

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 16 (1936-1937)
Heft: 4-5

Rubrik: Kultur- und Zeitfragen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.04.2025

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

unseres Wehrwesens. Wir hoffen doch, diese Reform werde allein vom Standpunkt der militärischen Notwendigkeiten aus behandelt.

Konsequenzen.

Wir haben an verschiedenen Beispielen dargelegt, wie sehr unsachliche, politische Einflüsse und Rücksichtnahmen einem zeitgemäßen Ausbau unserer Landesverteidigung im Wege standen und noch stehen. Wo liegt der Fehler? Die politische Leitung des E. M. D. und der Gesamtbundesrat scheinen diejenigen Stellen zu sein, die verantwortlich sind für die verschiedenartigen politischen Rücksichtnahmen in Sachen der Landesverteidigung. Dabei haben wir die rein parteipolitischen Bindungen und Einflüsse, die leider auch bei den Bundesräten noch sehr stark vorhanden sind, ganz unberücksichtigt gelassen.

Man wird es nach den geschilderten Verhältnisse begreifen, daß der Verfasser zur Forderung nach einer Entpolitisierung der Landesverteidigung gelangt, das heißt nach einer Ausschaltung aller der verschiedenartigen politischen Einflüsse und Rücksichten, die bis heute unsere Landesverteidigung hemmen und ihr hindernd im Wege stehen. Die Schaffung einer Armeeführung im Frieden, die für die Kriegsbereitschaft verantwortlich wäre, könnte wahrscheinlich eine sehr günstige Wirkung ausüben. Noch wirkungsvoller erscheint es uns, wenn an die Spitze des E. M. D. einmal kein Politiker, sondern ein militärischer Fachmann gestellt würde. Auch die französische Demokratie hat schon verschiedentlich Fachminister an die Spitze der Wehrministerien gestellt. Warum sollte die Schweiz einen Versuch in dieser Richtung nicht auch einmal wagen?

Das Vertrauen der Offiziere und Soldaten zu den für die Landesverteidigung verantwortlichen Behörden steht auf dem Spiel. Dieses Vertrauen restlos wieder herzustellen durch die konsequente Ausschaltung aller Politik von der Landesverteidigung ist eine der dringendsten Aufgaben zur Herstellung unserer Kriegsbereitschaft.

Gottfried Zeugin.

Kultur-und Zeitfragen

Ferdinand Hodler.

Zur Berner Ausstellung.

Noch keine zwei Jahrzehnte sind seit dem Tode F. Hodlers verflossen und schon liegt sein Werk in den geistigen und künstlerischen Gehalten so eindeutig und klar vor uns als ob es einer weit zurückliegenden Zeit angehörte. Diese Kunst ragt auf wie ein erratischer Block. Die Beziehungen nach rückwärts greifen ins Weite, nach vorwärts weisen sie nur auf Bruchstücke und vereinzelte Kraftfelder hin. Hodler war wie George ein Kämpfer gegen die Verblendungen und Untiefen der Vorkriegszeit. Dieses trieb ihn in eine Wucht der Gestaltung hinein, die in der großen Form der Einfachheit die Wahrheit und das Wesen fand. Das Schaffen Hodlers offenbart — der Vergleich mit George drängt sich nochmals auf — ein Herrißes, das sich, um Ungleichungen unbekümmert, durchsetzen muß. Es ging ihm nicht darum, die äußere Wirklichkeit in neuen Formen auszusprechen, es drängte ihn die großen Inhalte des Lebens gedanklich und künstlerisch durchzuarbeiten und schaubar zu machen. Die Erscheinung war ihm nicht Gleichnis, sie war ihm Gebärde des Ewigen. Er malte Bildnisse, Landschaften, figürliche Kompositionen. Man beachte die Themen: Ergrißfenheit, Blick in die Unendlichkeit, Lied aus der Ferne, Heilige Stunde. Die Größe des Wurfs rückt Hodler an Michelangelo heran.

Die Kraft zur Befreiung aus einer gestaltarm gewordenen Zeit verzehrte jedoch dem Künstler der 20. Jahrhundertwende, was dem Meister der ausgereiften Renaissance als Frucht zufiel, den Reichtum der Gehalte in den sinnlichen Reichtum der Bewegung, der plastischen Ausdrucksmöglichkeiten umzugießen. So groß Hodlers einsam ragende, allein durch Haltung und Gestus ihr Erleben kündenden Frauen erfaßt sind, sie sind immer in Gefahr, im Leeren zu stehen und mit den erregten Händen präziös zu werden. Nun kann man freilich einwenden, daß Hodler nicht wie Michelangelo von der Plastik herkam, sondern die Bildfläche als solche bejahte, dennoch wirkt z. B. das „Lied aus der Ferne“ nicht überzeugend, weil der Schauplatz des Geschehens jenseits der Darstellung liegt. Hodler mag dies selbst erkannt haben, als er zum Parallelismus griff. In der Tat steigert die rhythmische Wiederholung oder Abwandlung des einen innerlich begründeten Bewegungsmotives die Wirksamkeit des Gehaltes im Bildraum in erstaunlichem Maße. Von dem einmal erfaßten Kompositionsgeß des Parallelismus kam er dann kaum mehr los. Die Frauen sind für Hodler die Trägerinnen der großen Gefühle. Das hebt sie aus der Begrenztheit des Individuellen empor in ein Typisches, das auch in den Bildnissen sich ausgeprägter zeigt als der Stempel des Einmalig-Persönlichen. Den Männern hingegen ist die Zone der volleren Lebensdichte zugewiesen. Sie haben im Bildnis mehr Wirklichkeitsnähe, sind oft stofflich und schwer wie Berge gebaut. Sie schildert er unter der Last des Werkes und unter der des Schicksals. Das gedrungene Wuchtige, Kernhafte der eigenen Gestalt prägt ihm immer wieder die Männer in Arbeit und Kampf. In den Landschaftsbildern wurde Hodler vielleicht am meisten und leichtesten nachgeahmt. Die stillen Flächen der Seen und die Gewalt der ihnen entsteigenden Berge geben ihm die Hauptmotive. „Metaphysische Vorzonen der Unendlichkeit“ nennt Herrmann Kesser seine Berge.

Die Ausstellung, die im Rahmen der Berner Kunstwochen in der Kunsthalle sich vereinigt findet, setzt, ob der Not gehorchend oder eigenem Triebe ist uns unbekannt, erst mit den Bildern ein, die um 1890 entstanden. Erstaunliche Sprünge des Meisters sind da zu gewahren. Neben dem noch impressionistisch gehaltenen „Buchenwald“ die „Nacht“. Die Leiber von Courbetscher Rundung sind durch die Macht des Bildgedankens aus dem Animalisch-Sinnenhaften in die eherne Größe menschlicher Naturgebundenheit heraufgehoben. Zehn Jahre später malt Hodler den „Tag“. Diese Erwachenden schauen wir nicht mehr wie jene Schlafenden als Stoff aus der Wirklichkeit, sie sind wie die Themen der Musik, bewegte Form. Die Ausstellung zeigt außer der bekannten 5figurigen des Berner Museums eine erste Fassung. Indem da die beiden geblendet sich Abwendenden fehlen, ist das Bildschema auf die ruhige Sicherheit eines Halbkreises gestellt und die Feier des Aufwachens in der ersten reinen Morgenfrühe gewinnt einen beglückenden Einklang mit der Schöpfung, während in dem späteren Bilde die Bewegung, unter eine Ellipse geduckt, zwar aus eigenem Sehnen aufzustreben, im Letzten aber doch vom Weltwillen bestimmt zu sein scheint. Damit bestätigt Hodler den Gedankengehalt seiner großen Bilder der frühen 90er Jahre, der „Lebensmüden“ und „Enttäuschten Seelen“, der „Eurythmie“. Reihung, Parallelismus als Mittel die Durchschlagskraft des Motivs zu erhöhen, gelangen in den „Lebensmüden“ durch eine übertriebene Starrheit von Haltung und Farbgebung nicht zur rechten Wirkung. Den „Enttäuschten Seelen“ dann (man hat sie zum Zorn des Künstlers in ihrer ersten Ausstellung in Bern die Trübsalbläser genannt) wird in der bewegteren Kurve, in der begleitenden Hügellinie, in wenigen zag aufblühenden Blumen eine verhaltene Milde inmitten des hoffnungslosen Ausgeliefertseins zuteil. Das Gedankliche der „Eurythmie“ vollzieht keineswegs die Wendung aus jenen Schattenseiten des Daseins zu einer lichterem Lebensbewertung. Fünf Männer, Bilder verschiedener Temperamente, in diesem sowie der Gewandgebung zu Dürers Aposteln geneigt, wandeln hastend, zögernd gleichmütig, in rhythmischem Maß, durch die von herbstlich entblätternen Bäumchen begrenzte Bildfläche, Gleichnis des Lebensraumes,

den wir im Banne einer rätselhaft verborgenen Macht durchqueren. Eine unjägliche Scheu diese brüchig entschwindenden Gestalten zu verletzen spricht sich in den Farben aus, deren Grund, ein schon körperloses Weiß durch farbiges Schimmern, tröstlich hingehauchtes Grün und die verblutenden Töne des fallenden Laubes belebt ist. Titel wie Komposition des „Auserwählten“ — das Bild ist 1903, also vor der „Eurythmie“ entstanden —, verleiten die Deutung auf Wege, denen der schlichthohe Inhalt nicht bedarf. Hodler hat diesen einmal zu Fritz Widmann geäußert. Die sechs Engel-Frauen sind die Genien der Mütterlichkeit, deren unausschöpfliche Güte das feinhast aufstrebende Kind errahnt. Das reglose Schweben in den Nischen der weißen Mäntel, die Abwandlung der blumenspendenden Hände, die unwirkliche, trauerdüstere Farbensymbolik — das Bild ist eigentlich überlastet mit Symbolik — verlauten eine innere Gehemmtheit des freien künstlerischen Austrags, die sich vielleicht aus dem Menschlichen des Malers erklären ließe, der in dem Kind sein früh verstorbenes Söhnchen dargestellt haben soll. Zwischen die erwähnten Hauptpunkte in des Künstlers 5. Lebensjahrzehnt legt die Ausstellung stillere Werke wie das subtile, ganz aus dem Gesang der Linie komponierte „Sitzende Mädchen“ des Zürcher Kunsthauses, den erquickend lebensnah gehaltenen „Alten Spaziergänger“, dann die „Ergrißtheit“, Beseligung des Mädchens im Blumengeranke, in kleinem Format sich ins Große vortastend. In Hodler wirkte, abgesehen von dem ins weitläufige strebenden Zeitgeist der Zug zum Monumentalen. Wie stark er diesem gewachsen war, zeigen seine Schlachtenbilder. Man hat sie im großen Saal der Kunsthalle aufs Beste vereinigt. Da sind Aquarellskizzen zu den Marignano-fresken des Landesmuseums zu sehen. Hodler setzt sich darin mit der ein- oder zweischichtigen Aufteilung der Fläche auseinander und entscheidet sich zum ersteren, um den Chor der Fahnen die innere Ungebrochenheit des rückziehenden Heeres aussprechen zu lassen. Die schöne Ausgeglichenheit des Marignanofreskos ist im Karton zu der unausgeführt gebliebenen „Murtnerschlacht“, den Hodler in den letzten Lebensjahren schuf, ins Grandiose gesteigert. Die untere Zone ist der Gewalt des Fußkampfes gebreitet, wo der geharnischte Feind im Anprall der Schweizer Urkraft wie Splitter zerschellt, durch das Halbrund des oberen Bildabschlusses tobt der rasende Zug der speerschleudernden Reiter. Der Parallelismus, der der Näfelscher Schlacht noch Wucht und Kern verlieh, ist im Murtnerbild in der vollen Wesenhaftigkeit des Geschehens aufgegangen. Die schmalen Tafeln einzelner Kämpfer, des „Schwörenden Eidgenossen“ und einiger Figuren zu der „Einmütigkeit“ fügen sich harmonisch in das Geschmetter der Schlachten. Von den zwei Selbstbildnissen, die den Murtnerkarton flankieren, überrascht das spätere von 1917. Man denkt an das Selbstporträt des greisen Tintoretto im Louvre. Es ist dasselbe In sich verschlossen sein des Alters, dem die Einsamkeit auf den Schultern lastet, dem die Züge in sich selber kreisen und das Auge in Meerestiefen sinkt oder daraus hervorblickt wie der Smaragdenblick in diesem Hodlerantlitz. Außer dem noch im Zeichnerischen ruhenden Bildnis von 1892 formt Hodler seinen Kopf durch ein vielfarbiges dichtes Gewebe kurviger Pinselzüge. Kokoschka zieht die Folgerungen dieser Technik. Die Ausstellung zeigt Selbstbildnisse von 1914/17, aus letzterem Jahr das bekannte mit dem konzentrierend verengerten Blick des Malers. An Männerbildnissen sei dasjenige C. Spittlers (Zürcher Museum) erwähnt, das den sinnend zurückgelehnten Dichter aus dem Profil deutet, von 1916 das prächtig aufgeschlossene Bildnis des Generalprokurators Navazza. Die Vorstufen dieser Höhe sind durch das Bildnis Dr. Jung, das noch im Beiwerk sich verweilt und die kühle Objektivität der Bildnisse L. Günsburger und Prof. Sahli belegt. Die Frauenbildnisse gehen mehr auf die innere als die äußere Ähnlichkeit ein. Um 1914 malt Hodler ein Mädchen, dessen knospenden Frühling er in hellgrünen und roten Tönen zärtlich wiedergibt, dabei in einer letzten Herbe Reibl, keineswegs aber Renoir verwandt sich erweist. Abseitig in Hodlers Werk wirkt das pflanzenhaft-Erdgebundene einer Mme. Baudit. Das festliche Bild der Mme.

Günsburger im hellen Rot des Kleides mit den schwarzen Bändern rückt im Wesentlichen wieder an die Figurenkompositionen heran. Um 1917 entsteht ein Frauenbildnis, zu dem Hodler einen landschaftlichen Hintergrund dichtet: steile, dunkle Bergwand, dünne Bäume mit gelben Laubfahnen, deren Widerhall das Haupt der Frau mit einer Aureole heiligt, über der Brust ein blaues Tuch, dessen stilles Farbenwogen sich mit der träumenden Welt der Augen vermählt. Eine Bleistiftzeichnung des Berner Museums hält die markanten Züge von Frau Hodler fest, die gleich einem Leitmotiv das Werk des Künstlers durchziehen, freilich nicht in jener fast ungewandelten Gleichart wie Andrea del Sarto, wie Feuerbach sie hielten, sondern das Gestirn des Herzens bald näher, bald ferner umkreisend.

Von den Figurenbildern, die nach 1900 entstanden, lernen wir eine Fassung der „Heiligen Stunde“ kennen, die die hagere Frau des Zürcher Gemäldes ins Weichere, Bewegtere löst. Es begegnen uns Bilder wie Abend, Frühling, Liebe, Empfindung, Verzücktes Weib, Blick in die Unendlichkeit. Der Weltanschauungsgehalt hat sich von der Beugung unter den Weltwillen zu einer freien Schicksalsbereitschaft gewandelt, die in inniger Ergriffenheit den Anhauch des Unendlichen erträgt. Hodler hat den Stoff seiner Werke wohl nicht als Gestalt, sondern als Gedanke empfangen und der Vorgang des Kunstschaffens erfordert von ihm vorerst eine Umbildung des Begrifflichen ins Begreifliche, sinnlich Erfassbare. Da fehlt denn alles Beigemenge der weltlichen Wirklichkeit und was zum Schaubaren reift will nichts, als in Form und Farbe Gefäß des zeugenden Gedankens sein. Umgekehrt läuft ihm die Bahn bei der Landschaftsdarstellung. Das Auge faßt die Form und indem es sie nachgestaltet, wächst sie ihm in den Sinn und Gedanken der Schöpfung hinein. Die Ausstellung gönnt uns die Einsicht in Hodlers Entwicklungsgang hier besonders schön. Von impressionistischen Bildern der Genfergegend, von Bildern der breitzügigen, saftigen Zeit, die dabei leicht an einem Wolkenornament sich gefällt, führt er zu dem Hochgesang des Gebirges und endlich zu dem großen, schweigenden Ernst der letzten Bilder, jener drei Landschaften des Genfersees mit dem Montblanc, dem Liede des Scheidenden an die ewige, unermessliche Schönheit der Natur.

Von den Zeichnungen, die Hodler nicht mehr denn Studienmittel bedeuteten, bringt die Ausstellung wenig, manches verliert sich in den schlechten Lichtverhältnissen des Untergeschosses. Ihre feinnervige Lebendigkeit wird in den Skizzen zu den Jenerer Studenten besonders eindringlich. Eines möchten wir noch erwähnen. Die Hodlerschen Bilder sind hier größtenteils in Goldrahmen gefaßt und spielen die wie im Licht der Sonne erwärmten Farben viel freudiger aus als das kühle Weiß, an dem man traditionell festhielt.

Die Ausstellung ist unter breitem Einsatz des Schweizer Privatbesitzes zustande gekommen und darf, trotz einzelner Zuviel und Zuwenig, als wohlgerundet und geglückt bezeichnet werden. Dafür spricht auch die auffallend warme Hingabe der meisten Besucher. Gelte sie dem Kündler des Schweizertums, gelte sie über das Nationale hinaus dem Wesen dieser Kunst, sie bezeugt, daß das Werk Ferdinand Hodlers lebendig ist.

H e d w i g S c h o c h.

Anton Graff im Kunstmuseum Winterthur.

Die große Winterthurer Anton-Graff-Ausstellung von 1901 bedeutete schlecht-hin eine Neuentdeckung des Meisters, die sich dann auf der Berliner Jahrhundertausstellung und der Dresdner Ausstellung fortsetzte. Die heutige Winterthurer Ausstellung, zum zweihundertjährigen Geburtstag des größten Sohnes der Stadt veranstaltet, kann sich die Ziele nicht mehr so umfassend hoch stecken. Auch sind die Mittel in der heutigen Zeit nicht mehr ausreichend, um eine Ausstellung zusammenzubringen, welche die besten Arbeiten Graffs ohne Absinken aneinanderreichte. Man mußte sich als Einzugsgebiet hauptsächlich auf die Schweiz beschrän-

ten, und das jedenfalls ist eine Überraschung, wieviel an hochwertigen Arbeiten Graffs in Schweizer Besitz vorhanden ist. Nicht allein die Ahnenbilder Schweizer Patrizierfamilien, welche gelegentlich der Heimatbesuche des Künstlers entstanden, sondern auch Werke aus seinem sächsischen Wirkungskreis tauchten in beträchtlicher Zahl und Qualität auf. Allerdings weist die Ausstellung auch die schwächeren Jugend- und Alterswerke in nicht unerheblicher Zahl auf, welche immerhin biographisch interessant bleiben, sowie Wiederholungen, die wahrscheinlich unter starker Beteiligung der Werkstatt zustande kamen und infolgedessen nie an die Friese der Originale heranreichen. Ohne Mithilfe der Schüler wäre wohl ein Werk von dem gewaltigen Umfang des Graffschen nicht in eine normale Lebenszeit hineinzupressen gewesen. Im allgemeinen wirken ferner all diejenigen Bilder nicht letztlich überzeugend, in welchen der Meister sich an einer mehr impressionistischen Behandlungsweise im Stile einiger englischer und französischer Zeitgenossen versuchte (z. B. das große Familienbild von 1786). Für diesen Stil war Graff zu sehr gewissenhafter Handwerker, und schöpferischer Künstler nur durch das Handwerk hindurch. Jede genialische und grosso modo arbeitende Manier wirkt bei ihm flau und knochenlos. Damit ist schon gegeben, daß ihm die „klassizistische“ Zeit des letzten Lebensdrittels, in welcher die Sturm- und Drang-Ideen die strenge Formgegnung in Kunst und Gesellschaft zersetzten, wie sie im Rokoko geherrscht hatte, keinen besonders guten Anknüpfungspunkt für seine Kunst mehr zu bieten hatte. (Immerhin sei nebenher darauf hingewiesen, daß hier eine Zeichnung von Christoph Kaufmann aus Winterthur gezeigt wird, dem Genieapostel und Urheber des Wortes „Sturm und Drang“, welche viel mehr das Faszinierende des Götterliebings, die sinnlich erscheinende Fülle, das Bezaubern durch bloßes Sein bei Kaufmann verständlich macht als das Abbild dieser merkwürdigen Zeitfigur, das mehr die Dünne der inneren Grundlagen andeutet.)

Das Rokoko also und sein rationalistisches Gegenglied, die Aufklärung war es, was Graff die eigentliche Umwelt für die Entfaltung seines Genius darbot. Haltung und Form einerseits, andererseits Schwung und Glanz der Außenwendung, sowohl im mondän-gesellschaftlichen Sinne, wie auch bei den Intellektuellen als weltanschaulicher Optimismus, durch nichts gehemmter Glaube an die Einsinnigkeit des Fortschrittes, die eindeutige Güte von Geist und gutem Willen — dies alles ist die Lebensluft für Graffs große Bildniskunst. Nicht leicht wird uns etwas den ungebrochenen Glanz dieser Zeit, dem nichts in den Rücken fällt, nichts den Boden unter den Füßen wegzieht, so deutlich machen, wie die besten Zeitgenossen-Bildnisse des vielgesuchten Dresdner Porträtisten. Ganz hervorragend sind seine Porträts der mittleren deutschen Aufklärer, wie Hagedorn, Gellert, Moses Mendelssohn, Rabener — das letztere ist im Original in der Ausstellung anwesend und gibt eine eindruckliche Verkörperung des erfolgreichen Vielschreibers mit seinem anmaßenden Selbstbewußtsein. Dagegen taucht schon Lessing und Herder gegenüber der Zweifel auf, ob Graffs Deutungstiefe und Gestaltungskraft an Geister dieses Ausmaßes heranreicht, und vollends das bekannte Bildnis Schillers bleibt unbestreitbar an der Oberfläche. Unter den in der gegenwärtigen Ausstellung vertretenen Aufklärern ist nur einer, Prof. A. Ch. Krause Gegenstand eines Bildnisses von höchstem Rang: ein schwarzer Typus von lebhaftester innerer Spannung, in jener rätselhaften Einmaligkeit gegeben, wie sie nur die Natur und ebenbürtige Kunst besitzt. Auch ein Profilbild des Aufklärers Johann Georg Sulzer mit geschorenem Kopf und glühenden Augen, leuchtet wesentlich tiefer ins Menschliche hinein, als es sonst das Klischee vom „Weltweisen“ erlaubt. Aber im ganzen sind doch die Aristokratenporträts zweifellos die besten. Das rein Menschliche am Grunde von jeder bürgerlichen Alltäglichkeit, ja Banalität aufzugraben, das war nicht Graffs Sache — und wieviele können es? Er jedenfalls brauchte die Inspiration durch Verfeinerung der Menschentypen, durch jenes Raffige und Differenzierte des Blutes und des ganze Gliederbaus, das, ohne Geist zu sein, doch

in irgend einem Erbgang Bereitschaft dazu ist. Solche Gestalten aufs feinste und rein aus ihnen selbst heraus gedeutet, bietet etwa das „Herrenporträt“ aus dem Besitze Dünner in Winterthur, ganz an Lawrence oder Reynolds gemahnend, dann der „deutsche Adlige“ aus dem Besitze Oskar Reinhart, das Bildnis einer älteren Dresdner Dame, die Gräfin Schönburg und die sog. Gräfin Kiellmannssegge. Das alles sind glänzende Proben jener Kunst erlauchten Ranges und in der deutschen Kunstgeschichte einmaliger Eigenart, deren Zeugnisse in langer Reihe in den preussischen und sächsischen Adels- und Fürstenschlössern hängen. Einen guten Maßstab peripherer Natur für das Erreichen eben jenes Körpergeistes dieser Stände bietet die Wiedergabe der Hände bei Graff. (Er ließ sich die Hände immer extra honorieren, wobei zwei Hände wesentlich teurer waren als nur eine Hand.) Alle großen Bildnismaler waren auch Meister in der Kunst, die Hände ihrer Modelle zu befeelen und in ihnen zu lesen, und gerade die Maler hochgezüchteter Aristokratien hatten immer eine fast preziöse Freude, das Eigene von Händen herauszustellen, die, gepflegt und müßig, nichts zu tun haben als auszudrücken. Man denke besonders an Bronzino, van Dyck, Ph. de Champaigne. Auch unter Graffs Zeichnungen finden sich besonders viele fesselnde Handstudien. Noch weiter vom Mittelpunkt ab führt Graffs Virtuosität, kostbare Stoffe zärtlich und mit Eigenleben um die feingebauten Gestalten seiner Modelle zu legen. Das Innerste, wie er diese individuell reizvollen, oft stark eigenwilligen und zuweilen berückend schönen Menschen gibt, ist hier so wenig ganz auszusagen, wie irgend bei einem andern Bildnismaler von starker persönlicher Note. — Das Bildnis des Prinzen Heinrich von Preußen, mit dem Graff mehrfach zusammenkam, ist weniger gut als die anderen Aristokratenporträts; es steht diesem Modell immer die Ähnlichkeit mit dem großen Bruder, Friedrich II., im Dichte, als dessen schwächere Ausgabe er in jedem Zuge wirkt. Die zwei kleinen Kopf-Skizzen von Friedrich dem Großen sind übrigens nicht nach dem Leben. Auch unter den ausgestellten Zeichnungen finden sich hervorragende Bildnisse.

Anton Graff war einer der vielen Deutschschweizer, die sich in und an Deutschland erst eigentlich entfalteten. Es ist heute nicht der Zeitempfindung entsprechend, solche Verhältnisse zu betonen, und zweifellos liegt die Schuld an dieser Entwicklung mindestens in ihrer letzten Zuspitzung keineswegs zum größeren Teil an der Schweiz. (Das hindert nicht, daß diese, als der unvergleichlich kleinere Raum, dabei auf die Dauer sich härter tun wird, sodaß kaum Anlaß zu leichtfertiger Verschärfung bestehender und im Augenblick nicht zu beseitigender Hemmnisse erscheint.) — Graff entwickelte sich in grader Linie ohne große Kämpfe. Der Pfarrer von Rickenbach, selbst ein begabter Dilettant, entdeckte die Gaben des Knaben frühzeitig, der dann in Winterthur, Augsburg und Ansbach lernte; die Berufung an die Dresdner Kunstakademie, von einem Landsmann vermittelt, befreite den Dreißigjährigen aus seiner unwürdigen Massenfabrikation von Landesväterbildnissen, die damals wie heute in jeder Amtsstube hängen mußten. In Dresden konnte Graff seine Kunst unter günstigen Verhältnissen zur Höhe führen und fand auch frühzeitig alle verdiente Anerkennung. Einen Ruf nach Berlin lehnte er ab, obwohl dort seine liebsten Freunde, Chodowiecki und sein Schwiegervater J. G. Sulzer lebten. Seine letzte Lebenszeit war getrübt durch den Tod seines einen Sohnes und seines Schwiegerjohnes sowie durch das stark schwindende Augenlicht. Sein anderer Sohn wurde ein tüchtiger Landschaftler.

Er ich Brock.

Zum schweizerischen Trachtenfest auf der Rigi vom 21. Juni.

Wer das Trachtenfest auf der Rigi selbst miterlebt hat, müßte schon ein heiliger Hieronymus sein, wenn sich in seinem Urteil die Stimme des Herzens nicht über jede andere empordrängen wollte; denn Gesundheit, Schönheit, Kraft, Farbe, Frohsinn, Gelöstheit und Ursprünglichkeit waren neben der trefflichen Regie

eines Dr. Baur die eigentlichen Festordner. Sie hatten es freilich nicht allzu schwer dank der Wahl eines Festplatzes von geradezu gleichnishafter Bedeutung und dank des ungetrübten Wohlwollens St. Petri.

Man könnte es dabei bewenden lassen und — ein jeder — das Erlebnis mit sich in den Alltag hinunternehmen, wie man eben einen schönen Bergsonntag mit hinunternimmt. Man kann aber auch mehr tun; nur ist dann zu befürchten, daß sofort die Leute, die sich gern als Realisten bezeichnen, etwas despektierlich von Romantik zu reden beginnen. Ihre Begründung: die alten Gemeinschaften, die sich eine Tracht schufen, um ihre Zusammengehörigkeit gegen Innen und Außen zur Schau zu tragen, seien längst eingeschmolzen, zersplittert, kraftlos geworden. Auf den Grund der Wandlungen, in dem auch unser Bauerntum stehe, sehe ein sentimentales Heimatschüßlertum nicht hinab und die Trachtenbewegung sei eben auch eine zwar gutgemeinte, aber an der Oberfläche bleibende Reaktion, die samt Volkstanz, Volkslied, Webstuhl und Spinnrad ebenso sang- und klanglos versinken werde wie andere Fluchtversuche innerhalb der letzten Jahrzehnte.

Zunächst darf man wohl von vornherein eine kleine Einschränkung machen: die schweizerische Trachtenbewegung in Verbindung mit den von ihr nicht zu trennenden Heimatwerken ist zum allergrößten Teil eine bäuerliche Bewegung. Allerdings gibt es städtische Trachtenvereinigungen, sogar sehr rührige. Nun mag man man zugeben, daß für die städtische und namentlich die großstädtische Bevölkerung und für einzelne Industriegegenden der Haupteinwurf eine gewisse Berechtigung besitzt, wenn auch bei uns längst nicht in dem Maße wie in anderen Ländern, wo im ursprünglichen Bevölkerungsaufbau wirklich kaum ein Stein auf dem anderen blieb. Die Freude an der engeren Heimat, die innige Verbundenheit mit ihrem Familien- und Sippengefüge steckt tief im Schweizer Bürger und die Macht der bürgerchaftlichen Beziehungen führt in der Tiefe noch immer ein recht zähes Leben. Deshalb ist vor allem in kleineren Orten das Streben, die nachbarschaftliche Verbundenheit bei festlichen Gelegenheiten wenigstens unter Frauen und Mädchen mit der Tracht zu bekunden, verständlich. Es bleibt hier im Rahmen eines hübschen Brauches — zumal ein Teil unserer Stadttrachten es an Schönheit mit manchem neuzeitlichen Festkleid aufnehmen kann.

Für unsere Bauernschaft gelten freilich in ganz anderem Maß Worte, wie sie Redakteur Auf der Mauer von Schwyz auf dem Fest gebrauchte: „Hier bin ich verwurzelt, hier steht das Haus meines Geschlechtes, meine Tracht ist das Zeichen der Verbundenheit mit diesem Stück Erde, dem ich angehöre, und man kann niemand ändern in diese Tracht stecken, ohne daß sie fremd an ihm wirkt.“ Aber gerade die bäuerliche Trachtenbewegung kann man noch unter ein paar ganz anderen und viel weiter zielenden Gesichtspunkten anschauen.

Wie trat unser Bauerntum eigentlich während der letzten Jahrzehnte im Rahmen des Volksganzen hervor? Wie kennen wir es? Aus den Debatten über Verschuldung und Entschuldung, aus den Aktionen zur Stützung des Milchpreises, aus den Subventionsfragen und am Ende noch aus den Umsätzen am Comptoir Suisse! Kurz also Produktionsgruppe unter Produktionsgruppen! Die Wirtschaftswelt hatte es so und es hatte sich selber so eingeordnet, ohne daß irgend jemand daran dachte, daß der bodengebundene Mensch anderen Lebensgesetzen untersteht als der Kaufmann, der Unternehmer, der Arbeiter. Wie das Unternehmerzeitalter vom Menschen Anpassung an die launischen Wandlungen des Marktes forderte — auch und vor allem in seinen Gewohnheiten —, so fordern der Boden, die Gesetze des Wachstums, das Tier, der sippengebundene Besitz, seit es Bauern gibt und auf der ganzen Welt, Stabilität und konservativen Sinn. Hier liegen die Wurzeln bäuerlicher Kraft und hier liegt die ewige Bedeutung des bäuerlichen Standes in einem Volkskörper. Wo sich der Bauer dem entzieht, da ist er verlorenener als jede andere Schicht, auch wenn er sich ökonomisch über Wasser halten kann.

Die städtische Kleidung — meist Konfektion von der schlechteren Sorte —, die sich das Land eroberte, schien das sichtbarste Zeichen der neuen bauerlichen Hörigkeit unter Gesetzen, die nicht für ihn geschrieben worden waren. Sie schien es umsomehr, als ihr Schnitt und ihre wechselnden Modeeinfälle den Notwendigkeiten schon nur der bauerlichen Arbeit widersprechen. Das gilt weniger von der Männerkleidung, die an sich auf Arbeit zugeschnitten ist — weshalb auch die Männertrachten in breiterem Umfang der Allerveltskleidung unterlagen, mit Ausnahmen wie z. B. dem Hirten- und Feuerhemd, als von der Frauentracht. Die Bäuerin, das Bauernmädchen brauchen eine Tracht, die ihnen gestattet, ihren Obliegenheiten in Haus und Hof, aber auch auf dem Feld und beim Heuen nachzukommen. Darum zeigen so viele Trachten und zwar weit über unsere Grenzen hinaus immer wieder gewisse ganz einfache Grundelemente: der der weiblichen Körperform angepasste Rock, unten weit und zum Ausreiten tauglich, darüber das Nieder, welches die Brust stützt und unter ihm das am Hals und an den Ärmeln sichtbare Hemd, oder ein Jäckchen, das in der Grundform dem Schnitt des Nieders entspricht. Dazu kommt, wie beispielsweise im Wallis, noch ein einfacher glatter kasafartiger Überwurf für die gröbere Arbeit, der wesentlich Schutz sein soll. Alles das kann in sich leicht abweichen; die Modeströmungen haben sich der Grundformen bemächtigt und das Schmuck- wie das Feierbedürfnis haben erst noch mehr oder weniger hinzugetan, haben Trennungen zwischen Werktags- und Feiertagstracht geschaffen. Aber die ursprüngliche Form geht von der weiblichen Gestalt und von den Bedürfnissen der bauerlichen Frauenarbeit aus.

Darum wirkt die gleiche Frau in der Tracht, welche diese Gesetzmäßigkeit anerkennt, natürlich und schön, in ein modisches Konfektionskleid gesteckt aber oft unnatürlich und plump. Das erkennen und nicht mehr beeinflusst von den Sprüngen der Mode die Tracht — es braucht nicht unbedingt die alte von vor einhundertfünfzig Jahren zu sein — wieder herstellen, ihr für Alltag und Sonntag eine gültige Form geben, die verwendeten Stoffe so zubereiten, daß man etwas Dauerhaftes und Kleidbares zugleich hat, ist darum nichts weniger als Romantik und sentimentale Rückwärtswendung. Das eigene Gewand aber mit voller Selbstverständlichkeit tragen, bedeutet zugleich einen Akt der Befreiung aus der modernen Hörigkeit und ein Bekenntnis zu sich selbst, zu seiner Arbeit, seiner Lebensart.

Ein so sichtbares Einschwanken in die Linie einer gesunden Tradition bei dem Stand, der kraft seines Beharrungsvermögens und dank der noch in reichlicher Zahl vorhandenen Einsparpunkte am ehesten die Möglichkeit dazu besitzt, hilft überdies unmerklich dem Volksganzen. Uns tut heute jene Bewegung gut, die sich ohne krampfhaftes Verengung getraut, zuerst einmal an die eigene Art zu glauben; denn wir sind nachgerade in einen Zustand beängstigender Unsicherheit hineingeraten, welche die Menschen zwischen muffiger Enge und der Bereitschaft, vor jeder Formlosigkeit und Abirrung den Notau zu machen, hin- und her-schwanken läßt. Es gibt Leute, die auf der einen Seite von geistiger Landesverteidigung reden und auf der andern über jeden neuen Import — um in der Ausdrucksweise Auf der Mauer zu bleiben — von Bauch an Bauchtänzen, Riggermusik und sonst welchen Produkten der Entwurzelung und Degeneration ganz gleich, ob sie aus irgend einer Ecke Europas oder von jenseits irgend eines Weltmeeres stammen, einen Freudenjaltomortale schlagen. Man macht in einer Mondanität, die, so, wie sie sich gibt, nämlich nur als Hülle und oft sehr schlecht sitzendes Kostüm, dem Schweizer wohl kaum auf den Leib zugebacht war. Das Tragikomische daran ist, daß wir uns noch allerlei damit vorlügen und sogar glauben können, ausgerechnet das mache unser Land nun besonders anziehend, während wir doch sehen müßten, daß die Welt rings herum schon längst auf anderen und gesünderen Wegen ist und daß die Menschen sich dorthin zu wenden beginnen, wo ihnen echtes Wesen begegnet. Man schaue sich daraufhin nur einmal die Verkehrsreklamen, die Werbeschriften etwa von Österreich, Jugoslawien, Ungarn oder sonst einem Land an

und vergleiche damit so manches, was — freilich neben recht Erfreulichem — noch immer bei uns die Vögel auf den Weim locken möchte. Eine Demonstration, wie sie die Rigi sah, kann nur Mut machen, uns auch dem Fremden so zu zeigen, wie wir wirklich sind.

Wie befreiend ein bißchen solcher Mut wirkt, zeigte am besten das Fest selbst. Da war sicherlich mancher dabei, der auf einmal entdeckte, daß er laut mitjuchze, wenn unter einem Fuchzer beim Fahnenschwingen das Tuch hochslog, der mit tiefer Ergriffenheit das Landsgemeindelied mitsang und seinen etwas harthölzig gewordenen Adam wenigstens für ein paar Stunden in die Verbannung schickte.

Uns tut dann und wann solch fruchtbare Wärme not, wenn die vielen guten Keime, die in der mütterlichen Erde stecken, zum Wachstum kommen sollen. Der Wille zum Eigenen — ohne Fanatismus und ohne Verachtung des andern — wird uns wahrscheinlich vor uns selber und vor den Augen der Welt mehr Achtung eintragen als alle Bücklinge, alles verlegene Händereiben und alles nicht auf diesem Boden gewachsene mondäne Getue. So hatte der Anblick dieser vieltausendköpfigen, bunten, kraftvollen, schönen und lebendigen Menge etwas recht Tröstliches. Er zeigte uns gleichzeitig, wie reich wir sein können, wenn wir das, was auf diesem Boden gedeihen möchte, nicht gewissenlos aufopfern. Man bekam eine Ahnung, was für ein feingegliedelter Organismus unser Volk in allen Teilen seiner Anlage nach überhaupt ist und wie es in seiner Gliederung weit über unsere paar Millionen hinauswächst. Vielleicht erkannte auch mancher, daß eine verständnisvolle Pflege der Vielfalt unserer Anlagen und Lebensformen dort, wo sie ohne Schaden für das Ganze möglich ist, mit zu unseren nationalen Aufgaben gehört.

Daß das nichts mit einem Bekenntnis zu verhoelter Enge, ewigem Selbshylertum oder gar Primitivität zu tun hat, mußten jedem die Trachten selber sagen. Nicht nur, daß sie, soweit sie historisch waren, da und dort die weiten Wege verrieten, auf denen der Geschmack schließlich zu diesen Röcken und Miedern, den Hüten und Häubchen, den Stickereien und Fichus gekommen ist; was viel wichtiger, ja entscheidend ist: Man hat Anregungen nicht einfach gedankenlos übernommen, sondern verarbeitet, der eigenen Art angepaßt und etwas Besonderes daraus gemacht. Gerade in diesem liebevollen Weiterarbeiten, unter dem Trachten von hoher Schönheit entstanden, kommt eine ganz erstaunliche Begabung zum Ausdruck. Wir müssen uns allerdings, wenn wir das Heute mit dem Einst vergleichen, beschämt die ganze Verarmung an ideellen Kräften eingestehen, die der steigende materielle Reichtum mit seinen Scheinfassaden so gründlich verhüllte, daß wir von dem Verlust gar nichts merkten.

Darum bedeuten all die großen und kleinen Gruppen, die unter tüchtiger und geschmackfesterer Leitung ohne sentimentale Altertümelei den Faden wieder dort anknüpfen, wo er abgerissen ist, die darum sorgen, daß das Garn recht gesponnen, daß gut gefärbt werde, daß die Stoffe dauerhaft gewoben und das Gewand zur Gegend und zum Träger passe, Stätten der Bereicherung unseres heimatlichen Lebens. Was getragen wird, wirkt langsam, aber sicher auf die Herzen der Menschen. Ist's Tand, so braucht man sich nicht zu wundern, wenn Geschmack und Sitte verfliegen und Leere zurückbleibt; ist's etwas Rechtes und Schönes, so adelt es schließlich auch diejenigen, die es tragen. So wächst in diesen Gruppen zugleich ein bescheidener Stolz, der durch sein einfaches Dasein manchem, was Verfall und Formlosigkeit in sich schließt, den Krieg erklärt.

Die Völker sehnen sich heute über das nur nüchtern Zweckhafte hinaus; denn der Mensch braucht Formen, die seinem heimlichen Verlangen nach Schönheit und Haltung gerecht werden. Und das Schweizervolk ist darin trotz seiner sprichwörtlichen Nüchternheit sicherlich nicht anders veranlagt. Auf der Rigi haben wir davon etwas verspürt. Es lag in dem Fest so etwas wie eine Heimkehr zu sich selbst. Vielleicht hat darum das Herz, das sich tiefer freute, als nur in der Lust an Farbe, Bewegung, Jugend doch ein wenig recht.

H. v. Berlepsch = Valenda s.

Geschichte, Klang und Form.

In unserer Zeit des Spezialistentums, das alle Gegenstände in enge Grenzen einschließt, ist es ersprießlich, auf die Einstellung früherer Jahrhunderte zurückzublicken, um sich klar zu machen, welche Vielseitigkeit damals in einem Geist versammelt werden konnte. Der große Lionardo war zum Beispiel neben seinen zahlreichen andern genialen Betätigungen auch ein hervorragender Musiker; der Maler Teniers hat sich auf einem seiner Gemälde selber als Gambenspieler dargestellt; und Shakespeares Beschreibungen von musikalischen Dingen sind so eindringlich, daß auch an seiner inneren Verbundenheit mit der Schwesterkunst nicht gezweifelt werden kann. Unter diesem Gesichtspunkte soll im Folgenden versucht werden, auch Musikinstrumente als Kunstwerke zu betrachten, und damit Freunde zu werben auch außerhalb des Fachkreises für ein Gebiet, das, bis vor kurzem nur Sache weniger antiquarischer Liebhaber und Kenner, nun einen unerwarteten Gebrauchsfinn erwirbt.

Seit einem Jahrzehnt ungefähr hat sich bei ausübenden und genießenden Musikfreunden die Empfindung vertieft, daß alte, besonders vorbachische Musik auch der alten Originalinstrumente bedarf, um — in Verbindung mit stilgemäßer Ausdeutung, dennoch aber frei von trockenem Historismus — den Hörer wirklich beeindrucken und überzeugen zu können. Neben dieser Gebrauchsnotwendigkeit kann uns aber auch noch die reine Schaufreude, die Schönheit, Vielseitigkeit und oft auch das Barocke der Form zu diesen alten Musikinstrumenten hinziehen. Es wird uns alsbald auffallen, wie jedes Stück aus jenen Zeiten eine Individualität besitzt und nirgends das Schablonenmäßige heutiger Formen zu bemerken ist. Es trifft sich gut, daß vor einiger Zeit bei uns in der Schweiz eine Gelegenheit geschaffen wurde, sich solche Eindrücke zuzuführen, in einem Museum, das nicht nur für die Schweiz, sondern auch für weitere Gebiete einzigartig ist. Das Musikhaus Hug & Co. in Zürich hat seine Privatsammlung alter Musikinstrumente in dankenswerter Weise öffentlich zugänglich gemacht, welche infolge ihrer Vielseitigkeit und der hohen Qualität der Sammelstücke den Vergleich mit größeren Museen dieser Art nicht zu scheuen braucht.

Tritt der Besucher in den ersten der beiden Räume, so fällt sein Blick alsbald auf einen kleinen Glasschrank mit drei schönen Vertretern der Lautenfamilie. Ein reizendes kleines Sopraninstrument münchenerischer Herkunft hängt neben der großen italienischen Schwester gut 100 Jahre höheren Alters. Wie hier die Elfenbeinadern auf dunklem Grunde zusammenneigend zum Hals hinaufführen, der ebenmäßig weitersteigt, um in den lang ausschwingenden Wirbelfasten auszulaufer, kurzum „wie alles sich zum Ganzen fügt“, das ist schönstes Kunsthandwerk. Es handelt sich da um eines der ältesten Stücke der Sammlung. Auch die sog. Theorbe, eine Baßlaute mit langem geschweiftem Hals, ist hier schön vertreten. Der Mittelstisch zeigt zwei prachtvolle Olfanten; es sind dies Elfenbeinhörner, deren Außenfläche reichste Schnitzarbeit aufweist. Daneben wirkt eigenartig farg ein seltenes Schofar oder Schafar, keltisches Blasinstrument der Juden, ein Tierhorn, dessen hebräische Beschriftung aber trotzdem eine gewisse Dekoration bietet. Nun kommen Streichinstrumente an die Reihe. Die Familie der Violon (zu unterscheiden von den Violinen), die reichhaltigste Abteilung dieser Schränke, beginnt den Reigen. Eine hochbarocke Viola da Gamba (Wach hat dieses herrliche Instrument in Passionen, Kantaten usw. verwandt) mit geschnitztem Kopf hängt neben einem andern Exemplar etwa vom Jahr 1600, welches, der Renaissance benachbart, jener ersten gegenüber weit strenger wirkt. Zwei kleine Sopraninstrumente derselben Gattung, französischen Ursprungs und scharmanten Umrisses, haben zierliche Frauenköpfe; ihr Name ist „Parbessus de Viole“. Auch diese Instrumente entfalten erst ihren richtigen Reiz, wenn man sie sich in die geschichtliche Umwelt einordnet. Man stelle sich eine Dame des Rokoko vor, die solch zartes Geiglein auf das Knie gestützt

spielt und dabei etwa von einem Cavalier auf der Laute begleitet wird. Pietro Longhi könnte beispielsweise eine solche Szene festgehalten haben. Die wenig abweichende Familie der Violen d'Amore besitzt mitschwingende Resonanzsaiten und lange, sehr dekorativ ansteigende Wirbelfästen mit bis zu 14, ja sogar 21 Wirbeln. Oft ist ein Amorköpfchen mit verbundenen Augen sinnbildlich daran angebracht. Leopold Mozart, der Vater des großen Mozart, sagt über diese Instrumente in seiner berühmten Violinschule von 1750: „Es ist eine besondere Art der Geigen, die, sonderlich bey der Abendstille, recht lieblich klingen!“ Den Höhepunkt der Sammlung Hug stellt das ziemlich kleine Baßinstrument dieser Violenfamilie dar. Das Korpus ist so irregulär und eigenartig im Umriss, daß dem Betrachtenden etwa der Gedanke an exotische Blattheuschrecken oder dergleichen beifallen mag. Auch hier ist trotzdem die Gesamtform mit dem enorm langen Wirbelfasten eigenartig schön. Bei den Harfen wird man besonders die Harfe des „Sängervaters Nägeli“ als historisch und gefühlsmäßig interessantes Stück betrachten. Nun vorbei an dem großen Gitarrenschrank mit seinen bizarren Formen, der eigenartigen, sozusagen ausgefranzten Geige des wichtigen Tiroler Geigenbauers Jacobus Stainer, und wir stehen im zweiten Raum, wo eine Fülle von Blasinstrumenten fast verwirrend wirkt: neben den heute wieder so beliebten Blockflöten (die große schöne Baßflöte sei nicht übersehen) Fagotte, Oboen, Dudelsäcke, Jagdhörner und anderes mehr. Es schließen sich die Tasteninstrumente an, von denen uns besonders vier ins Auge fallen: zwei Clavichorde (Bachs bevorzugtes Hausinstrument, dem vor allem die Kompositionen des „Wohltemperierten Klaviers“ galten) mit ihrem zarten, schwingend vibrierenden Tönen; ein schön bemaltes Cembalo italienischer Herkunft; sowie ein sog. Tafelklavier, das uns in die Klangwelt von Haydn, Mozart und dem jungen Beethoven hinüberführt. Den Beschluß macht eine Gruppe außereuropäischer Musikinstrumente; erwähnt sei daraus in ihrer einnehmend schlichten und doch so feinen Linienführung die chinesische Pipa, eine kleine Laute, die des öftern auf chinesischen Bildern zu finden ist. —

Diese Zeilen wollen zu fleißiger Benutzung der neu geschaffenen Bildungsmöglichkeit in Zürich aufmuntern und auch denen dazu Mut machen, welche kein unmittelbares musikgeschichtliches Interesse an den Schätzen dieser Sammlung haben, aber vielleicht mit der Freude an schönen Formen, geschnitzten Köpfen, etwa der Schalllochrosette einer Laute oder den warmen Lackfarben mit ihrer Patina doch einen wesentlichen Zugang zu Kunstgedanken der Vergangenheit finden können.

F r i e d r i c h (Berlin).

Ferdinand Ebner.

In einem Aufsatz aus den ersten Kriegsjahren spricht Georg Simmel die Erwartung aus, daß das ungeheuerliche Geschehen die Religiosität, der Gereisten wenigstens, kläre und die anorganisch gebundene Vielheit der Glaubensinhalte zu eindeutiger, durchhaltender Festigkeit bringe. Es sind derer, die solchem Anruf im vollen Maße der Forderung folgten, nicht Manche geworden. F. Ebner darf sich zu ihnen zählen. Seine Tat ist ein Hineinwachsen, ein Sichhineinkämpfen in ein absolutes Christentum. Er, der das Werden eines Werkes für das Menschliche bedeutsamer fand als das Vollendetsein, wandte sein Denken vorab dem Bewegenden zu, dem Leben und diese Haltung prägt sein Werk, sodaß das Aufsprießen seines Christentums darin so befruchtend wirkt wie der letzte Gewinn der Erfüllung. Der äußere Lebensgang war denkbar schlicht. 1882 als Bauernsohn in Wiener Neustadt geboren, durch zwei Jahrzehnte Volksschullehrer in der Umgebung Wiens, dann Lösung vom Amt, um die innen gesammelten Schätze auszubauen, vorzeitiger Hinschied mit 49 Jahren. Der Wiener Bildhauer Josef Humplik hat Ebners Terracottabildnis überliefert: hartgefurchte Züge, wie ein von Gewitter-

bächen zerrissener Berghang, der Mund schwer von Leid und Bitternissen, der Blick vom Ernst derer überschattet, die in die Ferne schauen. Was dieses Daseins Übermaß an Schmerz ausmachte, war neben der Kränklichkeit des Körpers die Wiederkehr tiefer Depressionen, deren Klüfte im Werk verborgen bleiben, doch aus den erkämpften Siegen, aus den innigst erfahrenen Lobpreisungen des Leides sich erahnen lassen.

Das Werk, das eine erstaunliche Spannweite des selbst gesammelten Wissens verrät, liegt nicht in festgefügttem Bau vor. Es sind Aufsätze, im „Brenner“ je veröffentlicht, sind die bald breiter, bald dichter zu Aphorismen geformten Gedanken, sind Abhandlungen wie „Ethik und Leben“ und endlich das Buch, das das Wesentliche seines Denkens umschließt: „Das Wort und die geistigen Realitäten“, 1921 ebenfalls im Brennerverlag erschienen. Aus den „Objektiven Tagebüchern“ hat Hildegard Jone Aufzeichnungen ausgewählt und zusammen mit einer Sammlung letzter Aphorismen, von verehrendem Vorwort begleitet, als „Wort und Liebe“ veröffentlicht. (Verlag Fr. Pustet, Regensburg.) Zugleich hat sie, zu schmalen Bändchen vereinigt, als „Stimmen der Freunde“ die wertenden und deutenden Worte Jeners gesammelt, die Gedächtnis und Ertrag von F. Ebners Leben wachhalten und weiterkünden wollen. Emil Brunner Zürich, Thieme Basel, Otto Karrer und andere Schweizer finden wir in der Reihe.

Die Einkehr Ebners zur Gotteskindschaft vollzog sich nicht in plötzlicher Hinwendung, sondern in langsam organischem Durchstoß der verhüllenden Keimblätter, der dann freilich unversehens ans Tageslicht tritt. Seine Seele war von Grund auf religiös gestimmt, gehegt und getragen von einem schon im Elternhause nicht überschwänglich, aber treu geübten Katholizismus. Der Weg, der ihn in die volle Mitte des Christentums führte, ist aus vorherrschender Innerlichkeit der Anlage zu verstehen. Durch sie wird ein Weltbild ausgehoben, das einseitig nach dem Metaphysischen gerichtet ist. Der Anteil der Materie beschwert das Dasein nicht mit Fülle, sondern mit Tragik. Diese dem Leben immanente Tragik mußte einem Denker unabwendbar werden, dem das Leben aus dem Geiste quillt und im Stoffe sich verjündigt. Sie kann naturgemäß nicht im Wesen des Daseins wurzeln, ohne im Einzelmenschen sich zu wiederholen, zu verdoppeln. Hier wird sie von der Stellung des Individuums zu seinem Charakter bestimmt. Der Charakter von innen und das Erlebnis von außen stehen gegeneinander und der Konflikt löst sich allein durch den Willen, der nun mit dem Geiste eins ist. Das Leben ist die unmittelbarste Erfahrung des Menschen. Ebner begreift es als eine Kraft, deren biologische Sphäre er, soweit sie die Natur bewegt, beiseite läßt, um sie im Bezirk des Menschlichen den ethischen Ansprüchen des Lebens zu unterstellen. Ja, das Leben selber trägt die Würde der ersten ethischen Forderung. „Der Sinn des Lebens ist das Leben selbst“. Das ließe sich zweifach ausdeuten: gegen das Leben als bloßes, höher oder tiefer stehendes Dasein hin — es handelt sich stets allein um den Menschen — oder als zielgerichtete Bewegung, als Problem und Aufgabe, wie Ebner sie faßt. Einer Bejahung des Lebens an sich, im Sinne Nietzsches ist damit die Spitze abgebrochen, denn die von Ebner befürwortete Lebensbejahung gilt dem Geiste als des Lebens Ursprung. Die Aufgabe der Sinnhaftigkeit, das eigentliche ethische Gebot des Lebens wendet sich an das Individuum, das die hemmenden Wirkungen des Anorganischen, Mechanischen durch die schöpferischen Kräfte des Lebendigen überwinden soll. Was diesem widersteht, sich ihm entzieht oder unter ihm zurückbleibt, ist Sterben. Das Sterben ragt denn mitten ins Leben hinein, ohne dem Dasein Abbruch zu tun und unterhöhlt, indem es das innere Erlöschen bedeutet, die Gewalt des Todes.

Das wahre Leben als durchaus Lebendiges ist von geistigen Gehalten erfüllt. Ebner ist keineswegs Mystiker, der sich im Anschauen Gottes genügt. Also muß er das Geistige, in dem wir schöpferisch zu sein vermögen, auf der Seite des Menschen finden. Hier nun schneidet Ebner vom Anteil am Geiste alles weg, was

ihm dazu, weil irgendwie mit Materie behaftet, nicht vollwertig scheint. Der erste Hieb gilt der Bildung. So stellt er die Frage: „Sein Dasein in seiner geistigen Bedeutung erfassen, sein Leben im Verhältnis zum Geiste leben — braucht der Mensch dazu Bildung?“. Nicht milder verfährt er mit den Wissenschaften, besonders den Naturwissenschaften, der Psychologie und aller nicht aus dem eigenen Holze geschnitzten Philosophie. Die Metaphysik allein gewinnt folgerichtigerweise bei ihm höhere Bewertung. Fruchtbarer ist die Einstellung zur Kunst. In ihr allein läßt er eine mit dem Stoffe verbundene Geistigkeit gelten und wenn er sie gleich Kierkegaard der ethisch gerichteten entgegenstellt, so geschieht es ohne Abwertung. Das Welterlebnis weiß er im Schönheitserlebnis vergeistigt. Ebner wollte Dichter werden, doch die Einsicht, daß seine Berufung nicht nach dieser Seite liege, hat ihn zum Verzicht gebracht. Sein letztes in rhythmischer Prosa gehaltenes Gedicht mit der Vision des dürstenden Christus am Kreuz kündigt eine bedeutende gestalterische Kraft. Der wache Sprachsinn, der nicht in Dichtung aufzublühen vermochte, wurde zur spendenden Quelle seiner Gedankenwelt. Nicht selten begegnen wir in Österreich solch einem besonders fein gefügten Wissen um die Wunder der Sprache, einer seiner reichen und dankenswerten Gaben an Europas Geistgut. Ebners Ästhetik berührt sich mit Platons Ideenwelt, aus der er das Schönheitserleben ableitet und die mit seiner metaphysischen Haltung zu den Seinsgesetzen zusammenklingt. Im Schönen verwirklicht sich die Idee, doch mit der Kunst, die zwischen Wirklichkeit und Idee aufbricht, dringt in das tiefe Schönheitserleben die Tragik hinein. Das Leben an sich, in Ebners Verstand, geht nicht auf in der Totalität des Seins, sondern wird in der Materie der individuellen Existenz gebrochen. Die hohe Sendung der Kunst Anschauung der Daseinsungebrochenheit zu bringen, vermag jedoch nicht auf ganzer Linie zu gelten, weil die Sinnaufgabe und Problematik des Lebens sich dazwischenstellt und im Schaffen des Künstlers zum Ausdruck kommt. Dem wechselnden Verhältnis der Kunst zum Leben als Austrag, als Erhebung in seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung geht Ebner nicht nach.

Immer mehr und ausschließlicher wuchsen ihm die religiösen Belange. Das Christentum wird als das einzige Problem des geistigen Lebens geschätzt. „Außerhalb der Lehre Jesu weiß kein Mensch etwas vom wahren Wert des menschlichen Lebens“. Dies Wort führt in die unmittelbare Nähe Pascals. Beiden erschloß sich der Gottesbeweis aus der Menschwerdung Christi. Beiden offenbart sich das wahre Christentum in der Liebe Gottes. Während aber der französische Denker die Gottesliebe nur den Erwählten zufließen läßt, steht sie dem milderen Sinn des Österreicherers für alle offen. Er greift voll in die Saiten zum Gesang ihres Lobes. „Wenn einmal im Herzen des Menschen die wahre Liebe aufgegangen ist, dann wächst und wächst sie fort ins Unendliche. Sie kennt keinen Tod und darum überwindet sie ihn“. Unwillig schiebt er Spinozas Lehre vom nicht liebenden Gott beiseite, denn die Liebe erkennt er von göttlicher Art und von dort erst strömt sie in uns über. Ebner weiß noch um einen weiteren Gottesbeweis, die Sprache, das Wort. Dem Menschen allein gegeben, schafft es Form seinem Geiste, Ansprache zum Du und den Menschen hin. Wir wären ohne Sprache, wenn wir ein Du nicht hätten und unser erstes und eigentliches Du ist Gott. So muß er die Sprache als heilig und ewig verehren. Mit mosaischem Zorn grollt er ihrem Mißbrauch und aus christlicher Versenktheit fällt er sie mit den quellenden Wundern der Liebe. Befragen wir nun Ebner um sein Gottesbild. Es trägt anthropomorphe Züge und kann ihrer nicht entraten. Die Beziehung zum Unbedingten als einem Persönlichen gibt seinem Glauben die stärkende Nähe und Vertrautheit, das Ziel wohl seines Ringens. War ihm die Leidenschaft des Existierens die Leidenschaft des Denkens, dieses konnte und durfte ihm nur im Christentum münden. Der feste, tragende Grund des Katholizismus, dem er tiefer verpflichtet war als seine überkonfessionellen Bekenntnisse erwarten lassen, schuf seinen Glauben zum Ergebnis

stärkster Konzentration des Geistes. Jenseits der Kirche betrachten wir das Denken als Weg zum Erkennen, den Glauben wissen wir anderen Bestimmungen zugehörig.

Wir kehren zu den Hauptgehalten von Ebners christlicher Gedankenwelt zurück. Er faßt sie mit großer und bedeutender Gebärde in die beiden Kräfte zusammen, die ihm aus dem Evangelium entstehen: Wort und Liebe. Durch sie erfährt er die erschütterte erlebte Befreiung aus der Einsamkeit des Ich, eine Befreiung, die sich zugleich mit der schwersten aller Forderungen an den Christen belastet, dem Gebot der Nächstenliebe. Die Sprengung der Ich-Einsamkeit will somit nicht bloß Erlösung bieten, sondern ballt sich in ihrem Gegengewicht zu einem Druck, dem auszuweichen die Sünde heißt, die den inneren Tod nach sich zieht. Der sonst vielgliedrig über die göttlichen Gebote gebreitete Begriff der Sünde erhält damit eine Vereinfachung, ja Monumentalisierung, die zutiefst aus dem hohen Geiste des Christentums verstanden ist. Die zermalmende Schwere des ersten christlichen Gebotes gewährt Ebner die Lockerung über den Umweg der Gottesliebe. Ganz in der Innerlichkeit verankert, sieht der Menschenfreund im Nächsten den Gottesgrund und vermag es, das Böse aus der Versunkenheit des Ich und des Du herauszuheben. Ebners Stellung zur sozialen Frage als aktuellster Verwirklichung der Nächstenliebe tritt vorerst im Kampf gegen den tönernden Idealismus des „fatten Bürgers“ hervor. Er stellt ihm die innere Not des Verbrechers, den zwangsläufigen Materialismus des Proletariats entgegen. Auf den Begriff des Bürgers häuft er alle Feigheit, Enge und Erbärmlichkeit, die diesen in seinen stumpfen, schlaff zufriedenen Exemplaren kennzeichnet. Doch die Problematik des Daseins, die Ebner Sporn und Aufgabe der Lebendigkeit hieß, findet sich in seinen spätesten Aphorismen in der Geborgenheit Christi gelöst und aufgehoben. So bedeutet ihm das Erlebnis des Krieges, das grauenvollste vor dem Angesicht Christi keine Entmächtigung des Christentums; denn die Tatsache des Krieges zeugt nicht gegen dieses, sondern gegen eine unwürdig ihm angelehnte Menschheit.

In F. Ebners Gedankenwerk betrachten wir die Stellung zum Geiste als sein Wesentliches. Der Geist umschreibt sich diesem Denker als schöpferisches Leben, als Geist im Menschen, als Sinn und Ziel, endlich und eigentlich aber als Gott. Der Weg alles Seienden führt dahin und dieser Weg ist der Sinn, das Ethos, dem vom Absoluten her die Gnade als Kraft entgegenweht. Nun nimmt er dem Geiste, der ein Umfassendes sein sollte, die Totalität des Wirkens, nicht um ihn gegen eine Widerkraft abzugrenzen, den Stoff, der auf dieser Seite läge, faßt er ja bloß als Sterben und der Tod ist in Gott ohnehin vernichtet, nein, der Geist ist das ungebrochene Leben, das Leben an sich, ist der wahre Inhalt des Menschen.

Ebner faßt den Geist im Bilde des Raumes, indes er in der Zeit die Dimension des Menschlichen sieht. Der Angelpunkt, an dem das Leben des Menschen in das des Geistes sich bewegt ist Christus. So muß die Sinnhaftigkeit der Welt auf dem Christentum ruhen, dem Ebner mit ungehemmter Ausschließlichkeit die Krone der einzig wahren, endgültig sieghaften Religion, einst alle andern in sich bergen werdender, zuspricht.

Ebners Geistbejahung, die wie ein mächtiger Strom sein Wesen durchzieht, beengt sich nach unten an der Abweisung jedes Stofflichen — „der Mensch ist die Krisis der Natur“ — nach oben in der Beschränkung auf das Christentum, außerhalb welchem er kein Gotteswalten anerkennt. Wenn Beschränkung zuweilen Stärke sein mag, der Denker muß sie überwinden, soll sein Werk vor dem Geiste bestehen. Mit der Aufzeichnung dieser Schatten jedoch wollen wir nicht das Strahlen verdunkeln, das von der leuchtenden Religiosität Ferdinand Ebners ausgeht und in die beiden Gehalte Wort und Liebe gralhaft gefaßt ist.

Werfen wir noch einen Blick auf die Form, in welche dieser immer inniger glühende Denker in Christo und Durchdringer der Sprache seine Gedanken goß. Häufig fallen ihm die Früchte schwer und reif vom Baume des Erkennens. Mitunter aber prägt er die Aphorismen zu jener gesättigten Dichte, die wir ihrem Wesen

abfordern und nachrühmen. Es sei uns zum Schluß gestattet einige der treffendsten mitzuteilen:

Vor Gott ist kein Mensch ein Genie.

Geist ist Mut zum Leben, wo man ihn nicht für möglich halten sollte.

... Güte, die man hat und Güte die man ist.

Das Leiden ist die Feuerprobe des Geistes, gewöhnlich besteht der Mensch sie nicht gut.

Hedwig Schöch.

Bücher Rundschau

Larissa.

Jakob Schaffner. Larissa, Roman. Berlin: Isolnah-Verlag 1935.

Wenn uns der Dichter nach dem Rußland vor dem Weltkrieg führt, uns unter russische Menschen versetzt, die der vorangegangenen Generation angehören, so verzichtet er auf die spannende Wirkung des Zeitromans, worin zum größten Teil der Erfolg einer *Rachmanowa* beruht. Nicht die Darstellung weltgeschichtlicher Ereignisse ist seine Hauptabsicht, sondern das Entschleiern der menschlichen Seele, die ihm in Rußland einheitlicher, weniger durch Kultur zersetzt als im Westen, dämonischer erscheint. Da sind — um unten anzufangen — die ergebenen Dienstboten wie die Kinderfrau *Daria*, der Herrschaft in leidenschaftlicher Liebe zugewandt, sicher schreitend in der gottesfürchtigen Welt überlieferter Gebräuche; daneben aber der „russische Urriese“, verkörpert im Diener *Grigorj*, mit dem haltlosen Drang zur Aufopferung, zur Hingabe an das Hohe bis zum Verbrechen, ein „geistiger Epileptiker“, der an Figuren *Dostojewskijs* gemahnt. Das uneheliche, phantasievolle Kind *Larissa*, das bei den Großeltern als kleine Herrin aufwächst mit lebenswürdigen Despotenregungen gegenüber der untern Klasse, empfänglich bis zur Begeisterung für die geistigen Geschenke einer deutschen Erziehlerin; die für alles Schöne entflammte junge Deutsche selbst mit dem warmen Herzen; die widerspruchsvolle in der Kraft ihres Fühlens ins Großartige erhöhte alte *Wasskoja*, neben welcher der gutmütige Gatte verblaßt; der soldatische Sohn, der im Widerstreit der Bruderliebe mit dem Ehrgefühl seines Standes zur Untätigkeit verdammt ist — das alles sind unvergessliche Gestalten; besonders prägt sich die kostbare Mädchenblüte *Elisawjetha* ein, gleich vollkommen an Gemüt wie an Geist, vom Dufte der Entjagung umwittert, und der „Schandfleck der Familie“, die schöne *Kenia*, der vom Dichter, weil sie viel liebt, viel vergeben wird. Die große Kunst Schaffners zeigt sich vorzüglich in der Einfühlung in die Träumereien eines Kindes oder in die knospende Reigung voll Frische und Lebensgläubigkeit eines Jungmädchens. Absichtlich taucht Schaffner die Handlung ins Halbdunkel. Der Leser ist auf seinen Spürsinn angewiesen, um die Zusammenhänge zu erraten bei der Ermordung *Kenias* oder beim Überfall auf *Larissa*, bei dem die Hauslehrerin ihr Leben dahingibt. „Uns allen ist gemeinsam der Anstand des Lebens, die Treue, das Unglück und die unwandelbare Liebe“, so kennzeichnet der Dichter seine Gestalten im Eingangskapitel. Die psychologischen Einzelzüge machen den Wert des Romans aus. Überraschend überfällt uns die Kritik, die Schaffner an *Tolstoj* übt. Er nennt ihn den Scharlatan, der dem Volk das Dienen und Helfen predigt, eben das, womit der einfache Mensch selbstverständlich aufwächst. Die doppelte ungesetzhafte Bindung russischer Menschen an deutsche mag leicht befremden. Während die herangewachsene *Larissa* ihrem deutschen Vater in dauernde Obhut gegeben wird, reißt die Großmutter als „Vollrussin“ zu dem im russisch-japanischen Kriege schwer verwundeten Sohne *Andrej* in die Heimat zurück, ohne den Jugendgeliebten wiedergesehen zu haben. Schaffner mag sich in diese deutschen Verwandtschaften gerettet haben, um dem eigenen Zweifel oder dem seiner Leser zu begegnen, ob es dem Westeuropäer möglich sei, die russische Seele zu ergreifen.