

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 12

Rubrik: Kulturelle Umschau

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: 02.02.2025

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

Die Bernoulli-Ausstellung in Basel

Am 1. Januar 1748 starb in Basel *Johannes Bernoulli* im Alter von achtzig Jahren. Anlässlich des Gedenktages wurde in der Aula in Basel eine akademische Feier abgehalten, an der, neben dem derzeitigen Rector Magnificus Herrn Professor *John Staehelin*, der beste Kenner und der Betreuer des Bernoullischen Nachlasses, Herr Professor *Otto Spieß*, sprach. Im Anschluß daran wurde eine Ausstellung der reichen Schätze der Basler Universitätsbibliothek ins Werk gesetzt. Im Laufe der beiden Jahrhunderte konnte eine fast lückenlose Reihe von Originaldokumenten gesammelt werden, so wurde insbesondere vor etwa zwölf Jahren eine umfangreiche Briefsammlung aus dem achtzehnten Jahrhundert erworben, die neben den Bernoulli auch Lambert betrifft. Leider mußte die Ausstellung schon am 15. Februar geschlossen werden, so daß dieser Bericht nur *post festum* kommt und die gewonnenen Eindrücke übermitteln kann.

Wir beginnen mit der Stammtafel der berühmten Familie. Der Sohn des ersten Basler Bernoulli hatte zur Frau eine Baslerin aus der Familie Schönauer. Seine Söhne Jacob und Johann sind, neben Johanns Sohn Daniel, die bedeutendsten unter den Mathematikern der Familie. Jacob war der eigentliche Entdecker, aber als er gerade mitten in den ersten Arbeiten war, half ihm sein zehn Jahre jüngerer Bruder Johann und letzterer konnte daher seinen Studien gleich von vorneherein die gute Richtung geben in das Gebiet, das sich als die reichste Fundstätte für wissenschaftliche Wertobjekte erwies, welche die neuere Zeit aufgeschlossen hat. Damals konnte man das freilich bloß ahnen. Heute gelten acht Bernoulli als bemerkenswerte Mathematiker, nämlich zwei Jacob, drei Johann, ein Daniel und zwei Nikolaus. Alle die Genannten sind mindestens mit einem Brief und einem Portrait vertreten. Am vollständigsten ist natürlich die Sammlung der Kupferstiche von Johann I, der sich gerne portraitierte und auch gerne auf den fraglichen Schmuck der Halskrause verzichtete, wodurch er sich dem Typus der französischen Gelehrten annäherte. Seine Kampflust und sein Sarkasmus gemahnen uns aber eher an italienische Gelehrte der Renaissance. Der Neid seiner Kollegen macht ihm sichtlich große Genugtuung und er rühmt sich dessen. So findet sich im Titelblatt einer seiner Publikationen das Bild eines Hundes, der am Stamm eines Baumes heraufbellt, in dessen Krone die berühmte Kurve, genannt Zykloide, hängt. Als Unterschrift liest man: *supra invidiam*, d. h. dem Neide unerreichbar, was man etwa so zu interpretieren hat: «Kann es einen größeren Beweis für die Bedeutung meiner Entdeckungen geben, als der Neid dieser Hunde». Man wird ihm seine impulsive Natur verzeihen, wenn man ihn an der Arbeit sieht und die gewaltige Ausdauer ermißt, die ihn bis ins hohe Alter nicht verlassen hat. Er wurde der Lehrer fast aller großen Mathematiker seiner Zeit, auch seiner Söhne und vor allem Eulers.

Ein interessantes Dokument bildet das Vorlesungsverzeichnis von 1747, ein großes Blatt als Wandanschlag. Wir finden unter den Professoren nicht weniger als vier Bernoulli, nämlich Johann und seine beiden Söhne Daniel und Johann II, ferner den Neffen Nikolaus. Johann selber kündigt eine Vorlesung über angewandte Mathematik und private Anleitung an. Die Namen der übrigen Professoren sind: Frey, Burckhardt, Beck, v. Waldkirch, Thurneysen, Zwinger, König, Staehelin, Battier, Ryhiner, Weiß, Raillard, Birr, Bruckner, Spreng.

Eine Reihe von Originalmanuskripten oder Nachschriften aus der Zeit sind in den Vitrinen ausgestellt. So finden wir die Vorlesungen über Infinitesimalrechnung, die Johann seinem Schüler, dem Marquis de l'Hospital, gegeben hatte, und die dieser in seiner «Analyse des infiniment petits» veröffentlicht hatte in einer Weise, welche Bernoulli eher schmerzte, handelte es sich doch um die erste Darstellung dieses Kalküls in Buchform und Bernoullis Autorschaft wurde nur nebenbei gestreift. Von allen gedruckten Werken findet sich ein Exemplar in den Vitrinen, wobei auch Euler mit einigen Werken vertreten ist.

Besonderes Interesse bietet der Briefwechsel mit fremden Gelehrten und hohen Herren. Wir sehen Originalbriefe von Stirling, Voltaire, Kant, Friedrich d. Gr., von Maupertuis, Leibnitz, Clairaut, Varignon und vielen anderen. Daß der Aussteller, Herr Professor Spieß, besonders darauf achtet, daß die aufgeschlagenen Seiten das Studium lohnen, ist klar. So lesen wir in einem Brief, den der Sekretär der Pariser académie des sciences, der berühmte, damals 1728 noch relativ junge, nämlich etwa siebzehnjährige Fontenelle an Johann Bernoulli bei Anlaß der Überreichung einer Schrift über unendliche Reihen schrieb, folgendes: «Ce n'est qu'en tremblant que le plus petit Géometrie de l'Europe doit s'exposer au jugement du plus grand...».

Für die Geschichte der zürcherischen Wissenschaft sind die Briefe Johann Jacob Scheuchzers und seines Bruders Johannes von außerordentlicher Bedeutung. Es ist zu hoffen, daß sie bald im Druck erscheinen können. Originell ist ferner ein Brief von Wieland an Johann III. Letzterer hatte mehrere Bändchen «Lettres sur différents sujets» herausgegeben, die auch heute noch zu den guten Reiseschilderungen zählen können. Nun war in Wielands Zeitschrift «Teutscher Merkur» eine Rezension erschienen, die Bernoullis Kunstverständnis in Zweifel zog. Johann beschwerte sich darüber bei Wieland und dieser entschuldigt sich, freilich in ausweichender Art: Bernoulli bezeichne sich auf dem Titelblatt als Astronom und da erwarte man ja nicht allzuviel Kunstsinn.

So wird wohl jedermann in dieser Ausstellung etwas für sich gefunden haben, sei es der Liebhaber von Anekdoten, sei es der Freund der Wissenschaft. Vor allem aber wird der Kunstfreund an dem schönen Anblick der Stiche, Drucke und Handschriften sich erfreut haben, die in vorbildlicher Weise angeordnet ein harmonisches einheitliches Ganzes bildeten. Wir zweifeln, ob in hundert Jahren eine Ausstellung aus unseren Tagen diesen prächtigen Anblick bieten wird. Wer schreibt heute noch so schön, wie z. B. Euler, und welche Photographie kann die Kupferstiche von Johann Bernoulli ersetzen?

Basel gereicht diese Ausstellung zur hohen Ehre, zeigt sie doch wieder einmal, wie weit der Name einer Stadt durch die bedeutenden Gelehrten in die Zeit und in den Raum hinausgetragen wird. *Die Pflege der Wissenschaft ist auch heute noch die beste Kapitalanlage, die ein Staat machen kann.*

Andreas Speiser.

Osterreichische Privatgalerien im Berner Kunstmuseum

Das vielleicht am meisten bewunderte Bild der vielbesuchten Ausstellung österreichischer Meisterwerke in Zürich war die allegorische Darstellung eines Malers im Atelier von Vermeer van Delft. Dieses Gemälde befindet sich erst seit kurzem im Besitz des österreichischen Staates; früher war es das Glanzstück der Privatgalerie der Grafen Czernin, deren übriges kostbares Sammlungsgut, zusammen mit den Bilderbeständen der *Harrach-Galerie* und des Fürsten *Schwarzenberg*, nun im *Berner Kunstmuseum* gezeigt wird. Den zeitlichen Auftakt dieser über hundert Werke umfassenden Ausstellung bildet ein prachtvoller, vielszeniger oberitalienischer Altar

aus dem Jahre 1344, auf dem mit seltener Deutlichkeit das gleichzeitige Verankertsein in zwei Epochen zum Ausdruck kommt. *Giotto* war unzweifelhaft der große Ahnherr des unbekanntes Künstlers, was die quadrig aufgetürmten Berge deutlich erkennen lassen und noch mehr die Figurenanordnung, die bisweilen nur wie eine wenig variierte Kopie erscheint. Aber bei allem Schematismus in den Köpfen, die auf eine gewisse provinzielle Unbeholfenheit zurückzuführen ist, spiegelt sich doch in den Gesichtern jenes Streben nach einer neuen Humanität, das ja eines der wesentlichsten Merkmale für die Renaissance ist.

Dieses Stück steht vereinzelt inmitten des übrigen Kunstgutes. Denn das Hauptinteresse der österreichischen Sammler galt — wie ja auch die Bestände des repräsentativen Kunsthistorischen Museums in Wien bezeugen — dem 16. und dem 17. Jahrhundert. Namentlich der Manierismus, dessen Bedeutung in anderen Staaten erst sehr spät erkannt wurde, fand in Wien schon früh einen Kreis von Bewunderern. Seine quantitativ und qualitativ starke Vertretung wird vor allem jene interessieren, die sich zu dieser merkwürdigen und in ihrer Zwiespältigkeit oft faszinierenden Zeit hingezogen fühlen, ohne sie bisher in der Schweiz, anhand einer mehr oder weniger geschlossenen Reihe, studieren zu können. Noch klingt in ihr das von der Renaissance Errungene deutlich nach; aber gleichzeitig öffnet sie sich bereits der barocken Sehnsucht nach Bewegung und nach Verbergung der tragenden Kräfte in der Komposition. Wie weit sich ihr Einfluß noch bis ins 17. Jahrhundert und sogar ins 18. Jahrhundert erstreckt, zeigen z. B. die Werke von *Francesco Solimena*, der eigentlich schon als Barockkünstler anzusprechen ist und sich dennoch nicht ganz von manieristischen Tendenzen freizumachen vermochte. Da namentlich die Galerie Harrach sehr betont zum Manierismus hin orientiert war und ist, wurden die Werke größtenteils unter dem Gesichtswinkel dieser Geschmackseinstellung ausgewählt, was es auch verständlich macht, daß hier auch in der Barockmalerei gerade solche Bilder zu finden sind, in denen das manieristische Element besonders deutlich nachwirkt. Das gilt nicht bloß für die italienische, sondern auch für die spanische und hauptsächlich für die niederländische Kunst.

Überhaupt haben die Niederlande, auf die sich naturgemäß schon infolge ihrer politischen Bindung an das österreichisch-spanische Habsburgerreich das Interesse der Wiener Sammler konzentrierte, einen sehr gewichtigen Anteil beigesteuert. Die Reihe hebt hier mit einer in der *Werkstatt* von *Rogier van der Weyden* entstandenen «Darstellung Christi im Tempel» an und führt dann über die besonders schöne «Heilige Magdalena» von *Ambrosius Benson* in steilem Anstieg zur Barockmalerei, die aber mehr durch ihre flämische Komponente vertreten ist. Während von *Rembrandt* nur ein Frühwerk vorhanden ist, liegt das Schwergewicht — für Österreich begreiflicherweise — auf dem Kreis des katholischen und höfischen *Peter Paul Rubens*, dessen «Romulus und Remus» wohl einen Höhepunkt bedeutet, wenn auch die Landschaft des Bildes von Schülerhänden geschaffen wurde. Und dann steht man vor den herrlichen Landschaftsbildern von *Jacob van Ruisdael*, dem nichts von der oft engen, genremäßigen Zeitgebundenheit all der kleineren Meister anhaftet, die sich mit Lust in das vielfach rüppelhafte Volkstreiben vertieften, falls sie nicht mit virtuosem Pinselstrich dem Stilleben eine Bahn innerhalb der europäischen Malerei brachen.

Diese niederländische Kunst, die sich neben den Genrestücken vor allem auf der mit barocker Vitalität, bisweilen aber auch auf einer bereits in schematischer Erstarrung gesehenen Landschaft aufbaut, klingt dann aus in der höfischen Porträtmalerei des *Dixhuitième*. Hier ist es namentlich die Galerie Czernin, die durch ihre Familienbildnisse von hoher Qualität hervorsteht. *Johann Baptist Lampi* hat den Begründer der Kollektion verewigt, *Elisabeth Vigée-Lebrun* und *Nicolas de Largillière* malten weitere Mitglieder der Familie mit höfischer Eleganz.

Dieser kurze Überblick, der nur die Hauptlinien der drei Sammlungen festzuhalten vermag — in Wirklichkeit birgt die Ausstellung eine Fülle von Kostbarkeiten, die aber wieder nur einen Teil der Gesamtbestände bilden —, wäre unvollständig

ohne einen Hinweis auf ein Werk, das gerade uns Schweizer angeht. Es ist dies das Bildnis eines Mannes von *Albrecht Dürer*, mit der Datierung 1516. Nun ist — auf Grund eines ausführlichen Gutachtens von Prof. Hans Hoffmann — mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß es sich um ein Porträt *Zwinglis* handelt, dessen Geschichte noch weiter aufgeklärt werden muß¹⁾. Das Werk wird demnächst im Landesmuseum ausgestellt und dem Zwinglibild *Hans Aspers* gegenübergestellt werden. Sollte diese Inhaltsdeutung, die noch weiter untersucht werden muß, zutreffen, würde es sich hier um eine Arbeit von einzigartiger Bedeutung handeln, da ja das Profilgemälde von Asper erst acht Jahre nach dem Tode des Zürcher Reformators gemalt worden ist. Jedenfalls darf man gespannt sein auf das Ergebnis weiterer kritischer Untersuchungen, denen wir heute noch nicht vorgreifen wollen.

Herbert Gröger.

Ada Negris Stimme noch einmal

Über die vielgefeierte Lombardin hört man zuweilen recht überhebliche Urteile. Allerdings, fast immer seitens ungenügend in ihr Werk eingearbeiteter Richter, oder voreingenommener, vorwitziger. Wiederholt dagegen bezeugte ein Meister der Kritik, *Pietro Pancrazi*, der «prima poetessa d'Italia», deren Schwächen ihm keineswegs entgingen, die ihr gebührende Anerkennung, und mit betonter Bewunderung äußerte sich unlängst ein Junger, ein gewiß bald in den vordersten Reihen der modernen Stilinterpreten stehender Forscher, über *Ada Negris* ungewöhnliche Sprachkunst. Um so berechtigter erscheint ein Hinweis auf die bei uns zu wenig beachteten letzten Prosabekanntnisse der am 11. Januar 1945, nach schmerzbewegtem Dasein, schmerzlos Entschlafenen*).

Oltre, gemeint *Oltre la vita*, «Über das irdische Leben hinaus», «Jenseits», wurde der postume Sammelband betitelt. Manch eine dieser, in den Kriegsjahren, in der Kriegszone geschriebenen Seiten der Hochbetagten durchzieht, je nach dem Augenblick, Todesahnung, Todesfurcht, Todesverachtung, Todessehnsucht. Künstlerisch wertiger denn die oft etwas konventionell oder forciert anmutenden *novelle*, Erzählungen (deren eine in Zürich spielt, wo die Dichterin 1913—15 ein selbstgewolltes Exil verbrachte), wirken die drei *vite di Sante* und die *prose*, die mannigfaltigen Schilderungen, zum Teil jüngster Eindrücke aus Ada Negris Lieblingaufenthalt Pavia. Dort besaß sie bei Freunden eine Dauerzufluchtsstätte, von der aus ihr Blick über die beruhigende Ebene hinschweifen und sogar die Gegend von Motta Visconti erreichen konnte, des Dörfleins ihrer ersten banger didaktischen Versuche, ihrer ersten kühnen lyrischen Flüge.

Mit Entdeckerwonnen durchschritt sie während der schönen Jahreszeit Pavias atemweite ländliche Umgebung. Wundersame Bilder blieben von diesen Wanderungen in ihr haften und verklärten sich in ihrer Dichterseele, so jenes unter der Frühlingsabendsonne erlebte Getreidefeld. Eines Maientags, bei Sonnenuntergang, führte ein schmaler verlockender Pfad sie mitten in ein Kornmeer hinein, in ein unendliches zart graugrünes und gedämpft silbernes Gewoge: «Silberschaum, den

¹⁾ Vergl. Gutachten, abgedruckt in *Huldrych Zwingli* von Prof. Dr. Oskar Farnet. Zwingli-Verlag, Zürich 1946, und *Atlantisheft*, Januar 1948.

*) *Oltre. Prose, novelle, vite di Sante*. Mondadori, Mailand 1946. — Von den zwanzig Bänden des Ada Negrischen Gesamtwerkes seien besonders hervorgehoben die Gedichtsammlungen *Vespertina*, *Il dono*, *Fons Amoris* (s. diese Zeitschrift Mai 1946), die Jugenderinnerungen *Stella mattutina*, die Prosa-Sammelbände *Sorelle*, *Le strade*, *Di giorno in giorno*, *Erba sul sagrato*.

die schrägen Strahlen der sinkenden Sonne nicht zu beschweren vermochten, sondern nur aufzulösen in lichte Nebel, zu verwandeln in einen großen über die Ähren hineilenden Schauer. (*Il grano.*)

Zur Winterzeit loderte in ihrem Paveser Arbeitsraum trauliches, immer wieder von ihr angefachtes, von ihr bestauntes, erlauschtes Kaminfeuer. Dessen «geheimnisvolle Vitalität» ging auf sie über, weckte in ihr ein prickelndes Glücksgefühl, belebte «die ihr nötige Ruhe, ohne sie zu stören, beschwingte ihr Ausdrucksvermögen». (*Fuoco di legna.*)

«Welches ist meine Natur? Das Feuer ist's». Mit dieser Frage und Antwort aus einem Gebet der Hl. Katharina von Siena beginnt Ada Negri, bezeichnenderweise, ihr herrliches Bild der mystisch entflammten Heldin des Geistes. Nicht geringere Anteilnahme verrät ihre Darstellung der Mutter Cabrini und Theresas von Lisieux, doch mit dem vehementen Kampfrhythmus der Hl. Katharina vibriert ihr Wort am intensivsten. Auch ihre Natur war ja Feuer — zwar anderswie, erdgebunden —: vielleicht suchte Ada Negri, ihre eigene, aus Schlackenlast empordrängende Lebensflamme durch die Versenkung in Katharinas reine Glut zu läutern.

Jedenfalls, die Ergründung jener heroischen Inbrunst wird bei Ada Negri zu einem hinreißenden Prosapäan, zu einem Dokument souverän künstlerischer Reife.

Elsa Nerina Baragiola.

Das Hilfswerk der evangelischen Kirchen in Deutschland

Bald nach der Kapitulation wurde im Sommer 1945 von den 28 evangelischen Landeskirchen Deutschlands das Hilfswerk der Evangelischen Kirche gegründet. Es ist in kurzer Zeit die *größte deutsche Wohltätigkeitsorganisation* geworden. Nach und nach sind alle Freikirchen und sonstigen kirchlichen Verbände außerhalb der römisch-katholischen Kirche dem Hilfswerk beigetreten, das daraufhin seinen Namen in «Hilfswerk der Evangelischen Kirchen in Deutschland» geändert hat. Es sind also im Hilfswerk nicht nur die Lutheraner und Reformierten zu gemeinsamer Liebesarbeit vereinigt, sondern es gehören jetzt auch die Methodisten, Baptisten, Mennoniten, die Heilsarmee, die Altkatholische Kirche, die Herrenhuter Brüdergemeine usw. dazu. Damit ist das Hilfswerk die *größte Union des deutschen Protestantismus* seit den Tagen der Reformation geworden.

Dieses Hilfswerk verkündete von Anfang an den Grundsatz: Zuerst die *Selbsthilfe*. Es wurde als unwürdig empfunden, an die Christen der Welt um Hilfe zu appellieren, bevor die letzten Hilfsquellen in Deutschland selbst erschöpft wären. Die Finanzierung erfolgt auch jetzt noch ausschließlich aus deutschen Quellen. In den christlichen Gemeinden aller vier Zonen wurden bis Ende 1947 rund 150 Millionen Reichsmark gesammelt. Bis Ende 1946 überstiegen sogar die inländischen Lebensmittelsammlungen noch die Auslandsspenden an Liebesgaben. Mehr und mehr sind die Deutschen zum Ende ihrer Reserven gekommen, um so großzügiger setzte die ausländische Hilfe ein. Bis Ende 1947 erhielt das Hilfswerk ausländische Liebesgaben im Gewicht von fast 30 Millionen kg. Die Hilfe der ausländischen Christen ist materielle und geistige Hilfe. Die Linderung der allgemeinen Not und der eigentliche kirchliche Wiederaufbau sind die beiden Hauptarbeitsgebiete. Ohne die generöse Auslandhilfe wäre das Hilfswerk heute nicht in der Lage, seine große Liebestätigkeit fortzuführen und seinen Beitrag zum Wiederaufbau weiter zu leisten.

Bis zur *Hälfte* der gespendeten Lebensmittel wird für die *Kinderdienste* des Hilfswerks verwendet. Den Kindern folgen auf der Dringlichkeitsstufe die 14 Millionen Flüchtlinge, die in das zerstückelte Restdeutschland hineingepreßt worden

sind. Mehr als die Hälfte von ihnen sind evangelischen Glaubens. Das Hilfswerk hat daher auch den aus dem Osten vertriebenen protestantischen Kirchen eine neue Heimat gegeben. Diese «Flüchtlingskirchen», die oft schon seit Jahrhunderten auf dem Balkan und in Osteuropa ihre christliche Mission erfüllt haben, sind in der Form von Hilfskomitees vollgültige Mitglieder des Hilfswerks geworden. Eine weitverzweigte Fürsorge für Flüchtlinge wurde eingerichtet, die aus ihrer Hoffnungslosigkeit und Verzweiflungsstimmung herausgerissen werden müssen, wenn sie vor dem Nihilismus bewahrt bleiben sollen. Da an eine Auswanderung in großem Maßstab noch kaum zu denken ist und leider wohl ebensowenig an eine Rückkehr in die verlorene Heimat, gilt es, den Flüchtlingen den *Weg in eine neue Existenz* zu bahnen, damit sie sich wieder als nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft fühlen können.

Das Hilfswerk hat, neben den alten und berühmten Anstalten der Inneren Mission, hunderte neuer Heime und Institutionen, in denen Kranke, die Invaliden des Krieges und der Bombenfront und Erholungsbedürftige untergebracht sind. Die grauenvolle Zunahme der Tuberkulose macht es unmöglich, auch nur die ansteckenden Fälle in Anstalten unterzubringen.

Die Christen der Welt haben es sich besonders angelegen sein lassen, der Bibelnot in Deutschland zu steuern. Papierspenden ermöglichten dem Hilfswerk die Herstellung von Bibeln und Gesangbüchern in Millionenaufgaben. Das Hilfswerk hat den Grundsatz proklamiert, die *Selbsthilfe* mit der *Auslandhilfe* zu kombinieren. Wenn die ausländischen Christen die Rohstoffe geben, so wollen und sollen die Deutschen wenigstens ihre Arbeitskraft beisteuern. Mehr und mehr ist daher die ausländische Liebestätigkeit auf die *Lieferung von Rohstoffen* umgestellt worden, aus denen dann in Deutschland die Fertigfabrikate hergestellt werden. Es hat sich herausgestellt, daß die *Wirkung* einer Auslandsgabe, bei gleichen Kosten für den ausländischen Spender, bis auf das *Zehnfache* gesteigert werden konnte, wenn z. B. nicht fertige Anzüge, sondern Wolle und Baumwolle gespendet wurden.

Die erste schnelle Hilfe kam 1945 aus der Schweiz und aus Schweden. Bald darauf begann der Gabenstrom aus Amerika zu fließen. Während die amerikanischen Spenden mengenmäßig schon angesichts der Größe des Landes und der Einwohnerzahl an der Spitze stehen, so fehlt doch heute kaum ein Land der Erde, dessen Christen nicht zu den Wohltätern gehörten, die dem Hilfswerk die Durchführung seines, angesichts der Größe der Not oft geradezu verzweifelten Rettungswerkes ermöglichen.

Karl Silex.

Stadttheater Zürich

Verdis Falstaff

Falstaff, Verdis letzte Oper, ist eine Komödie, ein heiteres Spiel, das der greise Meister an seinem Feierabend schrieb, zum eigenen Vergnügen und Zeitvertreib nur, wußte er doch nicht, ob er die begonnene Arbeit je zu Ende führen würde. Jener Musiker also, der in seinem Operschaffen wie kaum ein zweiter die menschliche Tragik gestaltet und den Abgrund des Seins aufgerissen hatte, schließt nun sein Lebenswerk ab mit der Fuge: Tutto nel mondo è burla. Und jener Komponist, der mit der Sangbarkeit seiner Melodien, mit dem blühenden bel canto seiner Arien wie nur je ein Italiener die Welt entzückt und bezaubert hatte, läßt in seiner letzten Oper nicht einer einzigen Arie Raum genug, auszuschwingen, sondern geht über alle Dinge mit dem leichten Schritt eines beflügelten Parlandos und behenden Ariosos hinweg, als wäre ein Verweilen oder gar Stillestehen nicht mehr der Mühe wert,

Und jener Künstler, der die Forderungen des Theaters so wohl kannte und um die Wirksamkeit einer jeden Sache so genau Bescheid wußte, verzichtet nunmehr auf alles, was das große Publikum schätzt. Sicherlich ist auch das Premierenpublikum der Mailänder Scala damals recht verwundert gewesen und hat seinen Verdi nicht wiedererkannt. Ganz etwas anderes hatte man vom Schöpfer des Othello erwartet, und wer wollte schon begreifen, daß Verdi mit seinem Meisterwerk Othello das Ziel erreicht und sein Schaffen abgeschlossen hatte, so daß ihm zu erkämpfen nichts mehr übrig blieb und dieser Falstaff gleichsam nur noch die Zugabe des Vollendeten war, das Geschenk eines gütigen Geschicks, ein Glücksfall, eine einmalige Köstlichkeit von unerreichbarer Grazie.

Wie herrlich ist doch das Kunstwerk, das auf alles Großartige, alles Gewichtige und Blendende verzichten konnte. Falstaff, der Titelheld, gehört nicht zu den üblichen Lieblingen des Publikums, er ist nicht jung, nicht hübsch, auch nicht etwa ein würdiger Ritter, Falstaff ist vielmehr ein regelrechtes Ungeheuer, das säuft und frißt und viele Ungeheuerlichkeiten vollbringt. Die lustigen Weiber von Windsor haben auch bereits die erste Jugend und deren holde Reize abgestreift, und Ford, der Othello der Komödie, ist ein Gefoppter wie alle in diesem Spiel. Das jugendliche Liebespaar fehlt allerdings nicht, doch bleibt es am Rande, ist eben auch nur ein Teil des bunten Ensembles, das da gleichsam die farbige Welt vertritt, und bringt den lyrischen Ton in das burleske Treiben der andern. Ein jedes Ding ist seines Eigengewichtes beraubt und funktioniert nur als Teil des Ganzen, mit einer bestimmten Aufgabe bedacht. Dem Text wird im Verhältnis zur Musik viel mehr Bedeutung zuteil, als es in Opern üblich ist. Verdi interpretiert oft Wort um Wort von Boitos vortrefflichem Libretto, das so geschickt aus der unversieglichen Quelle Shakespeareschen Geistes geschöpft hat. Auch das Orchester wird sehr individuell behandelt. Verdi schreitet von der vollen Besetzung bis zum kammermusikalischen Duo einer Piccoloflöte und eines Cellos alle Kombinationsmöglichkeiten ab und verwendet mit Geschick die verschiedenen Klangfarben der einzelnen Holzblasinstrumente zur Unterstützung der jeweiligen Stimmung. Scheinbar gibt es in diesem Werk keine Unterordnung mehr, sondern vielmehr nur Beiordnung: Dem Text und der Musik, den Sängern und dem Orchester, dem Detail und dem Ganzen wird dieselbe Sorgfalt zuteil. So findet Verdi denn auch das Gleichgewicht von Melodie und Harmonik in einem kontrapunktisch-motivisch gearbeiteten Stil, der den weiten Bogen der tragenden Melodie auf kurze Ansätze beschränkt, die von allen Stimmen aufgenommen werden können und damit den festen Bau einer akkordischen Begleitung auflockern.

Verdi ist hier der unendlich überlegene Meister, der die große Kunst des Weglassens und Geltenlassens versteht. Damit erreicht er eine seltsame Anmut im Burlesken, eine schwerelose Heiterkeit, die fast zu weise ist für den Theaterbesucher. Sein Stil ist im eigentlichen Sinne kammermusikalisch. Dabei verstößt er allerdings gegen die Regeln von Bühne und Theater, die Großes und Eindrückliches verlangen, und indem er auf alle die wirksamen Mittel verzichtet, kann und darf er von seinem Falstaff keinen Erfolg im Sinne eines Rossinischen Barbiers verlangen. Dafür wird diese Oper ganz einzigartig bleiben, und ihre wundersamen Feinheiten werden nie unter Popularisierung leiden.

Mit treffendem Humor wußte der gastierende *Marcello Cortis* den üppigen Falstaff zu gestalten, und er verstand es auch, für diesen Wüstling shakespearscher Derbheit so viel von unserer Sympathie zu wahren, daß wir am Ende seinen Worten zustimmen konnten: «Ich war's, der euch erheitert! Hat doch *mein* Witz euch erst den Horizont erweitert». Die Damen *Julia Moor*, *Leni Funk*, *May Torrend*, *Ira Malaniuk* und die Herren *Marco Rothmüller*, *Max Lichtegg*, *Rolf Sander*, *Arno Rita* und *Alois Pernerstorfer* taten ihr Bestes, um unter der bedachten und erfahrenen Leitung Direktor *Wälterlins* ein ausgewogenes Ensemblespiel zu erreichen. Das Gleichgewicht wollte sich nicht ganz einstellen, weil die Damen gegen das Übergewicht der Herren nicht immer aufkamen und vor allem Frau *Quickly* ihrer Aufgabe stimmlich

noch nicht ganz gewachsen war. Die Bühnenbilder *Max Röthlisbergers* waren reizend kleinbürgerlich, manchmal fast Spitzweg-haft idyllisch, mit Ausnahme des letzten, das etwas zu allgemein und nach üblichem Schema gehalten war. Überhaupt wurde der Zauber einer shakespearschen Feennacht in diesem letzten Bild nicht in dem Maße erreicht, daß es ein glückliches Gegengewicht zu den possenhaften Szenen von vorher dargestellt hätte. Feenreigen und Koboldtanz glichen ein wenig einer mißglückten Improvisation, die scheinbar von Willkürlichkeiten anstatt der überlegenen Phantasie geleitet wurde, und dies wirkt auf die Vorstellungskraft des Zuschauers eher hemmend. Das schöne Gesetz, daß gerade die Freiheit in der Kunst — und damit auch die Improvisation — den strengsten Regeln unterworfen ist, was ja den ausübenden Künstler in den Augen des Laien oft zum wahren Zauberer werden läßt, ist hier ein wenig vernachlässigt worden.

Sunna Bircher.

Zürcher Schauspielhaus

Richard Brinsley Sheridan ist ein Dichter und ein Politiker gewesen, und zwar beides echt und von innen heraus. Wir kennen solche Gestalten auch aus anderen Kulturkreisen. Goethe, Keller — erwiesen sie der Politik die Ehre, um sich für die Kunst zu entschuldigen? Sich dadurch eine zusätzliche Hemmung gegen alles Schweifende, falsch Grenzenlose der Phantasie einzuschalten? Vielleicht. Bei den französischen Romantikern Chateaubriand, Lamartine, Hugo liegt der Fall jedoch anders. Bei ihnen wachsen Politik und Dichtung aus der selben Wurzel empor; diese sind zwei verschiedene Arten, in denen das Wort dienstbar gemacht wird. Sie blieben insofern auch in der Politik Dichter, als sie sich vor allem als Redner bewährten. Sie saßen nach dem berühmten Worte Lamartines, jeder auf seine Weise, weder rechts noch links im Parlament, sondern schwebten oben an der Decke des Saales. Auch Sheridan hat sich seinen politischen Ruf vor allem als Redner geschaffen und blieb somit seiner tieferen Bestimmung nicht untreu. Aber sein Verhältnis zur politischen Realität scheint doch ein unvergleichlich näheres gewesen zu sein als das der französischen Romantiker. Solche Wirklichkeitsnähe zeichnet nun aber auch seine Kunst aus. Wie in der moralistischen Literatur der Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts verbindet sich in Sheridans 1777 erstmals auf der Bühne erschienenen und seither auf ihr verwurzelten *Lästerschule* eine unerbittliche, aber immer noch in gesellschaftlichen Formen sich ausdrückende Menschenbeobachtung mit einem unermüdlischen sprachlichen Spieltrieb. Es lebt in dieser «School of Scandal» etwas von der gefährlichen und gefährdeten Luft des kultivierten 18. Jahrhunderts: diese Menschen wissen sehr viel mehr, als sie tätig bewältigen können. Sie zeichnen eine korrupte Gesellschaft und versuchen dabei mit allen Mitteln des Unbewußten zu tun, als ob eine solche Gesellschaft unbegrenzt tragfähig und tragbar sei. Nicht daß wir nun bei Sheridan Rousseaus Rachtöne vermissen oder gar seinen revolutionären Optimismus. Aber es ergibt sich aus solchem Mißverhältnis zwischen Einsicht und Aussicht jener merkwürdig gläserne Ton, jene raffinierte Zerbrechlichkeit, die nicht der kleinste künstlerische Reiz des Rokoko ist.

Zwei Brüder, Neffen eines reichen Überseeonkels: der eine ist die bürgerliche Wohlanständigkeit in Person, der andere ist zuchtlos, verspielt und vertrunken. Hinter der Wohlanständigkeit verbirgt sich eine geizige, ränkesüchtige Seele, hinter der Zuchtlosigkeit eine wild ausschäumende Jugendlichkeit, die sich zum Adel klären wird. Karl und Franz aus Schillers «Räubern» avant la date, aber im kleinräumigen Format einer ihre Rechte noch starr setzenden Gesellschaft. Eine Amalie ist neben anderer holder Weiblichkeit auch vorhanden, sie heißt hier Maria, und ihr Edelsinn

erweist sich in dem Widerspruch, den sie der Lästerschule, eben der sie umgebenden Gesellschaft, entgegengesetzt, einer Gesellschaft, die aus dem böartigen Klatsch ihre ganze Lebenslust zieht. Die Handlung zielt ab auf Entlarvung der beiden Brüder und auf die Rettung einer wankelmütigen Schönen vor dem Weg des Lasters. Diese Handlung scheint aber den Dichter keineswegs in erster Linie gefesselt zu haben, sie wirkt mehr als eine Art Gestell, an dem er seine Künste lustvoll vorturnt: die Kunst des elegant bissigen Dialogs, die Kunst ferner, die Personen im dramatischen Schock aufeinanderprallen zu lassen. So ist es verständlich, daß das Werk trotz echter Zeitgebundenheit durchaus lebendig geblieben ist, sofern es nur von Darstellern verkörpert wird, die sowohl im Wort wie in der Gebärde Sinn für Abstufung und Beweglichkeit haben.

Die Zürcher Aufführung stand schon dadurch unter guten Vorzeichen, daß *Erwin Kalser* Sheridans Werk sowohl übersetzt wie auf der Bühne betreut hat. Dort, wo Kalser in seinem Element ist, ist er ein Meister der klugen Nuance, des wohl berechneten Zögerns, der ebenso wohl berechneten Flinkheit, der bedeutungsvollen Gewichtslosigkeit. All dies kommt in seiner Übersetzung und in seiner Regie heraus. Seine Lästerszenen haben gesellschaftlichen Schliff und wissen die das Stück auszeichnende Mischung von noch durchschimmernder Stilisierung und nach Natürlichkeit begehrender Gelöstheit herauszuformen. Sorgsam wurden die Darsteller um die Klippen des Grotesken herumgeführt, sie verzichteten auf manchen lautereren Effekt um des stärkeren leiseren willen. Dabei war die Besetzung keineswegs durchaus einleuchtend. Der vielbeschäftigte Herr *Seyferth* mußte den edeln Taugenichts spielen, zu dem ihm von Natur aus fast alles abgeht außer dem Können, das ihm erlaubt, auch am falschen Platz noch eine schlimmstenfalls ehrenvolle Niederlage zu erleiden. Wir sagten schon in unserem letzten Bericht einiges über die wenig einleuchtende Personalpolitik unseres Theaters; es mag sich also diesmal erübrigen. Viel mehr Freude macht es, anzumerken, daß der Spielplan mit Lorca und Sheridan sich wieder gewichtigeren Dingen zugewandt hat. Goldonis «Lügner» leidet immer noch unter seiner silvesterseligen Geburtsstunde, und mit Molnar, Goetz und Zuckmayer dürfte denn doch wohl die Arena eines Theaters, das sich gerne schon vorkämpferisch nannte, etwas zu eng abgesteckt sein.

Elisabeth Brock-Sulzer.

* * *

Das Trauerspiel *Bernarda Albas Haus* von *Garcia Lorca* ist wohl stärker als das erste Stück des jung verstorbenen spanischen Dichters. Es ist einheitlicher gebaut, es ist nach seinem Ablauf wahrscheinlicher, und es schwelgt nicht in diesem Maße in lyrischen Pointen von zweifelhaftem Geschmack. Aber es ist wie jenes sehr spanisch; und das Spanische ist für Europa schwer zugänglich. Europa, sagen wir; denn von manchen Gesichtspunkten aus könnte Spanien zu Afrika gehören, und die Pyrenäen waren immer eine einschneidende Kulturgrenze, welche wenigstens in süd-nördlicher Richtung mehrmals lange Zeit geschlossen war. Die deutsche Romantik mit A. W. Schlegel, Eichendorff und Grillparzer entdeckte Spanien mit dem wagemutigen Enthusiasmus eines Columbus. Insbesondere zwischen Frankreich und Spanien hat sich nie ein rechtes «lateinisches Schwesterntum» herausbilden können; denn abgesehen von politischen Verstimmungen haben die Spanier dem französischen Kulturgedanken des Maßes fast ebenso grundsätzlich den des Unmaßes entgegengesetzt. Die bedeutenden spanischen Kulturleistungen zeichnen sich alle durch großartige, lodernde Übersteigerung aus — und das in zwei Richtungen: nach einer unbewegten, trocken glühenden Wirklichkeitsschau und nach einer wilden, ans Barbarische streifenden Phantastik hin. Die spanische Kunst zeigt die mit dem Schrecklichen nah vertraute Realistik eines Montañes oder Mena neben den Ausschreitungen des sogenannten Churrigueresk-Stils, der schon in der Gotik vorbereitet war. Nicht

umsonst verschmolz sich ja der spanische Barock in Amerika ganz mühelos mit indianisch-barbarischen Schmuckformen. Im Schrifttum steht beim selben Calderon der steinharte Realismus des «Richters von Zalamea» neben den Räuschen von Religion, Wollust und Grausamkeit in der «Andacht zum Kreuze». Die Gold- und Mordorgien der Eroberung Amerikas stehen neben dem sich in den Unsinn überfliegenden Idealismus Don Quixottes, neben hinreißend oder wahnsinnig hochgepreßten geistigen Gestalten wie dem kastilianischen Ehrbegriff, den Troubadours, die aus dem okzitanisch-katalanischen Raume stammen, der Mystik einer Theresia und eines Johann vom Kreuz und der blutströmenden Inquisition eines Philipp II. und Torquemada.

Lorca ist der alten spanischen Artung und deren Ideal treu geblieben; er schildert die Wirklichkeit schonungslos, stellenweise brutal, und zugleich mit unerschrockener Phantastik. Seine Heldin hat etwas von einem Großinquisitor: um des Seelenheils willen, wie sie es versteht, schreitet sie über Leichen. Daneben kommen in diesem Stück Züge zum Ausdruck, die auch in anderen Ländern heute stark im Blickpunkt liegen. Aus der französischen und amerikanischen Literatur sind uns diese Gemälde von Provinzfamilien vertraut, wo unter der bürgerlichen Wohlanständigkeit alles unmittelbare, eigenwillige Leben, besonders der Jüngeren, in qualvollen Krämpfen mitleidslos erstickt wird. Solche Schilderungen sind nicht gerade nach dem Geschmack derer, für welche heute die Familie das Schlagwort abgibt, das alle sozialen, moralischen, menschlichen Probleme löse. Aber die Familie, weit entfernt davon, absoluter Selbstzweck zu sein, kann Himmel und kann Hölle sein; und welches von beiden, hängt doch weitgehend nicht nur vom guten Willen, sondern vom Zusammenpassen der Einzelpersonen ab, das mit bloßer Unterwerfung nicht gegeben ist. Zweifellos war früher der hier alles erschwerende Wille zur Individualität weiter schwächer als heute. Aber betreffs der «guten alten Zeiten» ist eben auch zu berücksichtigen, daß früher die Unterdrückten keine Stimme hatten. Wie würde das Altertum in unseren Augen sich ausnehmen, wenn die Sklaven hätten reden können; und wer hat die Frauen um ihre Meinung gefragt in den Jahrhunderten, in denen sie bei weitem und in jeder Hinsicht die Hauptlast der Familie zu tragen hatten?

Auch hier bei Lorca dringt die Stimme der Frauen nicht über die Mauern des Hauses hinaus, in welches sie zu achtjähriger Trauer um ihren Vater eingesperrt sind. Man fragt sich allerdings, ob diese acht Jahre und die päpstliche Autorität der Mutter wie manches andere in diesem Stück nicht *allzu* spanisch ist; würden nicht normale Frauen heute einem solchen Gefängnis einfach entlaufen, gleichgültig wohin? So leidet auch die Hauptgestalt, die harte Mutter, an dieser spanischen Überspitzung. Bestimmt gibt es überall viele solche Frauen, die durch ihre Herrschsucht und Lebensfeindschaft ihre Familie halb oder ganz zu Tode quälen. Aber meistens vermögen sie das innerlich und äußerlich nur, indem sie gleichzeitig sich vor sich selbst und möglichst vor den andern als sentimental herausgeputzte Ausbünde von Selbstlosigkeit hinstellen. Die Äußerung von Bernarda: «Ich will nur eine schöne Fassade», ist psychologisch ganz unrealistisch. Denn was *hat* ein solcher Mensch innerlich von allem Haß und Streit, wenn er nicht einmal daran glaubt, daß dann wirklich alles korrekt und gottgewollt ist, wenn er sich durchsetzt? Unendlich böser und unendlich wahrscheinlicher in ihrer einschüchternden Kraft hätte diese Frau gewirkt, wenn sie, statt mit dauerndem Kasernenhofgebrüll vorzugehen, als durch vergiftete Sanftmut herrschend vorgeführt worden wäre. So konnte Frau *Widmann* aus ihr nichts als einen sadistischen Feldweibel machen. Und die Töchter? Die ganze Atmosphäre des Hauses Alba ist so spezifisch überhitzt und zusammengepreßt, daß eigentlich nur Spanierinnen sie ganz hätten zur Anschauung verdichten können. Die schwarzen Perücken allein machen da nichts. Die eigenartigen völkischen und rassischen Ablaufsbahnen lassen sich nicht so leicht nachbilden. Frau *Fink* war natürlich gut in ihrem Element bei der Gestalt, die sie zu zeichnen hatte, einem hysterischen, von Neid zerfressenen alternden Mädchen. *Margrit Winter* besaß die Inständigkeit

ihrer mänadischen Rolle, aber es war eher eine Hauptmann-Figur. Die dankbarste Rolle lag bei Frau *Giehse*; und was sie wirklich kann, kann niemand besser können. Frau *Carlsen* erwies sich in ihrer episodischen, aber goyahaft malenden Rolle als Künstlerin von packender Eindringlichkeit. Im ganzen war der Eindruck stark — woran die Regie *Ginsbergs* sich einen erheblichen Verdienstanteil buchen konnte. Lorca war trotz aller Schwächen, trotz aller Lichtlosigkeit seiner Welt doch ein Dichter.

Erich Brock.

Ein englischer Film

Odd Man Out

Der europäische Film hat in der letzten Zeit in künstlerischer Hinsicht einen erstaunlichen Aufschwung genommen. Dabei sind die führenden Rollen offenbar den Italienern und den Engländern zugefallen. Der italienische Film ist getragen vom Erlebnis der Kriegs- und Nachkriegszeit; er kündigt davon, wie das italienische Volk Geschichte erlitten hat und noch erleidet. In der unerbittlich wirklichkeitstreuen Darstellung dieses geschichtlichen Leidens liegt seine Größe. Ganz andere Aspekte bietet dagegen der englische Film. Hier macht sich eine Tendenz bemerkbar, über das Zeitbedingte, das Geschichtliche, zum Zeitlos-Gültigen, Überhistorischen vorzustoßen. Dies wird wohl nirgends so deutlich wie in dem Film *Odd Man Out* (Regie *Carol Reed*), den *Basil Wright* in einem Vortrag in Zürich als die bisher größte Leistung der englischen Filmproduktion bezeichnet hat.

Odd Man Out geht aus von einer Episode im Kampf zwischen der irischen Untergrundbewegung und der englischen Polizei, einer Episode, die sich zwischen vier Uhr um Mitternacht eines Winterabends in einer nordirischen Hafenstadt abspielt. Eine Gruppe von Rebellen führt einen Raubüberfall in einem großen Unternehmen durch, um der Bewegung Geldmittel zu beschaffen. Der Anführer, Johnny Mc Queen, wird unmittelbar nach der Ausführung des Anschlages mit einem Beamten des beraubten Unternehmens handgemein. Dabei wird er selber durch einen Schuß schwer verletzt und erschießt seinen Gegner. Es gelingt ihm in der Folge, zu fliehen und sich zu verstecken. Während die Polizei eine großangelegte Suchaktion einleitet, wankt er, ein schon vom Tode Gezeichneter, seiner selbst kaum mehr mächtig, von einem Versteck ins andere; von verschiedenen Menschen, die ihm auf seinem Wege begegnen, wird er von einem Schlupfwinkel in den andern getrieben, gestoßen und gezerrt. Er findet schließlich mit seiner Geliebten Kathleen, die ihn hat retten wollen, bei einem Kugelwechsel mit der Polizei den Tod.

Dieses Résumé dürfte den Eindruck erwecken, daß es sich um einen trivialen «Thriller» handle. Das Bewunderungswürdige und Einzigartige an diesem Film ist nun aber, wie das Geschehen allmählich über den skizzierten Rahmen hinauswächst, wie es ständig an Fülle und Tiefe gewinnt. So wird aus einer spannenden Kriminalgeschichte eine großgeschautete Darstellung der menschlichen Existenz in der Vielfalt ihrer Formen und Bezüge, in ihrem Geworfensein zwischen Angst und Liebe, Schuld und Gnade. Die entscheidenden Stationen dieser Entwicklung werden durch die großen Dialoge markiert. Dabei bezeichnet die Wendung «to belong to», die einige Male wiederkehrt, gewissermaßen den einen gedanklichen Pol. Auf den konsequenterweise zu einem bloßen Objekt gewordenen Gehetzten erheben die Vertreter der verschiedenen Welten ihren Anspruch. So dominiert zunächst die Daseinsform des bloßen «Genommenwerdens»: für jede der verschiedenen Gestalten, die im Film auftreten (mit Ausnahme Kathleens), wird der verfolgte Rebellenführer als Träger einer

bestimmten Eigenschaft, eines bestimmten Wertes, im jeweiligen Sinnzusammenhang einer Welt bedeutsam — aber auch nur als das. So für seinen Kameraden als Chef der Untergrundbewegung («He belongs to the organization»), für den Polizeioffizier als Verbrecher («Now he belongs to us»), für den Bürger als Verkörperung der Gefahr, für den Armen als «Sachwert» (da eine Kopfprämie auf ihn ausgesetzt ist), für einen halb irren Maler als interessantes Modell, usw. Eine Sonderstellung nimmt der Geistliche ein: zwar ist auch er als Vertreter der Kirche der Exponent einer Welt mit ihren Ansprüchen und Maßstäben; gleichzeitig aber ist er der Verkünder des über alle Welt hinaus weisenden christlichen Liebesevangeliums. Dies wird in der Szene beim Maler deutlich, einer Szene, die durch ihre Mächtigkeit ins Mythische wächst und wohl im Film überhaupt ihresgleichen sucht.

Drei Gestalten streiten sich um den Moribunden: der Maler, der arme Tor und ein verbummelter Medizinstudent, der ihn in die nächste Klinik einliefern will. In dem hitzigen Wortgefecht, welches gewissermaßen die Engführung der Fuge darstellt, fällt der Name des Father Tom. Dieses Stichwort gibt den Anlaß zu einer Vision Johnnys: in einem halluzinierten Zwiegespräch mit dem Geistlichen findet der Gehetzte und Schuldige zurück zu der Wahrheit, die jener stets verkündete, um die Johnny Mc Queen als Kind selbst gewußt, die er dann aber im Getriebe der Welt vergessen hat: «Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete, und hätte der Liebe nicht . . .». Hier ist der Höhepunkt des Films: die mit feierlichem Pathos gesprochenen Sätze aus dem Ersten Korintherbrief weisen die Richtung für die letzte und entscheidende Sequenz des Geschehens. Diese ist freilich schon vorbereitet durch das packende Gespräch zwischen dem Geistlichen und Kathleen, welches in Kathleens durch nichts zu erschütterndes Bekenntnis ausmündet: «My faith is in my love». Die Liebe aber erhebt keine Ansprüche; sie «suchet nicht das Ihre». So kündigt sich eine Geborgenheit an, die den Umhergetriebenen und furchtbar Vereinsamten erlösen wird. Er findet sie auf dem Wege zu Father Tom zugleich mit dem Tod, da es für den mit einer schweren Schuld Beladenen in der Welt keine Rettung mehr geben kann.

Die filmische Gestaltung ist meisterhaft, kühn. In der Montage, in der Kameraführung sowohl als auch in der bis ins Kleinste durchgestalteten, stets bewunderungswürdigen Bildkomposition, durch welche eine unerhörte Dichte der Atmosphäre erzeugt wird, erweist sich eine vollkommene Beherrschung der filmischen Sprache. Die Dialoge sind von unübertrefflicher Prägnanz. Besondere Erwähnung verdient auch die Musik, die das Geschehen diskret und zugleich höchst wirksam unterstreicht. Was wäre aber dieser Film ohne die großartigen Schauspieler? Selbst relativ unbedeutende Rollen sind mit vorzüglichen Darstellern besetzt.

Der einzige Einwand, der im Hinblick auf den filmischen Stil erhoben werden kann, betrifft die Visionen; sie scheinen insofern aus dem Rahmen zu fallen, als sie, im Gegensatz zum Übrigen, mit surrealistischen Mitteln gestaltet sind. Dieser Vorbehalt kann aber unsern Eindruck nicht beeinträchtigen, daß es sich bei *Odd Man Out* um einen außerordentlichen Film handelt, der der großen Tradition des englischen Dramas würdig ist.

Pierre Wenger.