

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 42 (1962-1963)
Heft: 8

Rubrik: 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: 29.04.2025

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

UMSCHAU

DAS WEISE HERZ

Zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels an Paul Tillich

Theologe und Philosoph in einem zu sein — flache Wissenschaftlichkeit würde es als unmöglich bezeichnen. Paul Tillich ist Theologe und Philosoph, Gotteslehrer und Freund der Weisheit, und die subtilste Kritik wäre nicht imstande, diese Einheit, ein großes Ereignis für das moderne Denken, aufzuspalten oder zu verkleinern. Was Paul Tillich in seinem Denken sammelt und klärt, sind die Elemente unserer Zeit. Und was er ihnen an Meditation abgewinnt, führt allemal zum religiösen Grunde des Seins. Ein unerbittlicher Kritiker der «Verzerrungen Gottes im Denken und Handeln», ist er zugleich ein sprachgewaltiger Zeuge der ewigen Wahrheit Christi, in welcher «die Neue Schöpfung, das Neue Sein, die Neue Wirklichkeit» immer und immer wieder möglich sind. Wie Romano Guardini im Raum der katholischen Kirche, hat Tillich in Ausübung seines evangelischen Predigtamtes Wege zum Selbstverständnis des Christentums gewiesen, die von der kirchlichen Theologie noch längst nicht ermessen sind. Es sind Wege, auf denen wissenschaftliches Kurzdenken und theologische Formelhaftigkeit gleichermaßen auf der Strecke bleiben müssen, Krippe und Kreuz dagegen auf eine bestürzende Weise neu in den Gesichtskreis einer glaubensfernen Zeit rücken. Es ist eine Christlichkeit über und gegenüber den Kirchen, jedoch von unverbrüchlicher Christusnähe und von der Gewißheit getragen, daß das Unendliche im Endlichen wirksam ist, und zwar nicht als das Weltregiment irgendeiner bärtigen Gottesfigur, sondern als Erlösung, Gnade und ewiges Leben. Tillich setzt die christliche Lehre jedem nur möglichen Zweifel aus und kann es in der paulinischen Sicherheit, «daß weder Tod noch Leben, we-

der Engel noch Fürstentümer, noch Gewalten, weder Gegenwärtiges noch Zukünftiges, weder Hohes noch Tiefes, noch keine andere Kreatur mag uns scheiden von der Liebe Gottes, die in Christo Jesu ist, unserem Herrn» (Röm. 8, 38–39).

Man mag Tillichs Gotteserkenntnis als jene «der vollendeten Liebe» eine philosophische Idee nennen, sie ist von religiöser Kraft erfüllt. Es ist die Kraft, welche Propheten und Apostel in die Welt hinaustrieb, um den Menschen Heilung und Heiligung zu bringen.

Die Wahl Tillichs zum Friedenspreisträger des deutschen Buchhandels war sicherlich mehr als eine fromme Handlung, mit der das Christliche pietätvoll und paritätisch berücksichtigt werden sollte. Sie entsprach dem Ernst und der Tragweite einer Gedankenarbeit, die auch dem Nichtchristen Respekt, wenn schon nicht Auseinandersetzung abverlangt.

Leider vermochte die Feier zur Verleihung in der Paulskirche zu Frankfurt am Anfang nicht die Höhe gewinnen, die ihr mit der Rede des Preisträgers vorgezeichnet war. Es hätte ihr besser getan, wenn die Ansprachen des Vorstehers des Börsenvereins und des Frankfurter Oberbürgermeisters, die sich in wohlmeinender Unwesentlichkeit dehnten, unterblieben wären. So konnte Bischof D. Dr. Otto Dibelius, dem die Laudatio aufgetragen war, gehetzt vom Rundfunk- und Fernsehtermin, nur noch Teile seiner Ansprache vortragen. Vielleicht zieht man aus dieser peinlich empfundenen Situation den Schluß für die Zukunft, das Offizielle tunlichst auf die Verlesung und Überreichung der Preisurkunde zu beschränken.

Bischof Dibelius konnte den Preisträger

als Generationsgenossen ansprechen, der, gleich ihm, im Kritizismus des Jahrhundertanfangs aufgewachsen sei. Er bestätigte Tillichs Wort, daß in den tumultuarischen Jahrzehnten unseres Zeitalters keine Festung des Glaubens geblieben ist, in die nicht Elemente des Zweifels eingedrungen seien. Obwohl die große Menge eine geistige Krisis niemals unmittelbar fühle, spüre sie doch ihre Auswirkungen. «Sie spürt heute, daß die echten sittlichen Bindungen sich auflösen, daß Festigkeit des Charakters Mangelware zu werden droht, daß das alte deutsche Pflichtbewußtsein sprunghaft zurückgeht und dem Drang zum Geld und zu den materiellen Gütern weicht.» Da gelte es, nicht Symptome zu kurieren, sondern nach den Wurzeln zu sehen. Auch die christliche Wahrheit verlange danach, von jeder Generation neu durchdacht zu werden, obwohl dies keineswegs unumstritten sei und der evangelischen Kirche zumal «eine gewisse Zurückhaltung gegenüber allen philosophischen Bemühungen im Blut» liege. Wo aber Menschen mit der geistigen Welt von früher zerfallen seien und zu neuer Sinngebung noch nicht hätten durchstoßen können, werde ihnen auch von der rationalen Seite her Hilfe zuteil werden müssen. Ihnen werde nur der «ein Seelsorger» sein können, «der bereit ist, die Probleme des Verstandes unerbittlich zu Ende zu denken und überlieferte Vorstellungen rücksichtslos preiszugeben...».

In der Tat hat Tillich in seinem Werk nur preisgegeben, was als falsche Vorstellung und beschränkter Begriff den Glauben zum Aberglauben denaturierte. «Das Christentum verkündigt nicht das Christentum», heißt es in einer seiner Predigten, «sondern eine Neue Wirklichkeit». Gott ist ihm nicht Dogma, wie in der Kirche, und Postulat, wie bei Kant, sondern geistiges Leben. So haben seine Reinigungen und Austreibungen, die von bequemeren Theologen mißverstanden werden, den Sinn, den metaphysischen Raum offenzuhalten für den heilenden und heiligen Geist, der in der «Offenbarungssituation» neues Sein schafft.

In seinem Begriff des Symbols, sagte Dibelius, bleibe die philosophische Erkenntnis Tillichs mit der christlichen Offenbarung

verbunden. Man mochte dem Bischof freilich nicht gern zustimmen, als er es «eine unendliche Befreiung» nannte, daß die Kirche «den intellektuell Bedrängten» sagen könne: «Vertieft euch in Paul Tillich!» Die Kirche, so will eher scheinen, ist durch das Dasein eines Denkers solchen Ranges in ihr kaum befreit, sondern verpflichtet. Verpflichtet zum Beispiel, ihre Lehre von der Vorsehung, die so leicht ins Platte gerät, und ihre Lehre von der Gnadenwahl, die den Zweifler zu leicht aufgibt, an den Definitionen Tillichs neu zu prüfen. Auch die evangelische Kirche bedarf heute ohne Zweifel der Anstrengung einer geistigen Reform, wie sie die katholische soeben unter Anleitung Papst Johannes' XXIII. auf dem zweiten Vaticanum — hofentlich mit apostolischer Selbstkritik — beginnt. So mochte der Nachdruck auf Dibelius' Wort gelegt sein: «Wir wissen, daß wir von Ihnen noch viel zu lernen haben.»

Zum Schluß seiner durch so fatale Umstände abgekürzten Ansprache erinnerte Bischof Dibelius daran, daß das Werk Paul Tillichs auch die Legitimation des Leidens und des Opfers erworben hat. Im Jahre 1933 mußte der damals 47jährige Universitätslehrer Deutschland verlassen. Er emigrierte nach den USA und war zuletzt Professor an der Harvard-Universität. Als amerikanischer Bürger schuf er sein Lebenswerk.

In seiner Dankrede, die in bannender Weise über «Grenzen» philosophierte, sagte Paul Tillich, daß er den Friedenspreis drei Grenzüberschreitungen der Juroren verdanke. Sie hätten mit ihrer Wahl die nationale Grenze überschritten, die Grenze zwischen politischem Handeln und geistigem Schaffen nicht beachtet und «den stark befestigten Wall zwischen Kultur und Religion durchbrochen».

Vom «Dasein auf der Grenze» ausgehend, jenem Hin und Her, dessen Ziel es sei, ein Drittes jenseits der begrenzten Gebiete zu schaffen, definierte Tillich den Frieden als «das Stehen im Übergreifenden, das im Überschreiten und Rücküberschreiten gesucht wird». Nur wer Anteil an beiden Seiten einer Grenzlinie habe, könne dem Übergreifenden und damit dem Frieden dienen. Dagegen sei die Angst vor dem, was jenseits

liege und der daraus geborene Wille es zu be-
seitigen, die Wurzel des Unfriedens und der
Kriege.

Dieser Definition gab Tillich ein ein-
leuchtendes psychologisches Fundament.
Jeder Mensch werde dann und wann an die
Grenze seines Seins geführt. Er sehe das an-
dere jenseits seiner selbst; es erscheine ihm
als eigene Möglichkeit und erwecke in ihm
die Angst des Möglichen. Er sehe im Spiegel
des anderen seine eigene Beschränktheit, die
zugleich seine Sicherheit gewesen sei und
fühle diese bedroht. Versage er vor der Er-
fahrung des Möglichen, entstehe Fanatismus
als eine Verdrängungserscheinung, die sich
zerstörerisch auswirke. «Die Aggression des
Fanatikers ist die Folge seiner Schwäche, sei-
ner Angst, die eigene Grenze zu überschrei-
ten, und seiner Unfähigkeit, das, was er in
sich selbst unterdrückt hat, im anderen ver-
wirklicht zu sehen.»

Vor allem die untere Mittelklasse, das
Kleinbürgertum, sei durch die «Angst des
Möglichen» charakterisiert. Ihr habe man
das soziologische Symbol des Spießers zuge-
ordnet. Der Spießler wage sich nie «über das
Gewohnte, Anerkannte, Festgelegte» zu er-
heben. Er lasse alle Möglichkeiten, über sich
selbst hinauszukommen, unverwirklicht,
seien sie ihm durch einen Menschen, ein un-
gewohntes Werk der Kunst oder ein «Wort
aus der Dimension des Ewigen» geboten.
Sein Neid auf die, welche über die Grenze
gegangen sind, verwandle sich in Haß. Wenn
dann, wie im Deutschland der Hitlerzeit, die-
ser Haß uneingeschränkte Macht erhalte,
komme es zur Abschließung der Grenzen
und zu dem Versuch, alles zu vernichten, was
jenseits davon liege, seien es andere Rassen,
Nationen, politische Systeme, künstlerische
Stile, höhere oder niedere soziale Klassen.
«Es ist der dämonische Trieb, der vielleicht
in jedem ist, seine Grenze auszulöschen, um
selbst das Ganze zu werden.»

Tillich unterstrich, daß, was er vom
Überschreiten der Grenze gesagt habe, auch
für die Grenze nach dem Osten gelte. Wir
müßten sehen, was drüben in der Tiefe vor
sich gehe und es menschlich, nicht nur pole-
misch, zu verstehen suchen. Freilich mochte
eine solche Aufforderung denen diesseits der

Grenze sonderbar klingen, welche über die
Erfahrung verfügen, daß drüben der als Re-
voluzzer verkleidete Spießler seinen Fanatis-
mus mit Panzerdivisionen und Raketenbat-
terien offensivtüchtig hält. Überschritte er je
die Grenze, um das Ganze zu werden, fielen
die Friedenspreise — und das wäre das ge-
ringste — an die Demagogen. Es wäre ja
dringend zu wünschen, daß auf beiden Seiten
der Grenze durch die Welt gälte, was Tillich
den Erziehern mitgab, daß nämlich «Ermu-
tigung zur Überschreitung des nur Eigenen»
der Beitrag sei, den Erziehung zur Schaffung
des Friedens leisten könne.

Keine Kultur, sagte Tillich, sei der Be-
deutung der Grenze so bewußt gewesen wie
die griechische. Sie habe dem Begrenzten
alles Positive, dem Unbegrenzten alles Nega-
tive zugeschrieben. Orakel, Seher, Tragiker
und Philosophen hätten den Menschen zu-
rückrufen wollen «aus den falschen, zu engen
oder zu weiten Wirklichkeitsgrenzen» in sei-
ne Wesensgrenzen. Wer seine Identität und
damit seine Wesensgrenzen gefunden habe,
brauche sich nicht einzuschließen oder aus-
zubrechen. Er wolle verwirklichen, was sein
Wesen sei.

In den Völkern sei es das Berufungsbewußtsein, in dem sich Identität und mit ihr
die Wesensgrenze ausdrücke. Zu seiner Ver-
wirklichung sei, wie zu jeder Verwirklichung
eines Lebendigen, Macht nötig. Diese jedoch
zeige im Persönlichen wie im Politischen die
Tendenz, sich von dem Ziel, dem sie dienen
solle, zu lösen, selbständig zu werden und
dann eine Grenzen vernichtende, wesens-
widrige Wirksamkeit zu entfalten. Als Bei-
spiel einer Machtpolitik ohne leitendes Be-
rufungsbewußtsein nannte Tillich die «Real-
politik» Bismarcks. Doch schien dieses Bei-
spiel immerhin problematisch. Bis 1871 ist
Bismarcks Berufungsbewußtsein, die nation-
ale Einheit Deutschlands zu schaffen, un-
verkennbar. Und danach wußte er die Politik
des «saturierten» Reiches im wohlinteressier-
ten Dienst an der Erhaltung des europäischen
Friedens. Erst unter Wilhelm II. wurde jene
Politik der leeren Machtentfaltung getrieben,
in deren Nachtrab ein Hitler den Deutschen
seinen absurden Rassismus suggerieren
konnte. Genau besehen war der erste Welt-

krieg eine Katastrophe, die aus dem leerlaufenden Sendungsbewußtsein aller europäischen Großmächte resultierte.

Heute, sagte Tillich, bedrohe eine der tiefsten Spaltungen der Weltgeschichte zwischen Ost und West, in welcher Machtwillen und ausschließendes Berufungsbewußtsein auf beiden Seiten sich zeige, die Menschheit unter ihren technischen Bedingungen mit der Selbstzerstörung. Die Menschheit stehe vor der dämonischen Versuchung, den Schöpfungsakt, der sie in Jahrtausenden ins Dasein gebracht habe, in *einem* geschichtlichen Moment rückgängig zu machen. Keine menschliche Gruppe aber besitze das Recht, um ihrer Grenzen willen etwas zu beginnen, dessen Fortgang zur Zerstörung ihrer selbst und aller anderen menschlichen Wirklichkeit führen müßte. Die Zurücknahme des göttlichen Schöpfungsaktes sei dämonische Grenzüberschreitung und Erhebung gegen den göttlichen Grund und das gottbestimmte Ziel unseres Seins. Der Widerstand gegen einen sol-

chen Versuch sei nötig, um dem, der den Anfang mache, zu zeigen, daß er nicht zum Herrn über Leben und Tod alles Menschlichen geworden sei, sondern in den Untergang, den er herausfordere, selbst hineingezogen werde.

Am wichtigsten für die Möglichkeit des Friedens, so betonte Tillich, sei die Hinnahme ihrer eigenen Endlichkeit durch die Völker, ihrer zeitlichen, ihrer räumlichen und der Endlichkeit ihres Wertes. Kein Endliches könne die Grenze zum Unendlichen hin überschreiten. Aber das Unendliche könne es, davon zeuge alle Religion. Seine heilenden Kräfte seien immer da. Man müsse sich ihm nur öffnen.

Tillich schloß seine Rede, die aus weisem Herzen kam, mit dem Wunsche für das deutsche Volk, von dem er komme, daß es sich offenhalte, seine Wesensgrenze und seine Berufung erkenne und im Wandel der Wirklichkeitsgrenzen erfülle.

Heinz Winfried Sabais

LES SPECTACLES EN SUISSE FRANÇAISE

Lettre de Suisse romande

Le spectacle, en ce début d'automne, se déroulait sur la scène des chambres fédérales. Et plus encore, peut-être, dans les coulisses de notre Palais des bords de l'Aar où les acteurs répétaient leurs rôles avant de le jouer devant une foule inaccoutumée, devant les écrans des télévisions et les caméras des radios.

La pièce? Une tragédie, d'abord. M. Bourgknecht, haut magistrat de notre exécutif, frappé de manière irrévocable dans sa santé, contraint de se démettre de ses fonctions. Qui donc allait lui succéder? Trois candidats pour un seul fauteuil. Et, semblables aux *Trois Mousquetaires* du bon Dumas, ces trois candidats allaient bientôt se trouver quatre.

Date du spectacle, unique: le 27 sep-

tembre. Le parti de M. Bourgknecht avait désigné depuis quelques jours celui des siens qui devait tenir le premier rôle. Ni les siens, à vrai dire, ni les journalistes, ni le public ne manifestaient à son égard un enthousiasme délirant. — Il parle beaucoup, disait-on, mais on doute qu'il ait le souffle nécessaire pour remplir sa tâche jusqu'au bout. Voyez celui-ci, voyez celui-là... Le problème de la distribution a toujours paru fondamental à tous les directeurs de théâtre.

Le rideau se leva sur une scène assez fiévreuse. Quelque part, dans les petits salons du Palais, des jeunes filles en costume devaient attendre avec des bouquets aux couleurs des Grisons, du Tessin, du Valais et de Fribourg. Laquelle allait-on appeler? Lesquelles se retireraient en rasant les murs,

laissant les bouquets au concierge? Il fallut bien les cinq actes de notre tragédie classique pour épuiser notre curiosité. A la fin du cinquième, les applaudissements crépitèrent. Et tout le Valais pavoisa.

Non, le théâtre ne se meurt pas; il passionne les foules, quand la pièce est bonne. Genève en est persuadée qui s'apprête à rouvrir la grande scène de la Place Neuve.

On se souvient peut-être qu'elle avait brûlé voici bien des années et que sa reconstruction suscita d'ardentes polémiques. Un premier budget, qui s'élevait à 14 millions sauf erreur, fut même refusé par le peuple, après consultation par la voie des urnes. Cette somme semblait alors inconsiderée. Mais ce qui, dans le domaine des chiffres, épouvantait hier paraît acceptable aujourd'hui. A la vérité, ce sont plusieurs millions que la ville de Genève devra ajouter à la somme primitivement calculée pour rendre le Grand Théâtre à sa destination.

La «Fondation du Grand Théâtre de Genève» s'efforce depuis plus de deux ans de résoudre des problèmes bien difficiles. On s'était imaginé d'abord que le grand vaisseau reconstitué pourrait abriter aussi bien l'art lyrique que l'art dramatique. On sait, en effet, qu'il existe, dans la grande cité du bout du lac, un «théâtre de la Comédie», qui reçoit des subsides de la ville, et le bon sens semblerait indiquer l'utilité d'une fusion. Or, la fusion se révèle impossible car elle ne pourrait se faire qu'au détriment de l'une et de l'autre des deux activités envisagées. Non seulement la *Comédie* subsiste mais elle recevra une impulsion nouvelle car sa présence se révèle plus que jamais nécessaire.

Plus que jamais nécessaire malgré l'existence, dans la ville de Rousseau, dont on connaît l'opinion sur les spectacles, du *Théâtre de Carouge*, très vivant, très soucieux de qualité, du *Théâtre de la Cour Saint-Pierre*, de dimensions modestes, mais fort actif, du «Théâtre d'Essai» et du *Casino*, populaire et très fréquenté. Non, la *Comédie* ne fait double emploi avec aucun d'eux. Seule elle peut accueillir les grandes tournées étrangères; seule elle est en mesure de monter les grandes pièces du répertoire classique, dans le sens le plus large du terme.

Le Grand-Théâtre sera donc essentiellement consacré aux spectacles lyriques de grande ampleur et aux ballets. L'ouverture en est prévue pour ce mois de décembre. C'est un événement considérable.

On sait que la *Fondation* n'a pas craint d'engager un directeur de réputation internationale, M. Marcel Lamy, dont la compétence et le dynamisme sont hors de discussion. M. Lamy a préparé pour la saison qui va s'ouvrir un programme du plus haut intérêt. Du *Don Carlos* de Verdi au *Barbe Bleue* de Paul Dukas, de l'opérette à grand spectacle aux ballets, en passant par quelques spectacles de théâtre dramatique donnés par la *Comédie française*, le public pourra applaudir quelques-unes des plus belles entreprises d'aujourd'hui.

S'il grogne encore, ce public, c'est qu'il est né grognon ou bien frissonne-t-il d'avance à l'idée que la facture sera élevée. Bien sûr. Mais Genève se doit, en ce domaine comme ailleurs, de tenir son rang de grande cité internationale. Sur le plan de la culture, elle eut le bon goût de confier une part importante de son destin à un conseiller administratif jeune, entreprenant, M. Pierre Bouffard, qui possède à la fois l'ouverture d'esprit et l'énergie nécessaires aux grandes réalisations. M. Bouffard a l'autorité qu'il faut pour faire comprendre au peuple l'importance du rayonnement intellectuel d'une ville qui, de plus en plus, attire à elle les grandes institutions européennes et mondiales.

Il ne semble pas douteux que la réouverture du *Grand-Théâtre*, en décembre, soit la grande affaire de la vie théâtrale romande.

Lausanne, de son côté, défend avec courage ses chances de capitale géographique des terres de Suisse française. Son syndic, M. Chevallaz, est parfaitement conscient des devoirs que lui impose la situation de sa cité. Il ne lésine pas sur l'aide qu'il se doit d'apporter soit au *Théâtre municipal*, soit au *Théâtre de Baulieu* dont la grande salle a pu accueillir, ces dernières années, des spectacles de qualité, à l'envergure remarquable. De leur côté, les *Faux-Nez*, demeurent actifs mais si on se plaît à les applaudir dans leur *Cave*, on les trouve moins heureux sur des

plateaux qui ne sont pas conçus pour eux. Ils n'en ont pas moins donné de l'élan au jeune théâtre populaire.

Quant aux autres villes de notre Suisse d'expression française, elles n'ont pas les moyens de s'offrir des institutions théâtrales permanentes. Neuchâtel, Fribourg, quelques autres cités, accueillent les grandes tournées françaises mais ne peuvent guère songer à faire davantage. On peut applaudir, de loin en loin, à Sion, à Yverdon, à Bienne, à Sierre, à Vevey, de très bons spectacles. Ce serait exagéré de parler à leur propos d'une réelle activité théâtrale.

C'est dans la création que se marque le véritable amour de la scène et les créations, hors de Genève et de Lausanne, sont rares.

Il faut incriminer d'abord les auteurs. M. René Morax est bien encore présent parmi nous mais enfin, on fêta son quatre-vingt-cinquième anniversaire en juin dernier et l'on ne saurait lui reprocher d'avoir pris sa retraite. Alfred Gheri semble fatigué d'écrire. Géo Blanc, Rodo Mahert, André Marcel, Verly, Nicollier, Jean Bart, d'autres sur lesquels nous pouvions compter, se taisent. On a bien créé, ici et là, quelques pièces de jeunes auteurs: aucune révélation qui puisse nous faire espérer la présence, parmi nous, d'un futur Dürrenmatt, d'un futur Max Frisch. L'avant-garde claironne, à chaque saison, le nom de quelque génie inconnu: il s'efface après la troisième ou la quatrième représentation de son chef-d'œuvre. L'autre jour encore, je lisais que l'on va créer, au Sentier, *en première mondiale*, ni plus ni moins, je ne sais plus quoi de je ne sais plus qui. Je crains bien que cette première mondiale soit aussi l'une des dernières.

Mais les auteurs seraient sans doute plus actifs et plus nombreux si leurs œuvres pouvaient courir des chances meilleures. Ni le *Centre dramatique romand*, ni le *Théâtre populaire* ne rencontrent une audience enthousiaste. C'est que le public a pris, grâce à la radio, grâce à la télévision sans doute, grâce surtout aux grandes tournées françaises, le goût des vedettes de classe internationale. Un acteur de chez nous, jouant une pièce de chez nous, ne remue pas les foules. Il n'est guère que le *Théâtre du Jorat* qui puisse encore

se prévaloir d'un réel prestige. Une tradition bien établie l'aide à vaincre l'indifférence du public. Pour combien de temps?

C'est pour vaincre cette indifférence que les *Spectacles de Suisse française* ont osé jouer le gros jeu: la création de chefs-d'œuvre du théâtre européen, avec le concours d'acteurs romands encadrés par des vedettes parisiennes. La réussite est à ce prix.

Ces spectacles ne sont donc pas totalement *romands*; il faut en prendre son parti. La première expérience, qui se prolonge, du reste, cet automne, à Genève, ce fut la mise à la scène d'une version nouvelle du *Götz de Berlichingen* de Goethe, version due à l'excellent adaptateur qu'est M. Jean Kiehl, de Neuchâtel. Elle a obtenu un vif succès tant dans nos villes qu'à Lyon et ce n'est pas la moindre originalité de ces entreprises que d'avoir suscité l'enthousiasme de nos voisins d'outre-Jura qui se trouvent dans une situation quelque peu semblable à la nôtre. Ainsi, un pont a été jeté par dessus la frontière et c'est probablement la première fois que l'une de nos troupes a pu se faire «exportatrice».

En vérité, les *Spectacles de Suisse française* ce n'est pas une troupe; les acteurs seront choisis de cas à cas, selon les besoins. L'équipe qui les anime désire grouper les forces et les moyens des cantons qui ne possèdent pas de théâtre permanent afin qu'ensemble ils puissent mettre sur pied, chaque année, un grand spectacle. Ce n'est peut-être pas beaucoup; ce n'est pas rien. Et l'on peut imaginer que, la formule se perfectionnant, nous aurons un jour une troupe intercantonale qui assurerait, dans toutes nos petites cités, des services réguliers.

Nous n'avons rien dit encore du théâtre d'amateurs. Il demeure bien vivant et la fédération des sociétés romandes ne s'est pas laissé intimider par les programmes hebdomadaires de la télévision. De Sierre à La Chaux-de-Fonds, d'Yverdon à Bulle, on trouve encore des passionnés de la scène qui préfèrent au rôle passif de spectateurs l'effort qui crée, quand bien même cet effort n'est plus toujours couronné de succès. Ces jeunes gens, ces jeunes filles qui se réunissent plusieurs fois par semaine pour mettre au point leur «soirée annuelle» n'ont peut-être pas

beaucoup de génie — une scène permanente les aurait déjà happés — mais leur amour de la comédie leur donne parfois du talent et les justifie. Nous connaissons plusieurs de ces acteurs qui eussent parfaitement réussi chez les professionnels si les circonstances de leur vie leur avaient permis de suivre leur vocation.

Il est même touchant de voir que d'humbles villages demeurent fidèles à la tradition de la représentation printanière. Quand reviennent les jolis dimanches d'avril ou de mai,

on assemble des planches dans un verger et l'on convie les voisins à la fête. La pièce n'est pas sublime; la barbe de l'acteur principal ne tient pas très bien; l'héroïne vous a un bon petit accent du terroir qui fait d'abord sourire. Puis on se prend à aimer cette foi, cette conviction, cette sincérité plus touchantes que l'adresse et les roueries de certaines gens de métier. Et l'on se dit que de tant de modestes entreprises naîtra peut-être un jour un nouveau Michel Simon ou un nouveau René Morax.

Maurice Zermatten

PROBLEME ZEITGENÖSSISCHER MUSIK IN DARMSTADT

Gar nicht so selbstverständlich, daß Darmstadt, einstmals eine bevorzugte Stätte höherer Rentner und noch heute nicht ohne eine gewisse Beschaulichkeit, eine Einrichtung wie das Kranichsteiner Musikinstitut beherbergt und alljährlich während einer oder zwei Wochen die Gestalter und Betrachter der extremsten Bestrebungen zeitgenössischer Musik bei sich zu Gast sieht. Daß es so ist, bleibt für immer der Initiative eines einzelnen Mannes zu verdanken: Dr. Wolfgang Steinecke, der im erstmöglichen Moment nach dem Waffenstillstand den entscheidenden Schritt getan hat. Als XVII. Internationale Ferienkurse für Neue Musik konnten die Tage vom 8. bis 20. Juli 1962 angekündigt werden. Erstmals, daß ihr Gründer ihnen nicht beiwohnte, weil er Ende vergangenen Jahres an den Folgen eines durch einen betrunkenen Automobilisten verschuldeten Verkehrsunfalls gestorben ist.

Bezeichnend für ihn wie für sein Unternehmen, daß die diesjährigen Ferienkurse nochmals den Stempel seiner Persönlichkeit getragen haben. Mit ihnen verbunden sind jeweils die Tage für Neue Musik des Hessischen Rundfunks. Eine notwendige zeitliche Verschiebung vom Herbst in den Hochsommer hat dieses sinnvolle Zusammenspannen eine Weile gefährdet. Mit dem Leiter der Hauptabteilung Musik des Hessischen Rundfunks, Dr. Hans Wilhelm Kulenkampff, zu-

sammen hat Dr. Steinecke dennoch die Lösung gefunden. Es war, mit sonstigen Plänen für 1962, das Letzte, das er für Darmstadt tun durfte.

Das Generalprogramm abzurunden und namentlich es zur reibungslosen Durchführung zu bringen, dazu brauchte es freilich eines neuen Mannes. Er war nicht fern, sondern ist ein Sohn der Stadt: Ernst Thomas, weitherum bekannt als Schriftleiter der «Neuen Zeitschrift für Musik» wie als Musikredaktor der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung», allen Bestrebungen der Moderne großzügig aufgeschlossen. Zudem, wie die Praxis gelehrt hat, auch zu Organisatorischem fähig und überdies weitblickend, hat er doch den Plan für 1963 in den groben Zügen bereits im Kopf und beabsichtigt eine Erweiterung der Ferienkurse auf zwei ganze Wochen.

Daraus allein schon erhellt, wie sehr sie einer Notwendigkeit entsprechen. Junge Menschen beiderlei Geschlechts haben sich dies Jahr aus rund drei Dutzend Ländern und mehreren Erdteilen droben auf der Marienhöhe versammelt, insgesamt über dreihundert. Ihre Wohn- und Arbeitsstätte liegt ideal: ein wenig abseits von der Stadt, doch nicht allzu fern von ihr und so eingerichtet, daß sie dort schlafen und essen, lernen und üben und, ja nicht zu vergessen, diskutieren können. Diskutieren darüber, was ihre Leh-

rer ihnen beizubringen beabsichtigen, was sie selber anstreben, was ihnen in den öffentlichen Konzerten dargereicht wird.

Erste ihres Faches bemühen sich um sie. An ihrer Spitze der am Süddeutschen Rundfunk in Baden-Baden sowie an der Musik-Akademie der Stadt Basel wirkende Franzose Pierre Boulez, der diesmal den kompositorischen Möglichkeiten der Instrumente nachgegangen ist, der emigrierte Ungar György Ligeti, der sich mit den Klangfarben auseinandersetzte, der Belgier Henri Pousseur, den die Periodik beschäftigte, der Deutsche Karlheinz Stockhausen, der Komposition und Interpretation erläuterte, der Italiener Bruno Maderna, der Vergleiche zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit zog, Stefan Wolpe, der über Asymmetrie und Simultaneität dozierte, Hermann Heiß, der sich mit der Elektronischen Musik befaßte. Einer Erkrankung wegen mußte Luigi Nono auf seinen Kurs über das heutige Musiktheater verzichten. Interpretationskurse gaben neben andern der Zürcher Bassist Heinz Rehfuß, die Mitglieder des amerikanischen Streichquartetts LaSalle, die Pianisten Alfons und Aloys Kontarsky und der Flötist Severino Gazzelloni.

Daß solch erlesener Lehrerschaft die Schülerschaft wenigstens teilweise entsprach, darüber gab der Violinwettbewerb erschöpfend Auskunft. Der immerhin bereits achtundzwanzigjährige Amerikaner Robert S. Bloch erwarb sich mit Recht den ersten Preis, doch sah er sich bis zuletzt ernstlich gefährdet durch den erst zwanzigjährigen Deutschen Ulf Hoelscher, der Béla Bartóks eminent schwierige Solosonate erstaunlich gekonnt vorgetragen hatte.

*

Gelegentlich, daß die Interessenten beispielsweise eines Vortrags wegen zu den Absolventen des Ferienkurses auf die Marienhöhe hinaufsteigen. In der Regel begibt sich die Jugend nach dem Nachtessen in die Stadt, meist in die Stadthalle, die Gaben der öffentlichen Veranstaltungen entgegenzunehmen und eifrigst zu begutachten. Mit regster Anteilnahme zu begutachten, wobei das berühmte Blatt keinesfalls vor den Mund ge-

nommen wird. Wehe dem Komponisten, der langweilt, blufft oder sich reaktionär zeigt: er wird unbarmherzig entlarvt, mit Pfiffen und Buhrufen bedacht; gewinnt er dagegen der Jüngsten Sympathie, dann kargen sie nicht mit vehementem Beifall. Daß mancher Dozent des Tages sich als Komponist stellt, gibt dem Ganzen einen oftmals recht pikanten Reiz.

Was bei den Konzerten grundsätzlich beanstandet wurde, war das gänzliche Fehlen der eigentlichen Orchestermusik wie der Umstand, daß die Elektronische Musik nur als Randerscheinung behandelt wurde. Hier zeigten sich Mängel, die der neue Leiter wird beheben müssen. Im übrigen kann längst nicht von allen Darbietungen die Rede sein, sondern lediglich von vieren der insgesamt zwölf Abende. Doch darf das Drittel sehr wohl für das Ganze einstehen.

Wenn das Konzert vom 14. Juli als zweites des Hessischen Rundfunks angekündigt worden war, so erkannte man bald, daß diese Institution zur Hauptsache die Rolle des Donators spielte; lediglich ihr Chor wirkte mit; der eigentliche Bestreiter des Abends war mit zwei Uraufführungen und zwei europäischen Erstaufführungen das LaSalle-Streichquartett aus Cincinnati und mit ihm ein Ensemble von überragendem Können. Es mußte es am eindeutigsten beweisen im knapp formulierten Streichquartett des Polen Krzysztof Penderecki, der klanglich bis zu Zischlauten vorstößt und rhythmisch bisweilen den Schallkörper der Instrumente einschaltet, all dies in einem bewegten Auf und Ab, das selbst ohne eigentlichen Höhepunkt unmittelbar ansprach. Penderecki gehörte der Erfolg des Konzertes, wohingegen Bernd Aloys Zimmermann, der arrivierte Deutsche, nach seiner allzu virtuos zugespitzten, von Siegfried Palm blendend vorgetragenen Sonate für Violoncello sowie Henri Pousseur nach seiner allzu abstrakt gehaltenen Ode für Streichquartett allerhand laut vorgetragene Mißbilligung zu hören bekamen. Selbst ein Dozent muß auf solches gefaßt sein, wobei man jedoch nie den Eindruck der Respektlosigkeit, wohl aber den einer gesunden Kritiklust erhielt. Bei des Wieners Friedrich Cerha allzu traditionsgebundenem Chorstück freilich stei-

gerte sich die Kritik zum Klamauk. Ruhig entgegengenommen dagegen wurden Quartettsätze des Israeliers Herbert Brün sowie des Italieners Franco Evangelisti, dessen «Aleatorio» betiteltes Dreiminutenstück sich über Gehalt auswies. Dazwischen der Meister, um nicht zu sagen Altmeister, Arnold Schönberg mit seinen A-cappella-Chören op. 27.

Anderntags hat Henri Pousseur, der sympathische belgische Blondschoopf, seine Scharte wieder ausgewetzt, indem er sich in seinem Madrigal III für Kammerensemble von seiner besten Seite zeigte: formal (keine Alltäglichkeit in diesen Kreisen) und namentlich in der Aufspaltung des Instrumentalensembles bezeugte er sein hohes Können. Dies war der eine Kompositionsauftrag der Stadt Darmstadt; der andere: Komposition für Oboe und Kammerensemble von Bruno Maderna, den man besser noch als überlegenen Dirigenten selbst der anspruchsvollsten zeitgenössischen Werke kennt. Doch hier zeigte sich der temperamentvolle Italiener als ein kluger Schöpfer eines Werkes, das aus verhaltenem Beginn zu einer schönen Steigerung findet. Die beiden Auftragsstücke hätten durch Structures II von Pierre Boulez getrennt werden sollen, doch erklärten sich die beiden Interpreten Aloys und Alfons Kontarsky außerstande, das (ihnen bekannte) Stück konzertgemäß aufzuführen — ein Zeichen dafür, wie überbeansprucht gewisse Interpreten heute sind. Igor Strawinskys Concerto für zwei Klaviere war gewiß kein schlechter «Ersatz», und doch blieb man ein wenig verstimmt. In der zweiten Programmhälfte dann Arnold Schönbergs «Pierrot lunaire» mit Helga Pilarczyk als sprechgewandter Solistin. Pierre Boulez stand am Dirigentenpult.

Das Gastkonzert des Bayrischen Rundfunks bewegte sich in drei verschiedenen Zeitaltern und wurde größtenteils vom her-

vorragenden Chor des Bayrischen Rundfunks unter der Leitung von Kurt Prestel bestritten. Meister der weit zurückliegenden Vergangenheit erklangen zu Beginn, Meister der jüngsten Vergangenheit, Claude Debussy und Arnold Schönberg, zum Abschluß. Dazwischen zwei Vokalwerke von Luigi Nono, dem begabtesten unter den jüngeren Italienern: Cori di Didone, worin das Gesangliche durch Glocken, Gong und Becken maßvoll unterstützt wird, sowie «Ha venido» für sieben Frauensolostimmen, die auf eine höchst differenzierte Weise eingesetzt werden, wie denn überhaupt Nono, selbst wenn er sich in den Extremen bewegt, den Südländer nie ganz verleugnet. Die eine wie die andere Arbeit aber zählt zum Wesentlichen unserer Tage.

Ein Abend war Japan gewidmet. In flüssigem Deutsch sprach Hidekazu Yoshida über «Kontakte zwischen japanischer und abendländischer Musik». Und er bekannte, daß diese Kontakte sehr einseitig seien, indem sein Land ausschließlich nehmender Teil bleibe. Er wies in die weite Vergangenheit zurück, dokumentierte mit Bandaufnahmen das Vorhandensein einer ausgeprägten Musikkultur seiner Heimat, nahm es dagegen als völlig selbstverständlich hin, daß sich die heutige japanische Generation völlig westwärts orientiere und Europa nach wie vor als Vorbild ansehe. Auch dies vermochte er zu beweisen (sofern man es noch nicht wußte): daß die Musik heutiger Japaner von der heutiger Europäer in nichts sich unterscheidet. Seltsam diese freiwillige Unterwerfung eines Landes, das in Dichtung, Malerei und Musik durchaus Eigenständiges vorzuweisen hat. Der einzige erklärbare Grund: um den Anschluß nicht zu verpassen.

Erkenntnisse solcher Art zu vermitteln, gehört ebenfalls zu den Aufgaben der Darmstädter Unternehmungen.

Hans Ebinger

DIE KOKOSCHKA-AUSSTELLUNG IN LONDON

Die Kokoschka-Ausstellung, die zur Zeit in der Tate-Gallery in London gezeigt wird, ist wohl die reichste, die bisher je abgehalten wurde. Sie besteht aus 161 Gemälden, von denen vier erst dieses Jahr entstanden sind, etwa 60 Zeichnungen, etwa 40 Lithographien (wobei die frühen Bilderbücher je als eine Nummer gelten), Theaterentwürfen, Plakaten, Ausgaben der Dramen und dem großen Wandbehang mit Amor und Psyche.

Kokoschka ist sechsundsiebzig, und so umspannt sein Lebenswerk schon annähernd fünfundsünfzig Jahre. Der Impetus ist heute der gleiche wie am Anfang. Weder hat die Vitalität nachgelassen, noch hat sie sich andererseits zu einer letzten Lebensweisheit geklärt. Es liegt hier wirklich ein Fall von ewiger Jugend vor. Kokoschka begann als *enfant terrible* und etwas davon ist ihm bis heute geblieben. Ein *vieillard terrible* wie der alternde Beethoven oder der uralte Tizian können vielleicht Visionen vermitteln, deren Schauer Kokoschka unzugänglich geblieben sind, aber eine so gloriose Weltoffenheit und Augenoffenheit, wie er sie sich gewahrt hat, kann viel ersetzen.

Daß diese üppige Ausstellung in England stattfindet, hat seine ironische Logik. Kokoschka besuchte London in seinen verspäteten Wanderjahren, als Cassirer vor ihm die Wunder der Welt ausbreitete; er stellte 1927 sogar in London aus, und als er sich in Deutschland als entartet gebrandmarkt sah, siedelte er nach London über. Er blieb von 1938 bis 1953, ließ sich naturalisieren, wurde schließlich sogar zum C. B. E. (Commander of the British Empire) ernannt, obwohl das erst 1959 geschah, und muß doch niemals Jahre so höflich versagter Anerkennung gekannt haben. Kein Wunder vielleicht, da er ein Expressionist ist, ein ohne Scham sich in seinen Bildern offenbarendes Genie, nie diskret, nie reserviert. Um diese instinktive englische Abneigung zu kennzeichnen, mag eine persönliche Erinnerung erlaubt sein. 1930 erzählte mir ein nordenglischer Sammler, daß er der Tate-Gallery eine der späten Walchensee-Landschaften von Lovis Corinth zum

Geschenke angeboten hatte und daß sie von dem derzeitigen Direktor der Galerie und seinem Beirat ohne Zögern abgelehnt worden war. Und der späte Lovis Corinth ist ja wohl auch ein Expressionist. Ähnlichkeiten seiner Landschaften mit denen Kokoschkas sind augenfällig und würden eine eingehende Analyse der ihnen zu Grunde liegenden Prinzipien verdienen. Der Punkt, wo sich spätestester Impressionismus und Expressionismus berühren, ist in der Tat von höchstem Interesse.

Daß man Kokoschka einen Expressionisten nennen darf, braucht wohl nicht bewiesen zu werden, obwohl einer der erfrischendsten Eindrücke einer solchen Gesamtausstellung der eines Menschen ist, der sich nie einer Clique, einer Gruppe, sogar einer Richtung angeschlossen hat. Kokoschka ist ein natürlicher Maler, kein reflektierender. Er hat einmal gesagt: «Ich habe mich nie dazu bringen können, etwas bewußt, mit kaltem Blute zu versuchen. Das ist in der Malerei wie in der Liebe.» Trotzdem ist er ein geborener Lehrer. Wenn er aber die Salzburger Schule des Sehens hat begründet und leiten können, so liegt eben doch auch hier die Betonung auf dem Sehen. Große Kunst kann man nicht lehren, aber zum Sehen kann man anregen. So ist es bei ihm immer gewesen. Er will Augen öffnen, nicht Theorien anwenden, und so ist der erste große Eindruck in der Londoner Ausstellung die Freude am Gemäl, am Erfindungsreichtum technischer Mittel, am sinnlichen Vergnügen, an dem, was aus der Tube quillt.

Schon die Bilder der Jahre, als Kokoschka um die fünfundsiebenzig war, haben diesen Erfindungsreichtum in einem unheimlichen Grade. Kokoschka kommt von Wien her, und Klimt war seine erste Inspiration. Ihm ist das bezaubernd romantische und zugleich beunruhigend verfeinerte Bilderbuch *Die träumenden Knaben* von 1908 gewidmet. Klimt, das braucht kaum gesagt zu werden, bedeutet den Wiener Jugendstil — artistische Meisterschaft und flächige, dekorative, äußerst raffinierte Kompositionen von hoher Nerven-

spannung. Das ist Kokoschkas Ausgangspunkt, wie auch die frühen, Schiele sehr verwandten Zeichnungen verraten. Aber schon die gleichfrühen Dramen, auf die hier nicht eingegangen werden kann, zeigen einen Radikalismus, der weit ernster und heftiger als der Radikalismus des Jugendstils ist und in den Expressionismus vorausweist, und andererseits zeigt das Stilleben mit der Ananas von 1907 — Nummer 1 im Katalog der Tate-Gallery-Ausstellung — daß Kokoschka von Anbeginn ein viel reicherer Maler als Klimt war, in der Tat von einer frappanten handwerklichen Kompetenz und Sicherheit. Dieses Stilleben ist mit Freude gemalt, einer Freude an Ölfarben und Pinseln, die Klimt und Schiele so nie gekannt haben. Van Gogh und mehr noch Gauguin haben hier Pate gestanden.

Unmittelbar danach setzen die Portraits ein, deren Serie sich einheitlich über vier oder fünf Jahre erstreckt. Diese Bildnisse sind heute schon klassische Dokumente geworden und werden kaum späteren Umwertungen unterworfen sein. Die Nervenspannung ist dieselbe wie bei Klimt, aber sie ist nun in die Interpretation von Charakteren gelegt, und Kokoschka, immer noch in seinen Zwanzigern, zeigt eine hellseherische Einsicht und eine Hexenmeisterschaft der Technik, die ihn in einem Zuge an die Spitze der Künstler seines Landes führten. Man kann in der Ausstellung herrlich verfolgen, wie er in der Wahl blonder oder düsterer Farben, im reichen oder gespenstisch dünnen Farbauftrag, in den Dämpfen und Dünsten der Hintergründe, in den typischen scharf und dünn eingekratzten Linien, aber auch in der Position des Modells, in dem Spiel der Hände, in dem Verzicht auf alles Mobiliar, menschliche Wesen kennzeichnet.

Noch einmal kann ich hier eine kleine persönliche Bestätigung geben. Das Portrait von Auguste Forel, das in Mannheim hängt, ist eines der berühmtesten der Serie. Forel, Psychiater, ehemaliger Direktor des Burghölzli, Antialkoholiker und Weltautorität in der Ameisenforschung, lebte in Yvorne oberhalb Aigle. Meine Eltern hatten im selben Dorf ein Häuschen, und wir verbrachten unsere Ferien dort als Freunde der Forels.

Meine Mutter war da, als Kokoschka sein Bildnis malte, und sie erzählte mir, wie man abwechselnd über diesen verrückten jungen Maler lachte und von ihm beunruhigt war. Aber ich kann mich auch selbst noch lebhaft erinnern — ich war damals erst acht oder neun —, daß Forel so aussah und sich so bewegte, obwohl ich selbst natürlich das Bild erst viele Jahre später zum ersten Male sah.

Kokoschka hat die Intensität dieser frühen Bildnisse später nur selten erreicht. Das hat mehrere Ursachen. Eine davon ist wohl, daß er in jungen Jahren fast ausschließlich Freunde malte: Adolf Loos, Peter Altenberg, Karl Kraus, Paul Scheerbart. Später, mit dem Ruhm, kamen auch offiziellere Aufträge, und obwohl Kokoschka die Menscheneinsicht immer behalten hat, können ihn nicht alle Modelle gleichmäßig interessiert haben. Überdies hat die Malerschaft hier und da verhüllend gewirkt, das heißt, man wird sich ihrer mehr als der dargestellten Personen bewußt. Natürlich nicht immer. Es spricht auch aus Portraits der letzten zehn oder zwölf Jahre, wenn das Modell ein Bürgermeister Brauer von Hamburg oder ein Pablo Casals ist, noch die ganze Magie der Seeleneinsicht. Man würde das gleiche vielleicht von dem allegorischen Bildnis Masaryks erwarten. Aber das ist am Ende kein voller Erfolg, wenn es auch Kokoschkas Willen zeigt, sich an immer neuen Aufgaben zu versuchen. Als er 1935 den Masaryk anfang, war er als Landschaftler am bekanntesten — Grund genug, sich an etwas ganz anderem messen zu wollen.

Schon in den frühen Jahren entstanden neben den Bildnissen und den selteneren Landschaften, von denen die unvergeßliche *Dent-du-Midi* in London leider fehlt, religiöse Bilder und die Lithographien-Serien *Der gefesselte Kolumbus* und *O Ewigkeit, du Donnerwort*, die religiösen Bilder seltsam suchend und auch in der Farbe unentschlossen, die lithographierten Serien Expressionismus in üblichem Sinne, dem des *Sturm*, in dessen Berliner Redaktionsbureau Kokoschka 1910/1911 gearbeitet hatte. Von 1912/13 an werden Bildnisse und Landschaften opaker und breiter, obwohl der Stil im wesentlichen noch der gleiche genannt werden kann.

Dann kam der Krieg. Kokoschka war österreichischer Offizier und wurde verwundet. Es folgte die Revolution und nach ihr ehrliche Anstrengungen, das Kulturleben und mit ihm die Kunstakademien zu erneuern. Im Zusammenhang mit diesen wurde Kokoschka 1919 zum Professor in Dresden ernannt und blieb dort, dauernd bis 1924 und für kürzere Zeitspannen auch noch später. Ich war von 1924 bis 1928 als junger Volontär an der Dresdner Galerie unter Posse, der ein Freund Kokoschkas war. Es kann wohl ohne Zögern gesagt werden, daß der Österreicher und der Sinnenmensch, der zugleich hohe intellektuelle Ansprüche stellte, in Dresden nie glücklich war. Die Akademie war wohl auch nicht glücklich mit ihm. Einen Herrn Professor konnte er nicht abgeben. Die besondere, in seinem Oeuvre aleinstehende, oft Nolde-artige Heftigkeit und Aggressivität der Dresdner Figurenbilder und ihres Farbcharakters spiegelt das wider (*Macht der Musik*, 1919). So muß er es als eine Erlösung empfunden haben, als Paul Cassirer und seine Mitarbeiter wie ein *deus ex machina* erschienen und ihn entführten. Es handelte sich um einen umfassenden Kontrakt, und er erlaubte Kokoschka so ziemlich uneingeschränktes Reisen.

Die Folge war ein erstaunliches Aufblühen, und man soll sich dieses Falles Kokoschka-Cassirer immer erinnern, wenn man ein Beispiel dafür sucht, wie ein Kunsthändler der ganzen Entwicklung eines Künstlers Richtung geben kann. Zwischen 1924 und 1930 war Kokoschka in der Schweiz, in Italien, Frankreich, Spanien, Portugal, Holland, England, Tunis, Irland, Schottland, Ägypten, der Türkei, Palästina und Algerien zu finden — oder nicht zu finden; denn die Besuche waren oft kurz und meistens unerwartet. Das Ganze ist ein höchst kurioses Phänomen. Wie ist bei einer solchen Unrast Konzentration möglich? Die Antwort muß zweifach sein. Einerseits ist Kokoschka wirklich nicht ein konzentrierter Maler im Sinne Cézannes, der nie mehr als eine Ecke der Provence zur Anregung brauchte. Andererseits aber hat Kokoschka doch seine besondere Art heftiger Konzentration. Die ganze Serie dieser Landschaften

der zwanziger Jahre ist überwältigend, wenn auch in dem Sturm des Reisens und Malens nicht die Federgewicht-Nebenprodukte fehlen, die dann gelegentlich an Dufy erinnern.

«Landschaften» ist übrigens nicht der richtige Ausdruck; sie sind zu allermeist «Stadtschaften» — und auch das ist charakteristisch für Kokoschka, dessen erster und nie überwundener Liebeshaß Wien war und ist. Kokoschka hatte schon in Dresden von seinem Atelier aus die Stadt und die Elbe wieder und wieder gemalt. Diese Bilder spiegeln im Sinne seiner sonstigen Dresdner Werke mehr seine eigenen Stimmungen wider als den *genius loci*. Mit den besten der Reiselandschaften ist das anders. Hier, bei aller unverkennbaren Kokoschkaität, ist der Charakter der Städte so hellseherisch gefaßt, wie jener der Modelle in den frühen Bildnissen. Von dem großen *Wien vom Wilhelminenberg* von 1931 hat Meyer-Graefe geschrieben: «Das Bild lacht, tanzt, singt», und was zum Beispiel die Londoner Themseansicht von 1926 betrifft, von der ich mit mehr Kenntnis des *genius loci* sprechen kann, so ist die visuelle Bedeutung der Kurven des Flusses, der nie abreißende Verkehr, der Dunst, die Abwesenheit großer *points de vue* vollkommen erkannt.

In der Technik der Reisebilder zeigt sich die Befreiung vielleicht am unmittelbarsten. Da scheint es keinerlei Anstrengung mehr zu geben. Alles scheint von selbst zu kommen. Sogar Max Liebermann, der Veteran des Impressionismus, der nie in Versuchung war, Nach-Impressionistisches auszuprobieren, konnte nun anerkennende Worte finden: «Sein Sturm und Drang ist vorüber.» Das ist völlig richtig, auch historisch gesehen. So sehr scheint in der Tat alles von selbst zu kommen, daß man im Gedanken an Cézanne, van Gogh, Gauguin, Munch geneigt ist, zu sagen: zu sehr von selbst. Allein, es handelt sich doch nicht um ein Zu-leicht-Nehmen, sondern um eine Meisterschaft des nun vierzigjährigen Malers, auf die er sich verlassen konnte. Sieh das Leben, die Lage, den Baucharakter einer Stadt und warte, was sie Dir zu sagen haben. Sehr bald wird der magische Kontakt hergestellt sein; der Rest ist ein momentaner Zeugungsakt und einige Zauberei

mit dem Pinsel. Der ganzen Serie haftet so etwas Atemloses an: mehr Länder, mehr Bilder.

Eine Gefahr, daß Kokoschka zum akzeptierten modernen Stadtmaler für Museen und Privatsammler werden würde, bestand damals wohl wirklich, aber jetzt, dreißig Jahre später, sehen wir, daß man sich zu viel Gedanken darüber gemacht hat. Immer wieder tauchen zwischen den Landschaften, von denen man im großen ganzen voraussagen konnte, wie sie behandelt werden würden, völlige Überraschungen auf — zum Beispiel die unheimlichen Tierportraits von 1926 aus dem Londoner Zoo, besonders der Mandrill, oder die plötzliche Satire auf den Fall der Tschechoslowakei mit Hitler, Mussolini, dem britischen Löwen und der französischen Katze oder das schon erwähnte allegorische Masaryk-Portrait oder — überraschender als alles andere — das Prometheus-Triptychon von 1950 für den Austro-Londoner Rubens-Sammler Graf Seylern, der Amor-und-Psyche-Wandbehang von 1950—1955 und das Thermopylae-Triptychon für die Hamburger Universität, große Würfe in großen Formaten, tollkühn, nicht ohne Unfälle, aber Abenteuer, denen man sich mit leichtem Schwindel doch willig anvertraut.

Stilistisch gesprochen ist weniger Wandel in den letzten fünfzehn Jahren zu registrie-

ren. Was sich während des zweiten Weltkrieges in Kokoschka abspielte, davon erfährt man auf der Londoner Ausstellung wenig. Aus den Jahren 1938—1945 sind nur vier Bilder und drei Zeichnungen zu sehen. In den Bildern der fünfziger Jahre und der allerletzten Zeit ist die Technik vielleicht noch gelöster und offener geworden, die Farben sind leichter aufgetragen und Dunkelheiten ganz selten anzutreffen. Es ist eine glückliche Kunst, und das Wohlbehagen, um das alltägliche Wort zu wählen, oder der Rausch der Lebensfreude, um es voller auszudrücken, teilen sich mit, ob man empfangsbereit ist oder nicht. Auch jetzt noch gibt es neben den vollen Erfolgen halbe — das ist der Preis, den man für absolute Unmittelbarkeit zahlt. Nichts kann bezeichnender für den alten Kokoschka sein, als die Geschichte, die Gombrich in der Einleitung zu dem ausgezeichneten Londoner Katalog erzählt. Als man Kokoschka fragte, ob ihm die vielen Aufträge in Europa und Amerika nicht ein Druck auf der Seele wären, war seine Antwort: «Aber nein, ich mal ja gern.» Sollte es nicht zum Nachdenken zwingen, daß von den international am meisten anerkannten Malern der Generation nach Kokoschka kaum einer das so ohne Vorbehalte sagen könnte?

Nikolaus Pevsner

ZUR COURBET-AUSSTELLUNG IN BERN

Das Berner Kunstmuseum zeigt diesen Herbst bis zum 18. November eine Ausstellung von rund 90 Gemälden mittleren und kleinen Formats, einer Bronze und einiger Zeichnungen und Lithographien von Gustave Courbet (1819—1877). Sie umfaßt Werke aus zahlreichen Museen und Privatsammlungen Europas, auch der Schweiz, und der USA; «L'Enterrement d'Ornans» (1849) und «L'Atelier» (1855) aus dem Louvre fehlen, doch hat sich dieser unter anderm mit der großen Meerlandschaft «Falaises d'Etretat après l'orage» (1869) betei-

ligt. Man begegnet in der Berner Ausstellung hauptsächlich drei Gattungen: Bildnissen und Selbstbildnissen, Landschaften, Stillleben; dazu kommen vereinzelte Akte und Figurenkompositionen wie die bezaubernde «Psyché» aus Birmingham und die «Brconniers» (1867) aus Berner Privatbesitz.

Der Mensch Courbet, wie er uns in den in Bern ausgestellten Selbstbildnissen — es sind nur frühe ausgestellt — entgegentritt, ist problematisch wie auch seine Kunst: ebenso wie diese findet er nicht unsere ungeteilte Sympathie. Die Direktheit der Bezie-

hung zu einer Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts weist auf die ungewöhnlich andauernde Aktualität des Werks: nur ein überragender Mensch schafft solches. Die oft in den einzelnen Teilen ein und desselben Bildes divergierende Malweise verrät die Zwiespältigkeit der historischen Situation und des Verhältnisses des Malers und Menschen zu seiner Umwelt. So kommt es, daß Courbet landläufig als «Realist» gilt, und doch — vor allem in Landschaften — den Realismus in einem modernen Sinne überwunden hat und daß er sich selbst ideal, seine Freunde jedoch mit unverhohlener Freude an ihren physiognomischen Besonderheiten real darstellt. Es befinden sich mehrere Beispiele für die typische Selbst-Idealisierung in der Ausstellung: das kleine, im Sinn von Renaissance und Barock monumental aufgebaute Bild aus Pontarlier, das ideale Liebespaar in der Natur, aus Lyon, nach eigenen Worten «un homme dans l'idéal et l'amour absolu de la manière de Goethe...», der von der Gottheit inspirierte romantische Künstler im klassischen Hain einer Quellnymphe, «Le Sculpteur» oder «Le Poète» genannt (1845), aus New York, und schließlich eine Zeichnung zu dem selbstgenießerischen «Homme à la pipe» aus Londoner Privatbesitz. Verwandte, Freunde, Bekannte dagegen sind lebensnah, mit ihren eigenen, unverkennbaren Zügen und meist in anspruchsloser Aufmachung dargestellt, in den frühen Bildnissen des Paul Ansout (1844) aus Dieppe und des Vaters (1844) aus französischem Privatbesitz noch trocken farblos, während sich in dem genrehaft ausgestalteten «Trapadoux feuilletant un album dans l'atelier de Courbet» (1849) aus deutschem Privatbesitz schon spätere Üppigkeit der Farbe ankündigt. In den reifen Bildnissen wie demjenigen des Jules Champfleury (1855) aus dem Louvre oder des Jules Bordet (1870) aus New York weiß Courbet malerische Schönheit mit dem exakt und treffend wiedergegebenen Bildnis meisterhaft zu verbinden; die Schönheit der mehrmals dargestellten Madame Boreau wiederum wird in den beiden ausgestellten Bildnissen (1862 und 1863) aus Pariser Kunsthandels- und Privatbesitz in erotische Himmelsglut getaucht. — Die

Sonderstellung, die sich Courbet in der Gesellschaft zumißt, ist im «Atelier» und in «Bonjour Monsieur Courbet», in Montpellier, in sogenannten «realen Allegorien» unmißverständlich enthalten und bestätigt die Erkenntnis aus dem Vergleich der Selbstbildnisse mit den andern Bildnissen an der Berner Ausstellung: die Menschen, in deren Mitte er sich darstellt, «sont tous les gens qui me servent et qui participent à mon action».

In den zitierten «realen Allegorien» stellt sich Courbet als Landschaftsmaler dar, und tatsächlich manifestieren sich auch in seinem Werk, wie in der Malerei des 19. Jahrhunderts überhaupt, die wichtigsten kunsthistorischen Vorgänge in der Landschaftsmalerei. Er findet in dieser Gattung durch seine ganze Schaffenszeit hindurch immer wieder das Mittel, den in Bildnissen, Figurenkompositionen und teilweise in Stillleben gepflegten Realismus zu überwinden: nicht in der empirisch richtigen Darstellung von Raum und Dingen besteht das Wesentliche des Kunstwerks — diese Aufgabe erfüllt seit der Zeit Courbets die Photographie —, sondern in der erlebten Schönheit und der malerisch neu erschaffenen Wirklichkeit der Komposition und vor allem der Farbe und ihres Auftrages. Damit steht Courbet in merkwürdiger Verwandtschaft zum Barock; für uns wichtiger ist diese Haltung als Vorahnung von Strömungen der gegenwärtigen Malerei. Unmerklich ist die Komposition gegenüber dem Motiv verändert: so gibt es von wahrscheinlich derselben Brücke mit Wasserfall eine Fassung mit und eine Fassung ohne Haus. Die in Bern ausgestellte mit Haus, aus dem Gemeentemuseum Den Haag, ist eine aus regelmäßigem Wechsel von Hell und Dunkel aufgebaute Komposition. Zwei Varianten einer Genfersee-Landschaft (eine 1874) aus deutschem und Genfer Privatbesitz zeigen im Vordergrund einmal einen Baum und einmal eine Felsengruppe. Das Unnachahmliche und vorher in dieser Art nicht Dagewesene jedoch ist der berückend schöne Farbkörper mit den für Courbet typischen reich übereinandergelegten Farbschichten: Felsen, Wiesen, Himmel werden zu Flächen von ganz anderer Naturhaftigkeit.

Wie warmtoniger Rost, blinkende Versinterung, saftiges Moos auf uraltem Material wirkt die Farbe, und man kann sich nicht sattsehen, wenn man sich in diese Pracht vertieft. Die Farbgestaltungen steigern sich bis zu Stimmungen ohne Verwendung von Formen der Landschaft. Der Hintergrund der «Truite», einer symbolischen Selbstdarstellung als verendender Fisch in Erinnerung an die Zeit, die wegen politischer Umtriebe im Gefängnis abzusitzen war, aus dem Zürcher Kunsthaus, ist ein unheimliches Lodern in der Ferne einer dumpfen Nacht. Das Bild trägt die theatralische Unterschrift «...in Vinculis faciebat». Auch die Hintergründe der Fruchtstilleben aus der Gefängniszeit sind Himmel und Fernen, in denen sich die ganze Glut der Empfindung offenbart. Besonders deutlich geht der Ausdruckswert, den das Landschaftliche für Courbet besaß, aus dem «Renard suspendu à un arbre dans la neige» aus schwedischem Privatbesitz hervor: das Fell des Fuchses ist der Natur fein nachgebildet, während die Landschaft eine temperamentvolle, farbreiche, teilweise sogar

plastische Gestaltung mit dem Pinsel ist, um dem mit schwerem Schnee bedeckten Waldesinnern adäquaten Ausdruck zu geben. Hier ist der Zwiespalt zwischen dem herkömmlichen realistischen Jagdstück oder Stilleben und der neuen expressiven Gestaltung einer Landschaft von der Malweise nicht überbrückt. Die unmittelbare Übertragung eines Naturphänomens in die Malerei scheint uns in der Berner Ausstellung am großartigsten gelungen in der kleinen «Vague» (1869) aus Edinburg: die weiß leuchtenden, plastischen Kleckse, Tupfen, Spritzer der sich überschlagenden Welle, die sich links noch dunkel drohend in glatt gestrichenen Bahnen aufbäumt.

So vermittelt die Ausstellung interessante Einblicke in das Schaffen Gustave Courbets und ermöglicht eine Begegnung, die manche fruchtbare Erkenntnis zeitigen wird. Der von Felix Baumann und Hugo Wagner vorzüglich bearbeitete Katalog und das Vorwort von Hugo Wagner tragen wesentlich dazu bei.

Hans Christoph von Tavel

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Belgien

- Brüssel*, Galerie Aujourd'hui: Millarès (bis 10. 11.).
— Galerie Aujourd'hui: Arman (17. 11. bis 1. 12.).

Deutschland

- Augsburg*, Rathaus: 5000 Jahre Kunst in Pakistan (bis 31. 12.).
Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle: Ausstellung des Marzotto-Preises (bis 21. 11.).
— Staatliche Kunsthalle: Robert Adams (bis 18. 11.).
Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kunstbibliothek: Die elegante Berliner, Mode aus zwei Jahrhunderten (bis Ende Dezember).

Berlin, Haus am Waldsee: Skripturale Malerei (bis 20. 11.).

Braunschweig, Haus Salve Hospes: Kunst des 20. Jahrhunderts aus Braunschweiger Besitz (bis 21. 11.).

Bremen, Paula-Becker-Modersohn-Haus: E. O. Plauen, Karikaturen (bis 12. 11.).

— Paula-Becker-Modersohn-Haus: Bruno Erdmann, Malerei (bis 12. 11.).

Darmstadt, Kunsthalle: Gerhard Vulliamy (bis 4. 11.).

Dortmund, Museum am Ostwall: Aristide Maillol (bis 25. 11.).

Düsseldorf, Galerie Paffrath: Das Pferd in der Malerei des 19. Jahrhunderts und der Impressionisten (bis 17. 11.).

Essen, Villa Hügel: Frühchristliche Kunst aus Rom (bis 15. 11.).

Frankfurt, Museum für Kunsthandwerk: Kaukasische Teppiche (16. 11.—16. 12.).

Frankfurt, Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath: Ebnet, Gemälde, Graphik (bis 24. 11.).

Friedrichshafen, Städtisches Gustav-Lübeck-Museum: Baden-Württemberg 1895-1935 (bis 18. 11.).

Hamburg, Altonaer Museum: Neuruppiner-Bilderbogen (bis Ende Dezember).

— Städtisches Gustav-Lübcke-Museum: Westfälische Graphik 1962 (bis 18. 11.).

Kassel, Kunstverein: Brasilianische Kunst der Gegenwart, Malerei, Graphik, Plastik (bis 25. 11.).

Köln, Kunstverein: Paul Jenkins, Gemälde, Aquarelle (bis 25. 11.).

— Wallraf-Richartz-Museum: Europäische Kunst 1912 (bis 9. 12.).

Mannheim, Städtische Kunsthalle: Edwin Scharff, Gemälde, Plastiken, Aquarelle, Zeichnungen (3. 11.—2. 12.).

München, Kunst-Kabinett Kllhm: Otto Dix, Zeichnungen vor 1920 (bis 15. 11.).

— Kunst-Kabinett Kllhm: Carl Hofer, Ölbilder nach 1945 (20. 11.—20. 12.).

— Valentin-Museum: Das Böseste aus dem bösen Simplicissimus. Eine Erinnerung an die berühmte Münchner Zeitschrift (bis 7. 1. 63).

Offenbach a. M., Klingspor-Museum: Wilhelm Neufeld, Buchgraphik, freie Graphik, Zeichnung (bis 18. 11.).

— Klingspor-Museum: Renaissance of English Printing (bis 18. 11.).

Pforzheim, Kunst- und Kunstgewerbeverein: Adolf Sautter (1872—1956), Plastiken und Zeichnungen (bis 25. 11.).

Recklinghausen, Städtische Kunsthalle: Junger Westen 62 (bis 25. 11.).

Reutlingen, Spendhaus: Erwin Henning, Gudrun Krüger, Malerei und Plastik (bis 18. 11.).

— Spendhaus: Die Reutlinger (25. 11. bis 16. 12.).

Saarbrücken, Saarland-Museum: Neuerwerbungen für die moderne Galerie (bis 22. 12.).

Stuttgart, Staatsgalerie: Das biblische Thema in der Graphik des 20. Jahrhunderts (bis 20. 11.).

— Kunstgebäude am Schloßplatz: Deutscher Kunstpreis der Jugend (bis 18. 11.).

Frankreich

Paris, Musée des Arts et Traditions Populaires: Bergers de France (bis 19. 11.).

— Musée Municipal d'Art Moderne: Art Latino-Américain, peintres et sculpteurs sud-américains vivant en France.

— Musée du Louvre: Corot, les figures et les portraits d'un paysagiste.

— Musée du Petit Palais: Peintures Japonaises de Giokudo à Tessai (Mitte November bis Januar 1963).

— Galerie Durand-Ruel: Rigaud (bis 10. 11.).

— Galerie Durand-Ruel: Bouneau (14. 11. bis 1. 12.).

— Musée Guimet: Peintures chinoises (bis 16. 12.).

— Grand Palais: Salon d'Automne.

— Galerie Charpentier: Ecole de Paris 1962.

— Musée des Arts décoratifs: Maîtres potiers contemporains.

— Musée des Arts décoratifs: L'art roman au soleil.

— Musée Galliéra: Les poupées.

— Musée national d'Art moderne: Rétrospective Le Corbusier.

Großbritannien

London, Tate Gallery: Oskar Kokoschka (bis 10. 11.).

— Agnew & Sons Ltd.: Loan Exhibition of Water-colours and Drawings from the Cecil Higgins Art Gallery (bis 17. 11.).

— Arts-Council-Tate Gallery: Retrospective Exhibition of Paintings, Drawings and Prints (bis 11. 11.).

— Brod Gallery, Alfred: Flemish paintings of the 17th century (bis 15. 11.).

— Reid Gallery Ltd.: 19th and 20th Century French and English Drawings, Water-colours, Pastels and Gouaches (bis 1. 12.).

— Roland, Browse & Delbanco: Josef Herman (bis 17. 11.).

Holland

Amsterdam, Rijksmuseum: Het landschap bij Hokusai (bis 1. 12.).

- Amsterdam*, Stedelijk Museum: van den Eerenbeemt (bis 19. 11.).
 — Stedelijk Museum: Leden der Ver. St. Lucas (bis 12. 11.).
 — Kunsthaus M. L. de Boer: Stad en Land (bis 10. 11.).
Bloemendaal, Huize Bloemenheavel: Jos Verheyen (bis 12. 11.).
Dordrecht, Pictura: Werk van jongere leden van Pictura (bis 5. 11.).
s'Gravenhage, Gemeentemuseum: 7000 jaar Perzische kunst (bis 18. 11.).
 — Kon. Penningkabinet: 2500 jaar Perzische munten (bis 5. 1. 1963).
 — Haagsche Kunstkring: Lucie van Duyn en Jan Roede (bis 15. 11.).
Groningen, Groninger Museum: Lex Horn en Frans van Steenhoven (bis 19. 11.).
 — Museum voor Stad en Lande: Exotische primitive Kunst (bis 18. 11.).
Nijmegen, Afrika Museum: Afrika leven Expressie (bis 31. 12.).
Rotterdam, Museum voor Land- en Volkenkunde: Batik, oud en nieuw (bis 1. 4. 63).
Utrecht, Centraal Museum: Kunst van Bali (bis 2. 12.).

Österreich

- Graz*, Neue Galerie: Kurt Werner (5. 11. bis 30. 11.).
Linz, Neue Galerie: Indienaustellung (bis 18. 11.).
Wien, Albertina: Gedächtnisausstellung Gustav Klimt (bis 16. 12.).
 — Künstlerhaus: Der Kreis, Malerei, Plastik (bis 24. 11.).

Schweiz

- Aarau*, Kunsthaus: 24. Ausstellung der Gesellschaft schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen, Kunstgewerblerinnen (bis 25. 11.).
Basel, Kunsthalle: Ernst Morgenthaler, Eugen Ammann (bis 25. 11.).
 — Museum für Völkerkunde: Mensch und Handwerk (bis Ende März 1963).
Bern, Kunstmuseum: Gustave Courbet (1819—1877) (bis 18. 11.).

- Bern*, Kunsthalle: Nevelson und Masurovsky (bis 25. 11.).
 — Galerie Spitteler: Roland Weber (bis 3. 11.).
 — Galerie Spitteler: Weihnachtsausstellung (17. 11.—17. 12.).
Frauenfeld, Galerie Gampiroß: H. A. Sigg, Oberhasli (bis 23. 11.).
Genf, Musée d'art et d'histoire: «Egypte» (bis 11. 11.).
 — Bibliothèque publique et universitaire: Exposition — «Le Contrat social» de J. J. Rousseau (bis Dezember).
Luzern, Kunstmuseum: Drei Basler Maler: Otto Abt, Walter Bodmer, Max Kämpf (bis 25. 11.).
Neuenburg, Schloß Valengin: «Drei Jahrhunderte französischer Wandteppiche, die Gobelins (1662)» (bis 2. 12.).
Olten, Neues Museum: Max Kessler, Gemälde (3.—23. 11.).
Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: Carl Roesch, Aquarelle und Graphik (bis 2. 12.).
St. Gallen, Kunstmuseum: Alberto Longoni, Zeichnungen (bis 11. 11.).
 — Galerie für zeitgenössische Kunst: Fritz Winter (bis 14. 11.).
Vevey, Galerie d'Art et Lettres: J.-Olivier Bercher, peintures (bis 11. 11.).
Winterthur, Kunstmuseum: Karl Hügin (bis 18. 11.).
Zürich, Kunsthaus: Francis Bacon (bis 25. 11.).
 — Graphische Sammlung der ETH: Schwarz-weiß und bunt — moderne Schweizer Graphik (bis Ende Dezember).
 — Galerie Beno: Rudolf Manz (bis 6. 11.).
 — Galerie Staffelei: Rosmarie S. Haefliger (bis 22. 11.).
 — Galerie am Stadelhofen: Giovanni Giacometti (1868—1933 (November/Dezember, Januar 1963).
 — Kunstsalon Wolfsberg: Albert Schnyder (bis 1. 12.).
 — Kunststuben Maria Benedetti, Küsnacht: Geo Bretscher, Emil Rüttschi, Oskar Weiß, Fanny Brügger, Ilse Jäkel, Hubert Hierck (bis 15. 11.).
 — Galerie Walcheturm: Ed. M. Sandoz (bis 10. 11.).