

Stadt, die einst „die Herrin der Welt“ gewesen war, ihre Bürger, Männer wie Frauen, massenweise auf den Sklavenmärkten des Morgenlandes zum Verkauf ausgedient sah. Die von der römischen Macht geschaffenen Einrichtungen galten sehr vielen als einzige Gewähr für die allgemeine Sicherheit, so daß Laktanz meinte, wenn Rom in Trümmer falle, gehe die Welt unter.

Als aber Jahrzehnt um Jahrzehnt aus den Ruinen des Römerreiches neue Germanenstaaten wuchsen, mahnte Salvian zu ernster Besinnung und stellte den Lastern der alten Kulturwelt viele sittliche Vorzüge der nordischen Eroberer gegenüber. Obgleich die Feststellungen, die bald nachher Cäsarius von Arles machte, zu manchen Abstrichen von diesem Lob zwingen, findet man schon bei Orosius den Gedanken betont, die germanische Art biete dem Christentum neue Möglichkeiten. Dazu erkannte man allmählich, daß die den fremden Gwaltahabern geistig überlegenen Bischöfe nun oft wirksamer die Sache der Kirche vertreten konnten als zu Zeiten der römischen Beamtenmacht, zumal da jetzt auch die letzte Möglichkeit einer Wiederbelebung des römischen Heidentums verschwand.

Die kirchliche Umstellung auf einen neuen Kulturwillen vollzog sich aber nicht so planmäßig, wie nach dem Vorgang Ozanams oft angenommen worden ist. Schon die vielen Synoden, im Westgotenreich z. B. zehn in 120 Jahren, machen anschaulich, daß man sich nur fallweise von unwesentlichen Bindungen an die Kultur Altroms trennte, sobald das als nützlich erkannt wurde. Alles geschah im Einvernehmen mit dem Papsttum. Wenn es auch selten ausdrücklich in den Vordergrund trat — Gregor von Tours nennt es in allen seinen Schriften nur siebenmal —, hielt es doch durch entscheidendes Eingreifen in geeigneten Augenblicken die Gefahr fern, die schließlich den Arianismus der germanischen Stämme zu Fall gebracht hat, die Gefahr, sich in Stammeskirchen zu zersplittern und des Bewußtseins der gemeinsamen Einheit verlustig zu gehen. Die weltliche Kulturgrundlage der Völker mochte wechseln — der Glaube der katholischen Kirche blieb immer und überall derselbe, und unter ihrem Segen gewann jede Kultur an menschlichen Werten.

Umschau

Roswitha Bitterlich

Es ist uns, als ob die beiden Namen Roswitha und Bitterlich nicht von ungefähr zusammengekettet wären. Roswitha ist uns Sinnbild alles Zarten, Lieblichen und Reinen, das Wort Bitterlich führt uns ins Tal der Tränen und Leiden. Beides, das Helle und das Dunkle, hat Eingang gefunden in die Traumwelt dieser heute siebzehnjährigen Künstlerin und Ausgang in ihre Zeichnungen, Gemälde und Gedichte.

Wunderkinder hat die Welt schon viele gesehen, bewundert und — verges-

sen. Der allzu frühe Ruhm läßt zu leicht auf den erworbenen Lorbeeren ausruhen und hemmt die Weiterentwicklung. Was beim Knaben und Mädchen bewundernswert war, ist es noch lange nicht beim reifen Mann und der reifen Frau.

In der Musik, der reproduktiven zumal, sind uns solche Wunderkinder besonders häufig begegnet. Mozart ist einer der ganz wenigen, die den Gipfel erreichten, die meisten blieben ermattet auf dem Wege liegen. Weit seltener finden wir Wunderkinder in der bildenden Kunst. Ich erinnere mich noch an eine

Ausstellung von Aquarellen des etwa fünfzehnjährigen Wolfgang Graeser, eines nach vielen Seiten hin hochbegabten Menschen, der dann noch ungereift am Leben zerbrach. Es seien ferner Ausstellungen von Kinderzeichnungen und Bücher über dieses Thema erwähnt. Fröhreife Talente in Menge, von denen aber kaum eines zur anerkannten Meisterschaft gelangte.

Und nun steht vor uns das rätselhafte Phänomen Roswitha Bitterlich, die 1920 in Bregenz geboren wurde und heute mit ihrer Familie in Innsbruck wohnt¹. Es gibt Künstler, deren äußere Gestalt schon einigermaßen auf das Wesen ihrer Kunst schließen läßt, wie etwa Michelangelo, Beethoven, Samberger, Reger. Zu diesen gehört Roswitha nicht; sie ist vielmehr geradezu der Typus eines germanischen Mädchens, vollkommen regelmäßig in Gestalt und Antlitz.

Es ist vieles erstaunlich an diesem jungen Geschöpf, das die Sprache der Kunst genau so reflexionslos erlernte wie die Muttersprache. Erstaunlich vor allem das Formgedächtnis. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, zeichnet dieses Mädchen nie nach der Natur, sondern nach innern Gesichtern. Die Gegenstände der Natur ziehen ihre Umrisse so klar in der Phantasie, daß sie sozusagen nur durchgepaust zu werden brauchen. Trotzdem entsteht kein Naturabdruck, keine Photographie, denn schon in der innern Schau werden die äußerlich geschauten Formen verdichtet, die Blütensäfte zu Honig gewandelt. Man betrachte etwa die vier Linoleumschnitte der Achtjährigen, die zwei profanen „Trinker und Spieler“ und die zwei religiösen „Geißelung und Kreuzigung“. Wie keck und temperamentvoll ist hier in wenigen wesentlichen Zügen hieroglyphenmäßig alles gesagt. Oder betrachten wir die beiden Wäscherinnen,

eine Bleistiftskizze der Dreizehnjährigen. Die Zeichnung macht ganz den Eindruck einer flotten impressionistischen Naturstudie, obwohl sie ganz aus dem Gedächtnis entworfen ist. Ebenso die Studien der Zwölfjährigen zu einem Pferderennen. Die gewagtesten Bewegungsmotive und Verkürzungen werden mit spielerischem Stift hingeworfen, und doch hat das Kind, wie versichert wird, nie ein Pferderennen gesehen. Oder die später entstandenen, ohne innere Beziehung nebeneinander sitzenden vier Künstler, jeder von scharf ausgeprägter Individualität. In diesen und vielen andern Arbeiten sind physikalische, biologische und psychologische Gesetzmäßigkeiten instinktiv erfaßt.

Erstaunlich ist sodann die Spannweite der innern Erlebnisse. Daß das Religiöse bei einem katholisch erzogenen Kind eine große Rolle spielt, kann nicht wundernehmen. Wohl aber fesselt uns die stets originelle, an keinerlei Vorbilder gemahnende Auffassung religiöser Stoffe, wie etwa beim „Hl. Franz von Assisi“, einer Federzeichnung der zwölfjährigen Roswitha. Das versonnene, nach innen gewandte Antlitz, das Kreuz in der einen, der grüne Zweig in der andern Hand, die beiden Vögelchen, die den Heiligen umflattern, sagen in der Tat alles, was dem Heiligen eigentümlich ist: seine Christus- und Naturliebe. In der Bleistiftskizze „Flucht nach Ägypten“ (1933) ist ganz expressiv das Wort Flucht durch eindringliche Bewegungsmotive veranschaulicht. Ergreifend ist die kleine Tuschzeichnung aus dem gleichen Jahr: „Der Tod umarmt den Betenden“. Es sei des weiteren nur noch hingewiesen auf die „Fischermadonna“, „Weihnacht“ (beide 1934), „Der Beter im gotischen Kirchenraum“ (1935) und auf die poetischen Bilder des hübschen Weihnachtsbüchleins „Licht im Schnee“.

Aber die Erlebniskreise der Künstlerin schwingen sich weit über den innersten Kernkreis des Religiösen hinaus. Immer schwächer wird das Licht, bis uns im letzten, weitesten Kreis die schwarze Nacht umfängt. Und hier liegt der erschütterndste Zug dieser Kinderseele. Woher kommt diesem Kind aus bürgerlicher Wohlgeborgenheit das Wissen um soziale Probleme bis hinein in die Dämonie des Menschenherzens, woher das gänzlich Unkindliche neben dem

¹ Roswitha Bitterlich, Schwarz-Weiß-Kunst, gr. 4^o (148 S., mit 75 Bildern.) Text deutsch, französisch und englisch. Innsbruck 1936, F. Rauch. M 6.—, geb. M 7.70. — Dieselbe, Licht im Schnee. 8^o (56 S., mit ein- u. mehrfarbigen Bildern.) Innsbruck 1935, Tyrolia. M 3.— — Dieselbe, Kindergedichte. Mit eigenhändigen Zeichnungen. 8^o (56 S.) 2. Aufl. Innsbruck, Selbstverlag Dr. Hanns Bitterlich. M 2.—

Kindlichen? Das wenige, das wir aus ihrem Leben erfahren, daß die Mutter den Kindern Märchen erzählte, daß Roswitha schon mit zweieinhalb Jahren und später nochmal eigene Schriftzeichen für ihre Bilder erfand, die nur sie selbst entziffern konnte, daß sie zeitweise von einem chinesischen Volksmärchenbuch, von Karl-May-Bänden und gelegentlich auch von andern (nicht genannten) Büchern angeregt wurde, daß ihr die Zeichenschule widerwärtig war und daß sie Sport, Bergtouren und Bauernleben liebte, ist zu wenig, um gültige Schlüsse zu ziehen. Wir müssen aber, bevor wir an die Lösung des künstlerischen Rätsels denken können, erst das psychologische lösen, soweit es überhaupt lösbar ist. Es dürfte sich ja wohl um einen Sonderfall der Parapsychologie handeln, die uns vor so viele ungelöste Fragen stellt.

Einen nicht unbeträchtlichen Raum im Schaffen Roswithas nehmen soziale Elendsbilder ein, die an Käthe Kollwitz und manche Bilder von Eduard Munch gemahnen. Wie ergreifend ist z. B. die Federzeichnung „Vorstadt“ (1933), ein Proletarierweib, das mit seinen drei Kindern über die öde Vorstadtstraße schreit. Das grausame Schicksal ist diesen stupiden, abgemagerten Gestalten eingegraben. Die gleichen Elendszüge finden wir in der Tuschzeichnung „Mutter und Kind“ (1933) und in der flüchtig hingefegten Bleistiftskizze „Die Krüppel“ (1935).

Andere Darstellungen, wie „Der Ertrunkene“ und „Säuferwahnsinn“, beide aus dem dreizehnten Lebensjahr, führen uns bereits in die andere Gruppe, die des Unheimlichen, Gespenstigen und Dämonischen, in die Welt Alfred Kubins. Da sich solche Bilder auf knappem Raume nicht beschreiben lassen, seien einige Themen nur angedeutet: „Revolutionsgespenster“ (1933), die satanischen „Tanzmasken“ (1933), der verzweifelte „Würfelspieler“ (1933), „Hexe und Teufel“ (1934), „Fastnacht des verrückten Puppenkünstlers“ (1934), „Der Krampus“ (1935), „Im Dunkelarrest“ (1935), „Die Gäste“ (1935), ein Bild trostlosester Verlassenheit, durch den Titel in keiner Weise angedeutet, „Der ewige Jude“ (1935), „Die Gezeichneten“ (1936), Verbrechertypen von geradezu tierischer Verwilderung.

Roswitha ist zu gesund, um in dieser unheimlichen Vorstellungswelt, die geradezu Wahnsinn erzeugen könnte, länger zu verweilen. Sie flüchtet sich immer wieder zur rechten Zeit in die harmlose Welt des Märchens, mischt sich unter das lebhafteste Völkchen der Zwerge, läßt ihrem Humor freien Lauf, zeichnet und malt schlagkräftige Karikaturen (z. B. „Die Familie“, „Das Professorenkollegium“), Tiere, Berge, chinesische, indianische und russische Motive, architektonische Entwürfe und kommt immer wieder auf das Religiöse zurück, das offenbar die beherrschende Macht ihrer Seele ist.

Schon in den ersten Kinderjahren läßt sich eine ausgesprochene Neigung zur Symbolik feststellen; es ist das geradezu der Wesenszug ihrer Kunst. Wie eigenartig ist da z. B. die Federzeichnung „Eva“ (1932), eine zierliche Rokokodame, der der Tod, als Pierrot verkleidet, den Apfel reicht. Oder „Der Verschwender“ (1935), ein Titel, der irreführt. Dargestellt ist nämlich ein in Lumpen gehüllter Heiliger, der das Licht an die Menschen verschwendet. Oder „Der alte Hirte“ (1935), den das Christkind in die Ewigkeit geleitet. Elfjährig malt Roswitha eine knieende Madonna mit dem Kind auf ihrem Schoß, eingehüllt in eine doppelte Glasglocke. Um das zu verstehen, ist es nötig, den Anlaß zu kennen. Es war in der Schule gesagt worden, es gebe kein Christkind. Durch das Symbol der Glasglocke wollte Roswitha ihren Kinderglauben schützen. Mit vierzehn Jahren schuf sie das Ölbild „Flucht der Heiligenfiguren“. Vor dem Unglauben der Welt verlassen die Heiligenfiguren, zuletzt die Pietà, ihre Altäre, begleitet von spottenden Menschengruppen. Wie immer das Bild sein mag — ich kenne es nicht —, es gehört eine außergewöhnliche Phantasie und Gestaltungskraft dazu, um ein solches, doch eigentlich literarisches Thema zum Vorwurf eines Gemäldes zu machen. Symbolische Kunst birgt immer die Gefahr in sich, daß der Gedanke auf Kosten des Künstlerischen geht. Auch bei unserer jungen Künstlerin hat man bisweilen den Eindruck, daß der Einklang zwischen Inhalt und Form nicht ganz erreicht ist, mögen auch die Bedingungen der Graphik manches erlauben, was bei einem Gemälde unstatthaft wäre. Die

Kraft der Symboldeutung des Wirklichen geht bei Roswitha so weit, daß sie selbst vor unästhetischen Wirklichkeiten nicht haltmacht. Die Kuhfladengeschichte (Kindergedichte S. 34) dürfte dem Psychologen manche Anhaltspunkte bieten.

Bei der Überfülle ihrer Einfälle muß es überraschen, daß sie sich nie wiederholt; sie bringt immer Neues und Neuartiges hervor. Auch das physiognomische Gepräge der Gesichter ist stets individuell. Man mag manches übersteigert finden, man mag bisweilen die Zucht vermissen und eine systematisch voranschreitende Schulung. Aber vielleicht ist ihre Abneigung vor jeder Kunstschule in der unbewußten Erkenntnis begründet, daß ihr die Schule mehr nehmen als geben würde. Betrachten wir das Werk als Ganzes, dann bleibt als Ergebnis immer Bewunderung oder vielmehr Verwunderung und — Angst vor der Zukunft. Ist auf diesem Wege noch ein Fortschritt möglich?

Eine so ungewöhnliche Erscheinung konnte nicht lange verborgen bleiben, sowenig die Künstlerin selbst die Öffentlichkeit liebt. Schon 1932 hatte man in Innsbruck eine Ausstellung ihrer Werke veranstaltet, 1935 wurde eine große Sammelausstellung im Wiener Glaspalast vom Bundeskanzler Dr. Schuschnigg feierlich eröffnet, 1936 folgte Prag. Selten dürften Sonderausstellungen einer so allgemeinen und begeisterten Teilnahme begegnet sein.

Roswitha handhabt aber nicht nur Pinsel und Stift, sondern auch das dichterische Wort. Wiederum staunen wir über die Gedanken- und Sprachfülle, die sich in ihren zwischen dem zehnten und vierzehnten Lebensjahr niedergeschriebenen Gedichten offenbart. Der Gedankenkreis umfaßt vor allem Märchen und Religiöses. Eine Kostprobe aus dem Bändchen, eine Mariendichtung der Dreizehnjährigen, dürfte ihre dichterische Eigenart einigermaßen erkennen lassen:

Es brennt eine stille, heilige Flamme
In des allmächtigen Herrn hohen Hallen;
Völker rufen nach Dir, Völker bangen
nach Dir,

Maria, Du Vielreine.

Du Rosensproß in kalter Winternacht,
Die Du aus Gottes Händen Licht empfangen,

So wie ein Blütenbogen steht Deine Seele
um das Wunder,
Maria, Du Vielzarte.

Du Königin, Du Mägdelein fein,
Ach geh mit den zarten Füßlein Dein
Über das Brachfeld der Seele mein,
Maria, Du Vielliebe.

Josef Kreitmaier S.J.

Hellas im Evangelium

Das Buch Wechßlers: „Hellas im Evangelium“, hat große schriftstellerische Vorzüge, viele treffende Einzelbeobachtungen zur neutestamentlichen Zeitgeschichte und erfüllt mit einer aufrichtigen menschlich-religiösen Hochachtung vor der Person des Herrn¹. Anzuerkennen ist vor allem auch das Bestreben, an den geschichtlichen Jesus heranzukommen, nicht aber gewaltsam sich von der Not eines bedrückenden Jesusproblems zu befreien. Der Verfasser hat als Romanist Föhlung mit der Literatur auch der klassisch-lateinischen Welt, und er hat sich mit großer Liebe in die hellenistisch-orientalischen Teilbestandteile der Kultur hineinzuverensenken gesucht, der, wie er glaubt, Jesus in vielem verschuldet ist. Das kynisch-stoische Wanderpredigertum, das ist der Hauptgedanke, hatte zur Zeit Jesu seine Propaganda auch bis in die Griechenstädte von Palästina hineingetragen. Jesus mußte, ob er wollte oder nicht, von dem Geist der Gemeinschaftsethik, dem neuen Gottesbild, dem Vorsehungsglauben dieser Schulen ergriffen werden und so die Enge des alttestamentlichen Denkens über Gott und die Vorrechtsrolle Israels abstreifen. Viel Schönes wird im Verfolg dieses Leitgedankens über die Verwandtschaft der Gottesanschauung und Ethik Jesu mit den Grunderkenntnissen der gesunden religiösen und sittlichen Vernunft, die ja zu einem beachtlichen Teil in die Lehren der kynisch-stoischen Weisen eingegangen waren, bemerkt. Originell ist auch der Versuch, eine „Jugendreihe“ von gleichgerichteten, Judentum und hellenische Bildung verschmelzenden Männern der Generation Jesu nachzuweisen, um die Gestalt Jesu wenigstens einigermaßen aus ihrer sicht-

¹ E. Wechßler, Hellas im Evangelium. gr. 8^o (404 S.) Berlin 1936, A. Metzner. Geb. M 8.—