

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **22 (1942-1943)**

Heft 7

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

geradezu aufdrängt. Würdigt man aber die Geschichte vom heutigen Standort, so vermag sie mehr als einen Gedanken anzuregen. Gewiß hat Hitler die große Gefahr in ihrem vollen Umfang ermeßten, die dem Reich aus dem als unumgänglich erkannten Krieg mit Rußland, aus diesem „Stoß in das Unbekannte“, erwachsen mußte; und er hat wohl geahnt, daß die Entscheidung, die er damit gleichsam erzwingen zu müssen glaubte, zwiespältigen Charakters sei.

Zürich, den 24. Oktober 1942.

Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Der unbekannte Winterthurer Privatbesitz.

Der bezwingende Eindruck, der von der großen, mustergültig organisierten Ausstellung in Winterthur ausgeht, ist nicht so sehr darin begründet, daß eine relativ kleine Stadt eine derartige Menge an hochwertigen Kunstwerken besitzt. Vielmehr ist es die stimmungsmäßige Geschlossenheit, die den Besucher unweigerlich in ihren Bann schlägt. Obwohl rund vier Duzend Sammler an der Schau beteiligt sind und obwohl der Aufbau der einzelnen Kollektionen zu ganz verschiedenen Zeiten erfolgte, liegt in der Gesamtheit eine Einheitlichkeit, die verblüffend wirkt und die auf tiefere, kulturelle Ursachen zurückgehen muß. Der Stil, der hier vorherrscht, ist dem äußeren Stadtcharakter diametral entgegengesetzt, als suchten die Winterthurer ihr reales Leben durch eine gegensätzliche Kunst auszugleichen, man möchte beinahe sagen: abzureagieren. Winterthur ist die Stadt eines weltumspannenden Handels und einer Industrie, die in allen Erdteilen Pionierarbeit geleistet hat. Die Kunst aber, die sich nun in den Räumen des Winterthurer Kunstmuseums entfaltet, ist nicht dynamisch nach außen gerichtet, sondern kreist fast ausnahmslos um solche Werte, die am schönsten in der Stille erblühen. Das Heim, die Familie, die liebliche Idylle, die zarte Gefühlsregung — das sind die Hauptakzente dieser Bilder, um die jene trauliche Atmosphäre webt, die nichts von pathetischem Selbstbewußtsein oder dramatischer Mimik weiß. In ihr sind die höchsten Werte enthalten, deren das menschliche Herz fähig ist; nirgends dominiert die bloß äußerliche, die „blendende“ Form. So erbringen die Winterthurer mit ihrer Ausstellung nicht allein den Beweis, daß sie trotz aller ihrer wirtschaftlichen Energie nicht den Sinn für das menschlich Warme verloren haben; sie bezeugen damit auch ihr Kunstverständnis, denn nur der wahre Kenner weiß das Unschöne richtig zu schätzen und dem Blender vorzuziehen.

Es liegt auf der Linie dieser Einstellung zur Kunst, daß die problemgeladenen Werke zahlenmäßig stark hinter den mehr malerisch aufgefaßten Arbeiten zurücktreten müssen. Ja, man hätte der Ausstellung geradezu den Titel „Europäische Malkultur“ geben können. Das Ringende, nach neuen Zielen Strebende der sogenannten Primitiven ist hier kaum anzutreffen. Dafür sind die Vollender der einzelnen Kunstepochen reichlich vertreten, jene Vollender, deren virtuose Synthesen so mancher ausklingenden Ara noch zu einem letzten Höhepunkt verhalfen. Drei große Kunstkreise bestimmen denn auch in der Hauptsache den Gesamtcharakter der Schau: die Holländer, die mit ihrer weichen Genremalerei und mit ihren stimmungsvollen Landschaften die Kunst zum ersten Mal in Europa ganz in den unrepräsentativen Dienst des Heimes stellten, die Romantiker, vorab in ihrer zum lieblichen Biedermeier hinüberspielenden österreichischen Prägung, und endlich die französischen Impressionisten, deren Haltung dem art-pour-art-Gedanken gegenüber

ja ebenfalls ganz in dieser Richtung weist. Selbst von Künstlern, die sich ihrer Veranlagung nach mehr der heroischen Pathetik oder einer geisterfüllten Spannung zuneigten, haben die Winterthurer Sammler meist solche Werke zu erwerben gewußt, in denen sich diese Tendenzen nur gedämpft bemerkbar machen. Beispiele hiefür sind etwa Anselm Feuerbach oder Ferdinand Hodler, von dem vor allem Jugendwerke zu sehen sind.

Es ist ein problematisches Unterfangen, bei der ungeheuren Fülle von bestem Kunstgut (der schön illustrierte Katalog, dem Heinz Keller eine Einführung beisteuerte, zählt nicht weniger denn 450 Werke auf) einzelne Namen herauszugreifen, weil eine solche Auswahl stets subjektiv anmuten muß. Wenn wir abschließend trotzdem einige Künstler anführen, so soll damit nicht ein Werturteil, sondern viel eher ein Hinweis auf die für die Schau besonders charakteristischen Meister gegeben werden. Beginnend mit einigen Künstlern des 16. Jahrhunderts, unter denen Hans Mielich durch seine spätgotische Zierlichkeit auffällt, führt die Schau zu dem behäbigen, sicher in sich selbst ruhenden Bürgertum des späten 18. Jahrhunderts (Anton Graff) und von dort zu der freundlichen Idylle der schweizerischen Kleinmeister (Niklaus König, Johann-Jakob Biedermann), denen gerade heute wieder eine Art Renaissance beschieden ist. Trotz regionaler Unterschiede sind die entzückenden Bilder von Wolfgang-Adam Loepffer in ihrem Gehalt nicht allzu weit entfernt von der miniaturhaften Zartheit eines Rudolf von Alt oder eines Ferdinand Georg Waldmüller, der besonders gut vertreten ist. Die deutschen Romantiker (Caspar David Friedrich, Karl Blechen, Friedrich Wasmann usw.) bilden die Vorstufe für jene Landschaftler, für die die Münchner Schule von entscheidender Bedeutung war. Hier trifft man auch auf einige ausgezeichnete Schweizer (Robert Zünd, Rudolf Koller, Adolf Stäbli, Otto Frölicher usw.). Ein herrliches Erlebnis bedeuten — neben Max Liebermanns temperamentvollen Ölskizzen — die Zeichnungen von Ludwig Richter, Moriz von Schwind und vor allem von Adolf von Menzel. Die französische Kunst, die ihren Einfluß auch in der Schweiz geltend machte (Barthélemy Menn, François Bacion), wird u. a. illustriert durch Eugène Delacroix, durch Camille Corot, durch Gustave Courbet, durch Jean-François Millet und später durch Edouard Manet, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Henri de Toulouse-Lautrec, bis herauf zu Paul Cézanne. Besondere Betonung erfahren in dieser Schau Théodore Géricault, der geniale Frühverstorbene, und Constantin Guys, der uns so schwungvoll-kecke Sittenschilderungen hinterlassen hat. Alle diese Meister, von denen nur ein kleiner Bruchteil genannt werden konnte, finden sich in der Winterthurer Ausstellung zu einer großartigen Kunstsynthese zusammen, die diese Veranstaltung, der später einmal noch ein Überblick über die Kunst des 20. Jahrhunderts folgen soll, unzweifelhaft zu der (im Verein mit dem „Tod von Basel“) schönsten machen, die unser Land in diesem ausstellungsreichen Jahr sah.

Herbert Gröger.

„Trivium“ / eine neue Zeitschrift.

Die Zeit ist noch nicht lange vorbei, wo der Schweizer jederzeit und anstandslos Gastrecht in den ausländischen wissenschaftlichen Zeitschriften seines Sprachgebietes erbat und genoß. Es bestand wohl weder Anlaß noch auch Möglichkeit, dies für alle Beteiligten fruchtbare Verhältnis durch Gründung eigener Zeitschriften weitgehend zu ersetzen. So müssen wir es mit einem nassen und einem heiteren Auge anschauen, wenn heute die Verselbständigung der Schweiz auf diesem Gebiete einen neuen Schritt gemacht hat. Bestimmte Verständigungsschwierigkeiten seit dem ersten Weltkrieg, zumal dem letzten Jahrzehnt, im Verhältnis zu den umliegenden Staaten, vor allem aber auch die starke Einengung aller Veröffentlichungs-

möglichkeiten in den vom Krieg betroffenen Ländern legten hier neue Entschlüsse nahe. Diese Entschlüsse schweizerischer Wissenschaftler, die Initiative in eigene Hand zu nehmen, erstreckten sich auf zwei Gebiete, auf welchen die Schweiz diese Initiative sachlich bereits besaß: zunächst auf die romanische Sprachwissenschaft, auf deren Arbeitsgebiet die Deutschschweizer auch in Deutschland lange führend waren; hier besitzen wir seit einigen Jahren die hochwertige Zeitschrift „Vox Romanica“. Nun kommt ein neues schweizerisches Organ hinzu: „Trivium, Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik“ (Atlantis-Verlag, Zürich). Dem Gegenstand entsprechend tritt sie uns minder schwerk gepanzert mit schreckengebietender Wissenschaftlichkeit entgegen als ihre linguistische Schwester; das Heft liegt uns gefällig und weltläufig in der Hand, und es ist zu wünschen, daß auch weitere Kreise der geistig Lebendigen es zu sich reden lassen.

Die Stilkritik, für die bisher kein eigenes Organ bestand, ist eine junge Methode in der Literaturwissenschaft; und wenn nicht ausschließlich, so ist sie doch in hervorragendem Ausmaße von Schweizern gefördert worden. Mit Zuversicht und Entschiedenheit bekennt sich in der Einführung Theophil Spörri zu ihr als dem eigentlichen Kernverfahren dieser Wissenschaft. Die Stilkritik will, ungleich der früheren historischen Betrachtungsweise, das Kunstwerk und seine selbstverantwortliche Gestalt nicht mehr in bildungshafter Weise in einen Knotenpunkt durchgehender „Entwicklungen“ und Einflüsse auflösen, sondern zunächst unmittelbar, nach seiner rein gegenwärtigen Bedeutungshaftigkeit auf sich wirken lassen. Derart ist die Stilkritik ein Glied in der Kette der Bemühungen seit der Jahrhundertwende, aus dem Historismus und Psychologismus herauszukommen und an die Dinge in ihrem Selbstsein wieder heranzukommen — Bemühungen, wie sie sich besonders in der philosophischen Schule der „Phänomenologie“ gesammelt haben. Natürlich ist die Gefahr bedeutend, daß diese Bemühung das von außen und beziehungsweise herantretende Denken ganz aufgibt und in einen rhapsodischen Intuitionismus verfällt. Dieser Gefahr sucht die Stilkritik zu steuern, indem sie sich zuerst auf die Form des Kunstwerks richtet. Denn sobald die Form nicht selbständig, nicht als künstlerische Spielerei und willkürliche Künstelei aufgefaßt wird, sondern eben als gestaltgewordene Gebärde der untersten Flutungen und Rhythmen des Lebens und Lebensgefühles unterhalb der vernünftigen Inhalte, so stoßen wir auf ein festes, unverbrüchliches Element, dessen Erkenntnis ebenso viel Denkstrenge wie Finger-spitzengefühl erfordert, ebenso sehr zum Verständnis des Dichters wie zu dem reinen Eigensinne des ganzen Inhaltsbereiches im Werke hinführt. Zugleich aber leitet diese Erkenntnis geradlinig hinaus in die unerläßliche Wiederabstandnahme zum Gegenstand — wie ja Stilkunde von jeher zugleich als eine Betrachtungsweise erschied, die vom Unmittelbaren und Absoluten des Kunsteindrucks am stärksten abstrahierte.

So zeigt sich, daß Stilkritik an sich eine wohlbestimmte Methode ist, die allerdings nicht um vermeintlicher Sicherung des wissenschaftlichen Charakters willen sich nun möglichst formalistisch verdünnen und dogmatisch versteinern müßte. Ausgezeichnete Gegenbeispiele bieten die Beiträge des ersten Heftes der neuen Zeitschrift. Am gesammeltesten kommt die Methode in den „Miszellen“ zum Ausdruck, kurzen und doch das Wesentliche aushebenden Zergliederungen von einzelnen Sätzen klassischer Schriftsteller, wo vom Stil aus die tiefste Haltung und Meinung von Verfasser und Werk blitzartig klar wird. Die beiden großen Aufsätze zeigen die Stilkritik nach ihrem weitesten Sinne aufgefaßt. Jeder Fanatismus eines neuen wissenschaftlichen Allheilmittels fehlt hier. In Emil Staigers „Goethes Novelle“ zeigt sich der Gesamtaufbau, alle Motiv-Komposition, alle Inhaltsbedeutung breit mit hineingezogen und mitbewegt. In einer Sprache, die sich in ihrer durchstrukturierten Ausgewogenheit dem Gegenstand anschmiegt, bringt er eine wahre Mathematik der Baulinien zu Tage. Die Mathematik in diesem Spätwerk Goethes birgt

zwar eine lebendig und fein schwingende Harmonie, ist aber doch so stark in sich befestigt, daß auch des Dichters Versuch, ihr Gefahr, willkürliche Bewegtheit, neu-einsetzendes Geschehen entgegenzustellen, schließlich nicht mehr wirklich unmittelbar, sondern nur mehr dialektisch wirkt. Auch das unversehens Einbrechende erhält auf diese Weise eine wohlervogene systematische Stellung angewiesen. „Jeder Teil ist mit Sorgfalt in das Ganze eingewoben . . . die Feindschaft gehört zum Wesen der Welt“. Die Feuersbrunst, das Losbrechen der wilden Tiere, die Erlegung des Tigers sind Ausbruch der Antithese zu den schöngestaltenden Mächten der Ordnung, welche zuerst am Walten gezeigt werden. Einen Augenblick klappt der Abgrund des Gefühls in Honorio; aber es findet sich alsbald, ja von innen her überwuchtet von der Welt der Dauer, des Bestandes, der Form, die auch die Natur beherrscht — von der Welt der Regel und Sitte: „Entsagung“. Schließlich das dritte Andringen des Unverbundenen durch den fremden, morgenländisch umwitterten Tierhalter und das wunderbare Kind mit seiner löwenzähmenden Melodie, „die keine war“, die träumerisch alle Gegenätze in einander löst: Gerade hier, wo das Unendliche aufzubrechen scheint, zeigt es sich nur als Durchbruch in eine weitere, fast unendliche Form. Ihre weite Aufspannung ergibt keine Sprengung, alles bleibt verlässlich bezaubert und beherrscht. — Daß aber nur niemand unsere leise Ungeduld gegenüber der über sich selbst nicht mehr mächtigen Beruhigungsmacht des alten Goethe Staiger in die Schuhe schiebe! Wir fußen mit unsern Wertakzenten nur nachdrückend auf seiner Deutung, bei der aber alles in vollendetem Gleichgewicht steht. Und in der Tat zeigt hier die Stilkritik gerade beim klassischen Kunstwerk alles Wesen an der Form ablesbar, wie die Richtlinien des Kristalls ineinander ruhen.

Der zweite Aufsatz: *Th e o p h i l S p ö r r i*, „Der Aufstand der Fabel“, zeichnet sich gleichfalls durch ungemein weitsinnige Auslegung des Begriffs der Stilkritik aus. Er stellt sich die Frage, warum die Fabel, durch ihre ganze Geschichte hindurch ein sinnbildlicher Ausdruck der Ressentiments des Volkes, in La Fontaine herausbrach in höchste geistige Bewußtsein seiner Nation. La Fontaine machte sich mit kühnem Griff die dieses Ethos zu eigen, das der Kleinen und Unterdrückten, die darin bald ihre Ohnmacht bitter ironisieren, bald durch Schlaueit oder geschickte Anpassung eine imaginäre Rache nehmen, und erfüllte es mit den leidenschaftlichen Akzenten der bereits unterirdisch grollenden Revolution. Er eröffnete damit die große Reihe der Literaten des 18. Jahrhunderts, welche die höchsten Gattungen des Schrifttums satirisch in den Dienst der Anprangerung des Mächtigen, der Verteidigung der Entrechteten, stellten. Man lernte nach dem Recepte Galianis unter dem Druck des Absolutismus zu *s c h r e i b e n*, auf versteckte Weise alles zu sagen, was man sagen wollte. Bei La Fontaine verband sich mit der Verteidigung der Geringen das im Franzosen so tiefgewurzelte gesunde Mißtrauen gegen alles Geschwollene, Maßlose, Überstiegene, „Kolossale“, das allerdings bei französischen Denkern auch immer wieder bis zur Spießbürgerlichkeit geführt hat. Mit großer Feinheit leitet Spörri aus diesem ganzen Pathos der Fabel ihre Formgesetze ab. Der Aufsatz gipfelt dann in der Belehrung La Fontaines, die, an sich vielleicht nicht ganz ohne Peinlichkeit so gut wie die mancher anderer Weltmenschen der französischen Literatur, sich doch in der letzten Fabel nicht ohne Größe verkörpert. — Von den kleineren, z. T. fremdsprachigen Beiträgen nennen wir die Besprechung eines neuen Mallarmé-Buches durch Julius Rüttsch, der schon durch eine ähnliche Bemühung für den französischen Esoteriker in der *NZZ* aufhorchen ließ. Es gelingt ihm, auch bei dem, der sich für die symbolistische Hermetik verschlossen fühlt, allein durch die tief berührte Dringlichkeit seiner Reaktion den Schluß vom Rauch auf das Feuer zu erzwingen. Man möchte gern eine größere und anspruchsvollere Arbeit in Buchform aus dieser vielversprechenden Feder erhalten. „Wenn solche Köpfe feiern, wie viel Verlust für unsern Staat!“

Und damit wünschen wir Heil und glückliche Fahrt für „Trivium“.

Erich Brod.

Der Sommerkurs der Stiftung „Lucerna“

20./24. Juli 1942 in Luzern.

Die diesjährige Tagung der Stiftung „Lucerna“ darf wohl darum als gelungen angesprochen werden, weil das Thema „Lebensgestaltung“ (ethische Befinnung) höchst zeitgemäß war und zugleich dem Zweck der Stiftung: „der Weckung und Klärung des Bewußtseins von der Bestimmung des Menschen zu dienen“, ganz besonders nahe kam.

In seinem einleitenden Vortrag zeigte Prof. Paul Häberlin (Basel) Ursachen und Prinzipien der Lebensgestaltung. Wer möchte leugnen, daß wir uns nicht in einem Zustand des Ringens befinden, daß wir uns sehnen aus der Verwirrenheit nach Klarheit, aus der Lüge nach Wahrheit, aus der Zerrissenheit nach Einheit. Die Unzahl dieser Anstrengungen des Menschen lassen sich in drei Gruppen gliedern:

1. Der sittliche Weg: Im Augenblick, wo der Mensch den Kampf aufgenommen hat, spürt er seine Unzulänglichkeit, seine Torheit. Er empfindet die Macht des Bösen und seine eigene Schwäche. Er nimmt aber den Kampf auf, auch wenn er aussichtslos scheint und er sein Ziel nie erreicht. Aus der Uferlosigkeit dieses Ringens entsteht

2. der religiöse Weg, in dem der Mensch den Kampf in die göttliche Macht legt. Der Mensch ist damit zum „Büßer und Beter“ geworden und anerkennt grundsätzlich, daß er selbst nicht fertig wird. Jetzt liegt das Ethos darin, auf Gott zu hören und seinen Willen zu tun. Jetzt ist der Mensch dankbar für die Offenbarung. Es ist dies der Weg des Frommen und sein Gebot heißt: „Gehorche Gott“.

Der 3. Weg ist der philosophische, den wir später darlegen, soviel, um die Problematik anzudeuten, um die es sich handelte.

An Hand von drei Begriffspaaren: Glaube — Verantwortung, Eros — Liebe, Liebe — Gerechtigkeit, legte Prof. Brunner, derzeitiger Rektor der Universität Zürich, das evangelische Prinzip der Lebensgestaltung dar, das Gebot der Nächstenliebe: Verantwortung ist eine allgemeine Erscheinung im Leben der Menschen. Überall, wo der Mensch eine Aufgabe übernommen hat, entsteht in ihm das Verantwortungsbewußtsein.

Der kategorische Imperativ ist wohl die reinste philosophische Fassung des Gebotes der Nächstenliebe, weshalb Kant der Denker bleibt, der dem Verantwortungsbewußtsein die klarste Form gegeben. Aber er ist im Sittengesetz der Menschen stecken geblieben, und so oft er den Fuß in das Transcendentale gesetzt hat, hat er ihn wieder zurückgezogen. Anders Paulus. Er wächst als Saulus auf im Sittengesetz, erfährt aber in Damaskus die Offenbarung des göttlichen Willens und der göttlichen Gnade. Damit steht Gott nicht mehr als Fordernder vor ihm, sondern als Schenkender. Nicht mehr vom gesetzefüllten: „Du sollst“ hängt unsere Lebensführung ab, sondern von der Liebe-schenkenden Kraft, die wir im Glauben annehmen dürfen. Die Tatsache der gottgewirkten Nächstenliebe legte Brunner dar durch die Gegenüberstellung der Begriffe Eros und Liebe.

Die Idee des Ethos kreist in der Antike um den Begriff des Glücks, des aufwärtsbegehrenden Eros, der seinen Gegensatz findet in der biblischen Liebe, der Agape. Das griechische Empfinden kennt nur die begehrende Liebe, die im Wert und der Art des Geliebten begründet ist. Die neutestamentliche Liebe, dargestellt im Gleichnis vom barmherzigen Samariter, hängt nicht ab vom Wert des Geliebten; sie gibt sich dahin ohne Forderung, als reines Geschenk. Christliche Liebe ist solche, weil der Nächste meiner bedarf; sie ist darum auch Feindesliebe. Sie ist darum auf den Einzelnen gerichtet. — Das alles tut sie ohne Gebot, eben nur aus Liebe, weshalb diese göttliche Liebe die Erfüllung aller Gebote ist und damit

allein zum Prinzip der Lebensgestaltung werden kann. Nun sind wir aber nicht nur Einzelmenschen, für die das Gebot der Nächstenliebe als oberste Maxime der Lebensführung gilt, wir sind auch eingegliedert in unpersönliche Ordnungen, Familie, Schule, Berufe, Staat. Dort können wir nicht mehr nur als Einzelwesen handeln, dort unterliegt unser Ethos einem andern Prinzip, der Gerechtigkeit. So entsteht in meinem Leben eine Spannung zwischen meiner Handlungsweise von Mensch zu Mensch in Nächstenliebe und derjenigen als Glied des Staates, dessen Maxime Gerechtigkeit heißt.

Hier setzt nun der christliche Glaube ein, der den Sinn der Gemeinschaft nicht in der Gleichheit aller Glieder sieht, sondern in der Ergänzung des einen zum andern. Die Verschiedenheit der Menschen ist die Voraussetzung ihrer Gemeinschaft. Die christliche Gerechtigkeit fordert, jedem das Seine zu geben, nach seiner Bestimmung. Es gibt darum eine Ethik der Nächstenliebe und eine Ethik der Gerechtigkeit. Die Forderung für den gläubigen Christen heißt darum, mit aller Leidenschaft Nächstenliebe zu üben und nach der Gerechtigkeit zu trachten. — Diese Ausführungen Brunners wurden in zwei Diskussionsabenden, auf Grund von Fragen aus dem Hörerkreis, noch so vertieft, daß seine drei Vorträge für viele Hörer zu einer wirklichen Botschaft wurden.

Der katholische Standpunkt wurde von Prof. Georges Raget, dem Rektor am Collège St. Maurice, vertreten: Gott ist die Ursache alles Seins und hat die Welt nach seinem Plan erschaffen. Die von Gott gewollte Weltordnung ist das ewige Gesetz, in dem auch die Sittengesetze enthalten sind. Die Verbrüderung zwischen dem göttlichen Willen und unserem Handeln geschieht durch unser Gewissen, der obersten Norm für unsere Taten. Die verpflichtende Kraft des Gewissens fließt aus dem ewigen Sittengesetz. Wohl vermag die erkennende Vernunft dieses ewige Gesetz zu verstehen, aber unsere Natur ist damit noch nicht geändert. Gott selbst muß unserer unruhigen Seele eine neue göttliche Natur geben. So verwandelt der göttliche Geist unsere Natur in die göttliche. Dies ist das größte aller Wunder, größer als das der Krankenheilung, denn durch dieses Geschenk der veränderten Natur werden wir ganz in Gott verklärt und von seiner Liebe durchdrungen. Da wir das aber nicht selbst erreichen können, heißen uns die Apostel darum bitten, damit die göttliche Stimme in uns mächtig werde. Das Ziel, das der katholische Christ verfolgt, ist ein weltaufgeschlossener natürlicher Mensch, der aber in seinem ganzen Wesen auf Gott gerichtet ist, welcher seinem diesseitigen Leben Sinn und Bedeutung verleiht. So soll, durch den Glauben, der Mensch zu einem Gotteskind und die Menschheit zum Reiche Gottes werden.

Den dritten, philosophischen Weg der Lebensgestaltung legte Herr Prof. Paul Häberlin, Basel, dar: Die Existenz des Seins und die Existenz der Seele als politisches Individuum sind für den Philosophen zwei unmittelbar gegebene, unableitbare Wahrheiten. Das Schicksal des Menschen ist nur zu verstehen aus der Qualität der Seele, weil sie in sich eine Spannung enthält. Als Trägerin des ewigen Sinnes ist die Seele Objektivität und in der Verfolgung ihrer Zwecke ist sie subjektiv. So entsteht eine ständige Spannung, Auseinandersetzung im subjektiven Kampf der Seele gegen den objektiven Sinn. In diesem Kampf erfährt die Seele ihre Ohnmacht. Sie spürt nicht nur die Dualität des Subjektiven und Objektiven, sie empfindet auch die Dualität ihrer selbst und das ist ihr Gewissen. Der religiöse Weg nun ist die Auseinandersetzung der Seele mit der Objektivität und der sittliche Weg ist die Auflehnung gegen das Gewissen. Dadurch nun, daß sich die Seele dem Objektiven fügt, zeigt sich die Geistigkeit des Menschen. Kraft dieser Geistigkeit erfolgt die Befehrung des Menschen, als dem Versuch, das Subjektive zu überwinden.

Die philosophische Ethik ist nicht imperativ, sondern demonstrativ, oder höchstens konsultativ: beratend. Sie rät dem Einzelnen im Einklang mit der Wahrheit zu leben, sich protestlos in das Ewige einzufügen. Ihre praktische Auswirkung

ist die völlige Bejahung der Existenz. Unser Verhalten zum andern Menschen ist geleitet von der Einsicht, daß auch er eine Seele ist, also ein Gegenstand meinesgleichen. Sozialprinzip im philosophischen Sinne heißt also: Gütigkeit. Darum soll auch alle unsere Kritik nur Handreichung für den andern Menschen sein und die Sprache auch nur in diesem Dienste stehen. Im Grunde genommen führen alle drei Wege, der sittliche, der religiöse und der philosophische zum selben Ziele!

Die Ausführungen von Herrn Prof. M i é v i l l e, Universität Lausanne, bestanden weniger in einer persönlichen Stellungnahme und Erörterung der Fragen der Lebensgestaltung, als in einer mehr objektiv gehaltenen Darstellung der Rangordnung ewiger, unableitbarer Werte, von denen der Sinn unserer Lebensgestaltung abhängt. Aufgabe der Philosophie ist es, diese heiligen Werte zu zeigen. So soll durch das Erkennen der Werte die Maxime für unser Handeln gefunden, unser Vitalismus durch das Denken überwunden werden.

Eine der reizvollsten Aufgaben des Kurjes hatte Herr Dr. E d u a r d F u e t e r, Redaktor der Hochschulzeitung, zu lösen, indem er den Wandel des Ethos von der Renaissance bis zur Gegenwart zeigte. Das Ringen nach einem lebensgestaltenden Prinzip hat die Menschheit nicht zur Ruhe kommen lassen. Jede Epoche sucht eine Lösung zu finden. So hat die Renaissance, welche am Anfang des selbständigen europäischen Denkens steht, versucht, das Ethos aus der eigenen Kraft des Menschen zu begründen und zu lösen. Als Erbin der griechischen Philosophie, der christlichen Offenbarung und der römischen Lebenskraft fiel sie eigenartigerweise zurück zum Ideal der Stoa und glaubte, das höchste Gut darin zu finden, mit sich selbst übereinzustimmen. Den Weg dazu sollte die Wissenschaft zeigen. Die geschichtliche Entwicklung zeigt, daß dieses Prinzip der Lebensgestaltung in sich selbst zusammenbrechen mußte. — Aus der Fülle der Versuche, das Leben zu meistern, darf wohl, gleichsam als Kuriosum, die Tatsache erwähnt werden, daß das klassische Zeitalter der Mathematik, das sich mit der Aufklärungszeit identifiziert [1650—1750], gewagt hat, das mathematische Denken zum Träger des Ethos zu erheben. So ungeheuerlich das Wagnis war, so ernst ist es zu nehmen, hat es doch seinen Einfluß bis zur Entstehung des totalitären Staates geltend gemacht. So zogen in lebendiger Schilderung alle bedeutenderen Versuche sittlicher Lebensgestaltung von Spinoza bis Goethe an uns vorüber bis zur Umwertung aller Werte durch Nietzsche's Diabolisierung der Ethik: „Tugend ist der Wille zum Untergang“, oder: „Gut ist alles, was das Gefühl der Macht erhöht“.

Alfred Stüchelberger.

Aus dem Zürcher Theaterleben.

Stadttheater.

Richard Strauß: Die Schweigsame Frau.

Nach dem Tode Hofmannsthals mußte sich Richard Strauß nach einem neuen Textdichter umsehen. Er fand ihn zunächst in Stefan Zweig, der nach einer Komödie von Ben Jonson das Textbuch zur „Schweigsamen Frau“ schrieb. Man darf dieser Arbeit manche Vorzüge nachrühmen: Bühnengeschick, gewandte Sprache, entzückende Verse, deren Patina gleichsam mit der halb anmutigen, halb pedantischen Glätte der Verse des 18. Jahrhunderts kokettiert. Nicht selten fühlt man sich sogar an Hofmannsthal selber erinnert, zumal bei den Aktschlüssen, die alle in der delikatesten Weise abgestuft sind: Tumult, Abklingen, Beruhigung, Schluß. Vielleicht war es aber auch die Erinnerung an Hofmannsthal, die dem Text einen argen Schaden zufügte. Bei Ben Jonson handelt es sich nämlich um ein Intrigenstück, dessen Gestalten uns menschlich nicht nahe treten, die nur wichtig sind als Erfinder, Werkzeug und Opfer der komischen List. Zweig nun aber hat seinen Morosus menschlich viel zu reich begabt. Er ist nicht mehr bloß der närrische Alte, der

kein Geräusch ertragen kann und von diesem Spleen kuriert werden muß. Er ist vor allem ein alter Mann, der tief die Not des Alters fühlt und uns mit seinen Worten — mindestens vom zweiten Akt an — ergreift. Die Marschallin aus dem „Rosenkavalier“ klingt an. Vermutlich hat der Komponist dieses Lyrische gewünscht, um den Reichtum an Tönen und Stimmungen zu steigern. Der Erfolg besteht aber darin, daß das Komische nun in Brüche geht. Dieser Morosus ist nicht mehr lächerlich. Im Gegenteil! Er ist beklagenswert. Und wenn er mit Lärm überfallen wird und sein „Ruhe! Nur Ruhe!“ singt, so schneidet das jedem, der nicht ganz rohen Gemütes ist, ins Herz und er möchte bitten: Laß genug sein des grausamen Spiels! Noch anstößiger ist es, daß die Ehekomödie bei Morosus zum tiefsten Erlebnis wird, daß er, der Getäuschte, Worte spricht wie Cristina oder Arabella bei Hofmannsthal.

Dennoch ist der Gesamteindruck des Werks beglückend, dank der Musik. Auch hier wird man zwar manche Reminiszenzen vermerken. Nicht nur an „Rosenkavalier“ und „Ariadne“, sondern auch an Mozart wird man erinnert, zumal im ersten Akt, wo freilich schon der Barbier, der Entschluß, zu einer Intrige aufzuspielen, und die soldatischen Töne im Libretto allzu sehr an den ersten Akt von „Figaros Hochzeit“ gemahnen. Aber was will das alles besagen angesichts der unererschöpflichen Meisterschaft von Richard Strauß? Man hat die „Schweigsame Frau“ als Alterswerk bezeichnet und den Mangel an Erfindung gerügt. Man zeige uns aber die Oper anderer lebender Komponisten, die so reich, so blühend, so mannigfaltig wäre wie dieses Alterswerk! Schon das Vorspiel mit seinen leisen Trommelrhythmen ist bezaubernd. Ein neuer Orchesterklang überrascht uns, ein hellerer, durchsichtigerer, so wie ihn früher höchstens das kleine Orchester der „Ariadne auf Naxos“ erzeugte. Und welcher Reichtum an Formen und Mitteln, vom wüsten Getobe des Lärmmotivs bis zur geistvollsten Fuge, von der Lyrik im Ausklang des zweiten Akts bis zu den streng gefügten Ensembles, die so herrlich ansetzen („Teurer Dhm!“ im dritten Akt!), sich ausdehnen und in unbeirrbarer Sicherheit ihren Gipfel erreichen!

Daß man sich dessen so zu freuen vermochte, ist in erster Linie der Stabführung Viktor Reinhagens zu verdanken. Es ist erstaunlich, wie dieser Dirigent sich entwickelt und die größeren Aufgaben, die ihm nun anvertraut werden, bewältigt. Die Solostimmen erwiesen sich dem Orchester gegenüber oft als zu schwach. Vor allem drang der Baß des Morosus (Rehfuß) nicht durch, was die sonst so geschmackvolle und vornehme Leistung beeinträchtigte. Julia Moor als schweigsame Frau beherrschte ihre musikalisch und schauspielerisch schwierige Rolle in imponierender Weise. Von Rothmüller (Barbier) hat man schon Überzeugenderes gehört. Freilich ragt dieser Sänger auch noch in schwächeren Momenten aus allen hervor. Das Spielen und Singen des Ensembles ist von kompetentester Seite, nämlich von Richard Strauß selbst, mit warmem Dank anerkannt worden. Er hat dem Stadttheater Zürich das gesamte Notenmaterial als Geschenk überreicht, eine Gabe, deren die Beschenkten sich mit berechtigtem Stolz erfreuen dürfen.

Emil Staiger.

Das Schauspiel.

Es ist kein Zufall, daß erst unsere Zeit es gewagt hat, Widmanns Maikäfer-Komödie aufzuführen. Eine dem Realismus verpflichtete Epoche — und dieses Werk ist eine Frucht solcher Epoche — mußte in der szenischen Darstellung der Maikäferwelt unüberwindliche Hindernisse finden. Denn sie hätte nach ihrem Begriff der Treue die Schauspieler in Maikäfer verwandeln müssen, und das, trotzdem Widmanns Tieren alles Fabulöse mangelt und sie eine zweite Auflage der Menschheit sind, von der sich die eigentliche nur durch plumpe Größe und

rohe Macht unterscheidet. Widmann hat seinen Geschöpfen mitgegeben, was ihm an philosophischen, politischen, naturwissenschaftlichen Erkenntnissen zur Verfügung stand, und er hat so ein fast photographisch treues Bild seiner Zeit hinterlassen. Es galt also, in einer Bühnenaufführung das menschliche Kolorit nach Möglichkeit durchzuhalten. Direktor Wälterlin setzt seinen Schauspielern zarte Fühler auf die Stirne und hängt ihnen glänzende Mäntelchen an die Schultern, und unser Publikum, das sich freut, wenn man auf seine Phantasie baut, glaubt die Maskerade mit Vergnügen — soweit wenigstens, als es ihm der Dichter erlaubt. Hier freilich tut sich ein neues Problem auf. Die surrealistische Leichtigkeit des heutigen Bühnenstils, an die Widmanns Stück in vieler Hinsicht appelliert, wird doch in diesem Fall immer wieder von den weltanschaulichen Gewichten des Werks an die Erde gefesselt — jene poetische Ironie, die dem Stoff an sich innewohnt, kann sich nicht rein entfalten. Der religiöse Skeptizismus lastet nicht ohne Pedanterie, der Komödienton wird oft zur humorigen Predigt, und das Thema „Liebesleben der Tiere“, dieser Jagdgrund für puritanisch gehemmte Neugierige, spielt eine etwas peinliche Rolle. So muß auch eine theatermäßig so fesselnde und so gekonnte Aufführung wie die Zürcher Uraufführung einen zwiespältigen Eindruck hinterlassen. Unvergesslich wird freilich die Stelle bleiben, wo in diesem Stück das Volkslied plötzlich einbricht in die Literatur und sie verwandelt in die Töne der wahren Poesie.

Daß eine Schweizer Bühne dem zeitgenössischen schweizerischen Bühnenschaffen unabdingbar verpflichtet ist, ist klar. Ebenso klar aber ist auch, daß die Kritik schweizerische Stücke nicht mit einem geringeren Maße messen darf als ausländische. Es anders zu halten, hieße dem eigenen Land verächtliches Mitleid erweisen, wozu wir in der Schweiz keinen Anlaß haben. Als erstes schweizerisches Stück der Saison ging des Westschweizers Besson „Haus in der Wüste“ über die Bretter. Gemeint ist ein Hotel am Rand der Wüste, an das sein junger Besitzer sein ganzes Herz gehängt hat. Von seiner jungen Frau, die noch zu gut um den Zauber der „douce France“ weiß, verlangt er ein Gleiches. Ein Offizier, der die Wüste mit wachen Sinnen erlebt hat, kommt als Verführer ins Haus, gewinnt sich das Recht, die junge Frau bei ihrem Vornamen zu nennen, indem er ihr zur allenfalls nötigen Verteidigung ihrer Ehre seinen geladenen Revolver überreicht — Sid, der Chimène sein Schwert bringt, auf daß sie ihn töte, ist daneben ein Stümper der Tugend — und statt die Frau zur Geliebten zu gewinnen, darf er ihr das Leben retten, nachdem sie von einem Skorpion gestochen worden ist. An ihrem Krankenbett läutert er sich und sie zu aufopfernder Freundschaft empor: sie wird ausharren bei ihrem Mann und dem Hotel leben, er wird in die Einsamkeit der Wüste zurückkehren. Einem ersten, durch später leider verschwindende und entzückend gespielte Nebenfiguren ironisch belebten Akt, folgen zwei etwas schwül lyrische, in denen das klassische Dreieck sich spannt. Selbst wenn wir das Duo der Liebenden an sich annehmen wollten, so wird uns das ganz eigentlich verunmöglicht durch die rohe Zeichnung des Ehemanns, der eine Karikatur des wohl- oder schlechtgelaunten Unverstandes ist und damit die ganze Opferidee ihres Bodens beraubt. So wie es ist, hinterläßt das Stück im Zuschauer einen peniblen Eindruck: wer ist denn schließlich so lasterhaft, daß er die Tugend gerne anrücklich und gegenstandslos fände? Es gab Leute, die für die unerfreuliche Wirkung die deutsche Übersetzung verantwortlich machten. Sicher hätte sie oft nuancierter sein können. Aber man meine nicht, romanische Sentimentalität sei geistreicher als germanische. Im Gegenteil — da sie weniger natürlich ist. Und vor allem eines dürfte man nicht: den Mißerfolg den Darstellern antreiden. Die Hauptrolle des Offiziers fand in Langhoff restlose Erfüllung. Wenn e i n e r etwas aus dem heroischen Liebhaber machen konnte, so war er es. Maske und Spiel waren vollendet — einer besseren Sache würdig. Und Eleonore Hirt als junge Französin sahen wir noch nie so gut. Im Letzten fesselte aber an der Aufführung nur die Frage, wie weit es von nationalem Interesse war, daß das Publikum sich dieses Stück anschaute.

Shakespeares „Wie es euch gefällt“ scheint endlich die Zürcher ins Theater zu locken. Und mit Recht. Diese Aufführung ist in jeder Hinsicht packend: dort, wo sie vielleicht Widerspruch erregt, nicht minder als dort, wo sie entzückt und den Beifall auf offener Bühne hervorruft. Es gab in der Aufführung des „Sturm“ im letzten Winter jene merkwürdige Beschwörung antiker Göttinnen durch Prospero. Steckel ließ sie barbarisch bunt, primitiv, betont unzulänglich spielen — Liebhabertheater zur Kunstform erhoben von einem bewußten Könner. Wir goutierten den Einfall nicht, er schien die große Linie des Prospero-Horizontes unbillig zu brechen. Ob jene Szene nicht so etwas wie eine Keimzelle der Aufführung von „Wie es euch gefällt“ darstellen könnte? Namentlich im Bildmäßigen fällt eine ähnlich barbarische Buntheit auf, kindliche und handfeste Bilderbuchpoesie ersteht auf der Bühne, die sich gerne verengert, um die Erscheinung dicht zu ballen. Man fragt sich immer wieder, ob diese Aufführung in ihrer fetten Härte überhaupt noch „poetisch“ zu nennen sei. Nichts von Waldweben ist in diesem Wald, nichts von Verträumtheit in diesen Gestalten. Der Herzog und seine Begleiter sind wie ein Stammtisch, der zur Abwechslung einmal Indianer spielte. Dafür aber glaubt man dem Ardennerwald aus dem Bilderbuch den Löwen und die Stämme von Shakespeares Gnaden. Und Herrn Jaques die Einsamkeit. Und auch, daß der Schäfer Silvius als brüllendes Mondkalb herumirren muß. — Das wäre etwa, was man teilweise negativ werten könnte an dieser jüngsten Shakespeare Aufführung. Aber es ist nur die Rückseite eines Positiven. Nämlich einer großartigen gestischen Phantasie. Wie sehr Theater Zeichensprache ist, wurde wieder einmal klar. So stark geht dieser Stil auf die bestimmt gezogene Arabeske aus, daß auch die barocken Wortspiele, die sonst eine besondere Crux moderner Shakespeare-Darstellung sind, selbstverständlich ihren Ort finden. Denn hier wird ja das Wort zum klingenden Gestus, zum in sich schwingenden Tonschnörkel. An den schönsten Stellen der Aufführung dachte man unwillkürlich an die Stiloper — ganz abgesehen davon, daß in ihr viel und hübsch gesungen und musiziert wird: das Spiel verdichtete sich zu Duetten, Terzetten, Quartetten aus Wort und Bewegung. Die merkwürdige Objektivität, die oft fast hart zu nennende „Außerlichkeit“ von Steckels Regie läßt, da sie wesentlich ist, nun aber die dem Stück innewohnende Tiefe selbsttätig als Gegenschlag erscheinen: ein Jaques findet die Waldmusik in seiner Seele leichter, da keine falsch-richtigen Theaterkulissen sie ihm vorspiegeln. — Wieder einmal ist der Berichterstatter in Verlegenheit, wen er namentlich nenne unter den Darstellern. Es war eine Ensembleleistung hoher Art, wo die periphere Rolle ebenso ernst genommen wurde wie die zentrale. Und wenn man von so viel Gelingen anspruchsvoll geworden, in Hortense Rathys Rosalinde an einigen Stellen ein Aufgeistern des genialen Herzens vermisse, so genoß man gleich wieder das seltene Glück, eine Schauspielerin am Werk zu sehen, die den Augen als Mädchen ebenso sehr Genüge tut wie als Ganymed, der seinem Namen Ehre macht.

Elisabeth Brod-Sulzer.

* * *

Mit Françoise Rosay als Hauptdarstellerin gelangte „Le Séducteur“ von André Birabeau zur Aufführung. Wir sahen die bekannte Schauspielerin in einer Rolle, deren halb ernster, halb burlesker Charakter ihr liegt und die sie mit viel Intelligenz und Temperament spielt und mit der bewundernswürdigen Treffsicherheit und Schärfe der Mimik, welche sie kennzeichnet. Meisterhaft weiß sie vom Gefühlvollen zum Burlesken hinüberzuwechseln und versteht es, jedem Augenblick eine Wirkung abzugewinnen. Und doch scheint manchmal eine tiefere Durchdringung des Stoffes zu fehlen; immer kommt ihr Spiel bloßem Virtuosen-tum gefährlich nahe. Oder liegt es am Stück, daß wir trotz aller Bewunderung für das Können der Rosay kaum je mitgerissen wurden? Wie viele andere Ro-

mödien Birabeaus hat auch diese eine außergewöhnliche, leicht skandalöse Familienangelegenheit zum Vorwand — skandalös allerdings nur so weit, als die brave Rechtschaffenheit, die den Personen Birabeaus immer angeboren ist, nicht darunter leidet. So will das Stück zugleich rühren und unterhalten; jedoch vermag weder das Menschliche sehr zu bewegen, noch dringt das Theater bis zum Spielerischen, zur freien, sich selbst genügenden, beglückenden Bewegung vor, sodaß trotz des gefälligen Dialoges „Le Séducteur“ für die Schauspieler weniger dankbar ist, als er zu sein scheint. Immerhin ist die Figur des Olivier eine der besten Birabeaus. Und dieser mit französischer Anmut leicht banale, unverbindliche Schriftsteller wurde auch mit einer lässigen Leichtigkeit und Spannungslosigkeit interpretiert, die uns sehr glücklich schien. Der Darsteller, der sich von Zeit zu Zeit auf der Bühne ganz zurückzuziehen, sich selbst gleichsam unwesentlich zu machen verstand, bildete einen angenehmen Gegensatz zur nervösen Energiegeladenheit der Françoise Rosay. Weniger überzeugend wirkte der Sohn Christian; man mußte sich daran gewöhnen, durch diesen großen, sportlich aussehenden jungen Mann hindurch den empfindsamen, überschwänglichen, siebzehnjährigen Knaben zu sehen. Trotzdem gelang es dem Schauspieler, die Frische und das in jedem Atemzug sich Schenkende und sich wieder Zurücknehmende eines jungen Menschen schön zu zeichnen.

V o n n e M o j e r.

Der Film.

Unter großen Empfehlungen werden in der Schweiz zwei Spitzenfilme gezeigt: der neue John-Ford-Film „So grün war mein Tal“ und der Veit-Harlan-Film „Der große König“. Das deutsche Werk ist in jeder Hinsicht aufschlußreich. 1940 begonnen, scheint es in oft hellseherischer Weise neueste Entwicklungen vorauszunehmen, wie ja überhaupt hier Hegemanns umstrittene Definition Friedrichs des Großen als des ersten Nationalsozialisten Gestalt geworden scheint — allerdings anders, als es jener Autor meinte. Die Geschichte, vor allem, wenn sie um eine so komplexe Figur wie Friedrich den Großen kreist, erweist sich wieder einmal als eine so vielschichtige Materie, daß selbst authentische Elemente nur dadurch, daß sie eben notwendig eine Auswahl darstellen, jede Umbiegung in die gerade gewünschte Weltanschauung erlauben. Viele der in diesem Film historisch zu Recht getätigten Reden kann man fast wörtlich in den Zeitungen als die führenden Staatsmänner von heute lesen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die oft allzu moderne Wiedergabe solcher Aussprüche. Die Kostüme sind treuer als die Sprechweise der in ihnen steckenden Schauspieler. Nun kann ja allerdings die Mischung moderner und historischer Züge im Film von zauberhafter ironischer Wirkung sein. Ja, es ist sogar gut, wenn die Regie diese Ironie bewußt in ihr Werk einbaut, weil historisch aufgeputzte Schauspieler in der wirklichen Landschaft des Films fast unausweichlich lachhaft aussehen. Aber dieser deutsche Film geht der Ironie streng aus dem Weg. Der Ironiker Friedrich ist hier Friedrich der Große, und zudem ist er Herr Gebühr, der patentiert ähnlichste Friedrich-Spieler der deutschen Bühne. Zu ähnlich. Immer wieder muß man an das Pascalwort denken: „Zwei Gesichter, die ähnlich sind und von denen keins für sich lächerlich wirkt, erregen zusammen durch die Ähnlichkeit Gelächter“. Denn es bleiben eben doch z w e i Gesichter. Ein allzu routinierter Schauspieler, der mit äußerlichen Tricks ein historisches Portrait zum Gehen und Sprechen bringt, und daneben jener rätselvolle Mensch, der den Namen des Großen mitardonischem Spott durch die Nachwelt trägt. Zur Deckung bringt Gebühr die beiden nicht. Vielleicht wäre die äußere Ähnlichkeit mit Vorteil geringer, dann müßte die innere durch die Stärke der Darstellung erreicht werden. Die Schwierigkeit des Films liegt nun aber noch tiefer: Friedrich der Große ist kein Held. Er ist ein genialer Feldherr und Staatsmann, aber zum

Helden fehlt ihm jene blühende Einheitlichkeit, jenes Aus-einem-Guß-Sein, das die großen und die kleinen Helden je und je ausgezeichnet hat. Es gehört zur Tragik Preußens, daß sein Nationalheld kein Held und vor allem auch kein deutscher Held war. Darüber wäre viel nachzudenken. Es aussprechen tut weder Friedrich noch Preußen Abtrag. Und ein Filmheld ist dieser Friedrich nun vollends nicht. Vielleicht wollte die Regie solche zwielichtigen Züge des Stoffes herausholen. Es ist uns eine Szene unvergeßlich: Friedrich und sein Bruder Heinrich streiten sich. In Großaufnahme: zwei Gesichter mit wild und exakt arbeitenden Muskeln, die eine mißtönende Sprache erzeugen, keine Gesichter mehr, nur noch Sprechwerkzeuge, von einem Menschengesicht so verschieden wie der Stehschritt vom Schreiten eines griechischen Helden. Der stupideste Preußenfeind könnte sich dieses Bildes zu wirksamster Propaganda bemächtigen. Es war von graufiger Komik. Meist aber erreicht die Regie ihren vorgehabten Zweck mit Sicherheit. Historische Schlachtenzenen zu zeigen ist vor einem heutigen Publikum besonders schwer. Harlan macht es mit Vorsicht und geht von den Massenszenen möglichst schnell zum Einzelnen über, wo er oft schöne Wirkungen erzielt: ein sich nach Géricault bäumendes Pferd, ein sterbender Soldat — fast möchte man es wagen, nach diesem Film den Schluß zu ziehen, das Einzelschicksal veralte nicht, wohl aber die Masse. Und das wäre eine entschieden tröstliche Einsicht.

„So grün war mein Tal“ wird wie der ihm zugrundeliegende Roman ein großer Erfolg sein. Nicht umsonst hat er schon sechs erste Preise auf sich vereinigt. Erstens ist er ein menschlich sauberes Werk, und dann weist er jene echt angelsächsische Mischung von Gefühlsfeligkeit und Wirklichkeitsglauben auf, die in der Kunst meist nicht allzu gut gedeiht, dafür umso besser in den Köpfen und Herzen der Menschen. Sehr typisch ist an diesem Werk der fluktuierende Standpunkt — bald allgemein, bald persönlich. Künstlerisch hätte das Werk sicher gewonnen durch das Festhalten des einen oder des anderen Blickpunktes. Es wäre dann entweder ein hartes, großgesehenes Sozialgemälde im Stile Zolas (oder der „Früchte des Jorns“) entstanden oder aber eine traumhafte Seelenlandschaft der Erinnerung. Die Verkoppelung der beiden Stile läßt Fords Werk etwas breit zerfließen, in schönen Einzelszenen immer wieder neu ansetzen — letzte künstlerische Einheit ist ihm nicht beschieden. Dabei steht die Darstellung durchwegs auf großer Höhe. Aber wenn man an die große Szene denkt, wo beim Grubenunglück der Aufzug leer zu den Harrenden heraufkommt, dann bedauert man es doch, daß Ford den Film nicht stärker um diese Elemente des Stoffes gerafft hat.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Bücher Rundschau

Theorie des Mittelstandes.

Theorie des Mittelstandes. Von Dr. Fritz Warbach, Professor der Nationalökonomie an der Universität Bern. Verlag A. Franke A.-G., Bern 1942.

Die spannend geschriebene, wirklichkeitsnahe Theorie des Mittelstandes ist, wie es der Verfasser in den Schlußbemerkungen selber jagt, „ein Aufriß der Mittelstandstheorie, der Versuch namentlich auch einer Neufassung der Mittelstandsdefinition, die geeignet ist, die große gesellschaftliche Trilogie Kapitalgruppe, Mittelstandsgruppe und Proletariatsgruppe klar zu erkennen“. Schon allein die Tatsache, daß der Ordinarius für praktische Nationalökonomie an der Universität Bern Pionierarbeit leistet, indem er einen von den Nationalökonomien stark vernachlässigten Stoff herausgreift und bearbeitet, verdient besonders erwähnt zu werden. Dem vorliegenden Werk kommt neben dem rein wissenschaftlichen Wert