liegt etwas sehr Verlockendes in diesem retrospektiven Untertauchen in eine uns traditionsmässig in Fleisch und Blut übergegangene Formenwelt des Klassischen, und wir vergessen allzuleicht, dass uns an ihr eigentlich immer wieder nur die Reinheit der aus dem damaligen Zeitgeschehen erzielten Synthese beispielhaft begeistern dürfte. Dies ist das Zeichen, unter dem jeder ernsthafte zeitgenössische Künstler und jeder Sammler moderner Kunst sich immer wieder vor der Grösse vergangener Kunst demutsvoll neigen wird. Nicht aber da, wo das nur äusserliche Nacherleben vergangener Kunstepochen ästhetisch gefärbt bleibt und deshalb das Erlebnis sich nicht messen kann mit der offenbarungsartigen Erleuchtung, die uns gelegentlich aus dem grossen Werke eines hellsichtigen Zeitgenossen treffen kann. Dass uns die Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst so viel näher heranrückt an die Probleme und Nöte des eigenen Daseins, das macht ihren unvergleichlichen Wert aus und auch noch dieses andere: dass sie uns den immer anregenden und bereichernden persönlichen Kontakt mit dem Künstler selbst zu bringen vermag und damit die Möglichkeit, gelegentlich einzustehen für diejenigen unter ihnen, deren Weg wir zu dem unsrigen gemacht haben.

Erlebnis der Graphik

Zu den Einwänden gegen die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst gesellt sich dann gewöhnlich noch jener andere: diese Kunst sei eine Angelegenheit einiger weniger Eingeweihter geworden und sie vermöge dem einfachen Menschen nichts mehr zu geben. Dabei wird vergessen, dass die meisten Menschen gerade ihre eigene Kompliziertheit in das Betrachten von Kunstwerken hineintragen und nicht mehr daran glauben können, dass zum Kunsterlebnis allem voran nur das eine nottue: zu schauen und immer wieder zu schauen mit ein wenig Stille und Andacht im Herzen. Immer noch gilt ja der Umfassend-Wissende und nicht der innerlich stark Bewegte als der Gebildete. Unsere Erziehung und Ausbildung hat das ihre getan, um uns die Einfachheit zu nehmen, die hier vonnöten wäre. Welchem einfachen Manne unserer Zeit

wäre z. B. je eine Maschine zu kompliziert, vorausgesetzt, dass er sich von ihrer praktischen Leistungsfähigkeit überzeugen konnte! Wie ganz anders verhält sich nun aber dieser selbe einfache Mann gegenüber einem Kunstwerk! Hier fehlt die ins Auge springende Funktion, die ihn nachsichtig macht gegenüber der Kompliziertheit des Mechanismus, und er verfällt in den tragischen Irrtum, die Kunst sei nur schmückendes Beiwerk am Wege des Lebens, ohne das man zur Not sehr wohl auskommen könne. So fühlt er sich dem Kunstwerk gegenüber Du auf Du; er glaubt sich berufen, von allem Anfang an mitzureden, nachzuforschen, wie's gemacht sei, und festzustellen, wo es etwa noch fehlen könnte. Er steht etwas gegenüber, von dem er glaubt, dass es von ihm abhängig sei, und verliert dabei die aufgezwungene Liebenswürdigkeit und die grenzenlose Toleranz, die er den Dingen gegenüber zeigt, an die er materiell gebunden ist.

In der Liebe zum graphischen Blatt, für die ich hier ein wenig werben möchte, sehe ich eine Möglichkeit, um aus dem monotonen Gleichtakt unerlebten Alltags sich zurückzufinden zu teilweise verschütteten Wegen. Hat nicht diese Liebe eine besonders nahe Beziehung zu etwas Unvergesslichem, das am Grunde unserer frühesten Erinnerungen schlummert und nur geweckt zu werden braucht: die Freude an den Bilderbüchern unserer Kindheit? Ich meine jene unauslöschbaren Erlebnisse, wo im ersten Kontakt mit dem Bilde neben der äussern Welt allmählich jene scheinbar unwirkliche, im Grunde aber allerwirklichste Welt des Unsichtbaren traumhaft in uns aufgestiegen ist. — Wir heutigen Menschen sind nun vielleicht ein wenig zu alt geworden für das Bilderbuch der Kunst, über das wir uns aus einem vermeintlichen Erwachsensein heraus erhaben zu fühlen begannen. — Wie aber unter äusserer Würde und Haltung in uns allen das Kind, das wir einst gewesen sind, sich nie ganz ersticken lässt, so lebt in uns der geheimnisvolle Zauber des Bilderbuches weiter als Erinnerung an eine ferne Glückseligkeit. Was nottut, ist nur, dass wir alles Wichtigtun, alle Schwere und vermeintliche Verpflichtung an unser Erwachsensein von uns tun — wenn wir uns das Himmelreich nicht verschliessen wollen. — Das ist es, was wir wieder hinnehmen müssen: dass diese Bilder anders sind als das Alltägliche; wir müssen sie wieder hinnehmen, so wie wir als Kinder die Drachen, Elfen und Zwerge hingenommen haben, wohl wissend, dass es sie nicht gab, aber unersättlich, immer mehr und mehr von ihnen zu hören.

Gestatten Sie mir nun, meine Ausführungen zu schliessen mit einem kleinen Gleichnis, das Ortega y Gasset gebraucht hat im Hinblick auf den Schriftsteller unserer Zeit und das sich sinngemäss anwenden lässt auf den Betrachter von Kunstwerken. Er sagt von ihm, er komme ihm vor wie ein Mann, der an ein Fenster trete, nicht eigentlich

Aus der XVIII. Ausstellung der GSMBA in der Kunsthalle Bern
Karl Geiser, Zürich: Porträtkopf des Nobelpreisträgers Prof. Karrer Zürich. Bronze

um hinauszusehen ins Freie, sondern um die Scheibe selbst mit ihren kleinen Fehlern, ihrer besonderen Glassorte und dem Grade ihrer Lichtdurchlässigkeit zu betrachten. So möchte ich Sie bitten, beim Betrachten von Graphik sich dieses kleinen Gleichnisses zu erinnern, überall da, wo Sie nicht gleich warm zu werden vermögen. Ich möchte Sie bitten, zu versuchen, hindurchzusehen durch das Glas der vielleicht zuerst fremdartig anmutenden Formensprache auf jene Landschaft des Menschlichen, die möglicherweise auch hinter solchen Werken sichtbar werden kann. Es könnte sein, dass gerade unter ihnen welche sind, die ihre Entstehung einem ehrlichen Ringen mit den grossen Nöten dieser Zeit verdanken. Oft ist es nur ein sehr kleiner Schritt, der getan werden muss, um das Seltsame zu erleben als ein Wunderbares.

K. Sponagel

Bühnenbilder von Eduard Gunzinger

Seit sich die Bühnengestaltung von der alten Routine befreit hat – und das ist nun ungefähr ein Vierteljahrhundert her – hat sich die Schweiz immer mehr von ausländischen Vorbildern losgelöst und ist mit Erfolg eigene Wege gegangen. Damals fand im Kunstgewerbemuseum Zürich eine erste Theaterausstellung statt, wo man Edward Gordon Craig und das deutsche Theater von Max Reinhardt kennenlernte, aber auch den Genfer Adolphe Appia, der mit seinen kühnen Plänen, die Wagnerinszenierung auf eine rein künstlerische Grundlage aufzubauen, im Ausland besser als bei uns bekannt war. Auf die Blütenpracht, die man damals erhoffte, ist dann wie ein Schnee der lange Krieg gefallen, und doch waren nicht alle Keime abgestorben; seither ist auf den städtischen Theatern wie in sommerlichen Festspielen viel des Guten und Zukunftversprechenden hervorgebracht worden, gefördert durch mehrere Ausstellungen der Gewerbemuseen.

Auch die Landesausstellung hat in ihren Spielen und in ihrer Theaterabteilung manches gezeigt, was uns über die Vergangenheit unserer nationalen Bühne belehrte und Bestrebungen für Gegenwart und Zukunft aufwies. Hier war auch das Modell für eine Inszenierung zu sehen, die durch ihre heitere Erscheinung und ihre vielseitige Brauchbarkeit den Eindruck erweckte, dass ihr nicht nur ein Bühnenpraktiker, sondern ein wirklicher Gestalter Pate gestanden hatte. Sie war für das Schauspiel «Der Magier» von Robert Faesi geschaffen worden, und für sie zeichnete *Eduard Gunzinger*, der in Zürich als Bühnenbildnerassistent und später als erster Bühnenbildner am Stadttheater Basel amtete.

Dass seine Bühnenwirksamkeit auf jene Bewegung zurückgeht, die etwa vor fünfundzwanzig Jahren eingesetzt hat, zeigt sich vor allem darin, dass er es nicht darauf abgesehen hat, schön gemalte Hintergründe und Kulissen neben der topfebenen Bühne aufzuhängen und Versatzstücke hinzustellen. Denn das besser geschulte Auge des heutigen Theaterbesuchers erträgt nicht mehr den körperlichen Schauspieler neben unkörperlichen Dekorationen, die das Licht auf andere Weise weiterspiegeln, die keinen oder einen falschen Körperschatten tragen und unmögliche Schlagschatten werfen. Denn jede Bewegung erhält erst durch Beziehung zu einem Raume, an den wir glauben, einen Sinn und ihr Mass, und diesem Raum fügt sie sich ein, indem sie sich durch Stufen, Treppen und Rampen auch dessen Höhe dienstbar macht.

Nur die volle Plastik des Bühnenbildes lässt uns daran glauben, dass die Welt, auf der sich die dramatische Handlung vollzieht, auch von hinten, von rechts und links betrachtet die nämliche Welt ist.

Die Wege, auf denen die Einheitlichkeit einer Inszenierung erreicht wird, können sehr verschieden sein, und der Grundsatz der Einheit des Ortes, an den sich das klassische französische Theater so streng gehalten hat, war eigentlich gar nicht so töricht.

Die Buffo-Oper «Boccaccio» von Suppé wurde in den letzten Jahren meist auf der Drehbühne gespielt. Dadurch wurden die einzelnen Bildräume zu klein und für die Entwicklung grosser Chöre blieb nicht mehr genügend Platz; auch war kein Kontrast für die Wirkung intimer Szenen mehr möglich. Demgegenüber wurde hier jeder Akt für grosse Operette eingerichtet. Der erste zeigt einen freien, weiträumigen Platz in Florenz, wie es gegen Ende des Mittelalters ausgesehen haben mag, mit Häusern im Inkrustationsstil. Breite Stufungen führen zum hintern Bühnenteil; die Häuser sind so gestellt, dass zehn verschiedene Auftrittsmöglichkeiten gegeben werden. Bei aller Anlehnung an Florentinisches sind die Häuser lustig und fantastisch. In der Malerei wurde auf jede Luftperspektive verzichtet; Weichheit der Farbtöne und Weiträumigkeit werden durch Beleuchtung hervorgebracht.

Der zweite Akt des Boccaccio zeigt, um einen Gartenhof gruppiert, die nämliche toskanische Bauweise in mehr ländlicher Abwandlung. Wieder wurde durch freie Anlage von Treppen das ewig Horizontale gebrochen. Jede Einzelheit ist auf das Spiel eingestellt und unerlässlich; nichts wurde der blossen Schmuckdekoration überlassen.

Bei der Inszenierung der «Italienerin in Algier» von Rossini wurde die Einheit dadurch erreicht, dass die vier Haupthandlungsorte die Seiten eines quadratischen maurischen Hofs mit breiten Hufeisenbögen darstellen; sie öffnen sich nacheinander gegen einen kleinen Saal im Palaste des Bey, gegen das Meergestade mit seinen Schiffen, gegen einen prächtigen Saal und gegen ein Kabinett. Also ein imaginärer Grundriss, in dessen Mitte sich der Zuschauer gestellt sieht. Einheitsarchitektur, durch die breiten Bögen gewahrt, und Verwandlungstechnik haben sich hier vorteilhaft vermählt. Die Oper kann ohne Pause, ohne dass der Vorhang gesenkt wird, gespielt werden; die fahrbaren Hauptstücke werden bei offener Bühne eingeschoben. Die Bühne hat sich entrümpelt; der Darsteller bleibt die Hauptsache.

Bei dem erfolgreichen englischen Drama «Mord in der Kathedrale» von Th. S. Eliot, das den Tod des Thomas Beckett, Erzbischofs von Canterbury, zum Gegenstand hat (wie Conrad Ferdinand Meyers Roman «Der Heilige»), wurde die Simultanbühne der mittelalterlichen Mysterienspiele auf moderne Art umgedeutet und durch neue Lichttechnik verlebendigt. Die hohen Bündelpfeiler, die sich nach oben endlos verlieren, geben das Bild eines weiten kirchlichen Raumes; zwischen zweien dieser Pfeiler steht ein Altar, der durch einen Vorhang aus unsern Augen entrückt werden kann. Daran schliesst sich ein Lettner,