Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 24 (1944-1945)
Heft: 9

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Kulturelle Umschau

Schauspiel in Zürich

Die Aufführung von Lessings „Minna von Barnhelm" ist ein großer Publikumserfolg. Da ist ein höchst vergnügtes adliges Fräulein mit einer äußerst zungenfertigen Zofe, beide appetitlich aussehend, moderne saloppe Smartheit kleidet sich putzig in den Reifrock, und sportlich freie Manieren finden sich mit der bepuderten Perücke zu einer graziösen Fastnacht zusammen. Da sind preußische Soldaten, die aus Rücksicht gegen ein pp Zürcherpublikum von 1944 sich so unpreußisch wie möglich gebärden, da ist ein pfiffiger Wirt und ein knurriger Diener, da ein radebrechender Franzose, alles hübsch unschuldig und ins Einzelne verliebt. Und die Zuschauer sind entzückt, daß ein Schulbeispiel klassischen Dramas so „natürlich", so stubenwarm, so bequem sich anfühle. Es wäre sehr hübsch, wenn es nicht Lessing wäre. Es wäre sehr artig, wenn man nicht wüßte — von anderswoher wüßte —, daß hier eigentlich die zauberhafteste Blüte der deutschen Komödie vor uns sich entfalten müßte.

Sicher ist es schwer, Klassiker zu spielen. Um das zu wissen, brauchen die Theaterkünstler nicht den Kritiker. Und es ist umso schwerer, je mehr das zu spielende Werk zum Schulsackwissen des Durchschnittszuschauers gehört. Die „Minna" ist eines der bedauernswertesten Opfer der Schule. Man liest sie eigentlich immer zu früh. Und so liegt sie lebendig begraben unter dem Staub schlecht verstandener Erklärungen der Lehrer. Daraus begreift sich nun sicher zum Teil die Freude der Zuschauer an der Inszenierung Direktor Wälterlins. Er nimmt die „Minna", als wäre sie kein Schulbeispiel. Er macht sie wieder harmlos. Aber das Wort hat einen Doppelsinn: den Schul- und Bildungsharm werden wir los, aber um den Preis der Harmlosigkeit. Wälterlin läßt diesen Lessing spielen wie ein Dirigent, der Bach oder Mozart beispielsweise „romantisch" auflöste. Alle Strenge wird gemildert, alle Herbe erweicht, alle Nüchternheit verwölkt. Man verwendet viel Pedal. Und das nicht aus pathetischem Ausdrucksbedürfnis heraus, sondern aus dem Sinn für seelische Gemütlichkeit. Eben stubenwarm.

Nun wird man sagen, die Hauptsache sei, wenn man das Publikum überhaupt an eine Kostbarkeit wie Lessings Meisterkomödie heranführe. Aber gerade das tut man eben nicht. Man führt die „Minna" zum Publikum. Das Rezept ist für den Augenblick ebenso probat, wie verhängnisvoll auf die Dauer. Im Grunde will der Zuschauer im Theater immer zugleich von sich weg und doch dies innerhalb seiner eigenen Welt. Da bleibt denn sinnvollerweise nur der Weg nach oben: in die höhere Form des eigenen Selbst. Und so ist das klassische Theater in schärfster Befolgung dieses Grundverhältnisses dazu gekommen, seinen Sinn auf das fern Menschliche zu stellen. Nie verleugnet das klassische Drama die Spannung zur Ferne hin, von der Ferne her. Dabei ist es in gewissem Sinn leichter, jene klassischen Werke zu spielen, die diese Ferne überall klar ausformen, etwa Racine, die „Penthesilea", Goethes „Iphigenie" als jene, die verwirrend und täuschend nahe sich an die nichtstilisierte Wirklichkeit heranspielen, etwa Molière oder eben Lessings „Minna" — überhaupt die klassische Komödie. Nicht umsonst nennen wir bei Lessing die französischen Parallelen. So herzlich deutsch, so bürgerlich aristokratisch seine Komödie schon ist, so bleibt sie tief mitgeformt vom stark stilisierten französischen Lustspiel (Lessings Kampf gegen die Franzosen hat ja die Wut eines Familienzwistes). Betrachten wir nur einmal das Motiv „Frauenzimmerchen" des Wachtmeisters. Ist das naturalistisch zu spielen? Das wäre so, als wollte man einen Triller bei Haydn jedesmal neu als Seufzer des übervoll sehnsüchtigen Herzens aushauchen. Nein — hier geht es um ein stereotypes Ornament, das bei dem Wacht-

meister eine durchgehende, wenn auch noch so leise Stilisierung voraussetzt. Aber eben eine Stilisierung, die unendlich schwer zu finden ist, da sie sich nach Kräften verhüllt. So schwierig zu finden wie die genaue Grenze der Vertraulichkeit zwischen Franziska und Minna — die die höchstmögliche Vertraulichkeit zwischen einer Herrin und einer Magd ist, welche dieses sind aus Natur und Eindeutigkeit, sodaß sie auf Grenzen nicht zu achten brauchen. Man möchte sagen, es dürfe bei einem Werk wie der „Minna" nie vom Realismus aus gegangen werden. Wieweit man sich ihm aber nähern dürfe, sei dann durch die darstellerische Kraft der Darsteller und ihre Eigenart zu bestimmen.

Selbst wenn nun in der Zürcher Aufführung die erste Forderung nach prinzipiell unrealistischem Stil erfüllt würde, so fehlte es an der zweiten. Frau Fries hatte als Minna eine gute Szene: die Täuschung Tellheims. Wo sie nicht wahrhaftig zu sein brauchte, war sie echt und stark: elegant, witzig, überlegen. Sonst aber war sie lustig statt fröhlich, listig statt geistig. Eben nicht jene unnachahmliche Einheit von Geist und Gemüt, die Lessings eigenstes, schönstes Geschenk an die Menschheit ist. Grete Heger war ungehemmt temperamentvoll und vorneweg in Rede und Handlung — aber immer kamen einem ihre Herzenstöne überraschend, und von sozialem Grenzbewußtsein vollends war nichts zu spüren. Herrn Troeschs Wachtmeister stand als schlaksiger, herzlicher Bursche auf der Bühne, sympathisch, nur von der Luft des norddeutschen Dix-huitième hatte er sicher nie geatmet. Herr Schweizer bot als Wirt eine Fülle fröhlicher Einzelheiten, doch wie umständlich kostete er sie aus, wie sehr wurde ihm erlaubt, das Hauptthema zu überspielen. Hier zeigte sich ganz besonders jene schon erwähnte Verliebtheit Direktor Wälterlins in das frei schwebende Détail, in den unzähmbaren Zufall des Lebens. Sie kommt aus einer für viele Werke unendlich fruchtbaren Sensibilität, kann aber einem streng gebauten, streng empfundenen Werk gegenüber eher ihre negative Seite auswirken. Uneingeschränkt freuen mochte man sich an Herrn Ammanns Riccaut, der zwar nicht Kalsers subtile Leistung von dazumal vergessen ließ, aber eine erstaunliche doppelsprachige Equilibristik meisterte. Und auf weite Strecken hin folgte auch Herrn Langhoffs Tellheim vielleicht am treuesten Lessings Ton. Es war echte norddeutsche Sprödheit und Haltung da (wie schön klang sein gepreßtes, bürokratisch inniges Ja auf Minnas Frage, ob er sie noch liebe!) — nur jene Durchbrüche in den Tellheim, der das Fräulein von Barnhelm zu gewinnen verstanden hatte, blieben etwas zu gedämpft. Wahr und dicht erfüllt gab Gretler den Just. Immer wieder bleibt es erstaunlich, wie dieser Künstler in seiner relativ beschränkten Rollensphäre den gleichen Ton ohne Selbstplagiat abzuwandeln versteht.

Die Aufführung von Ibsens „Nora" mit Käthe Gold in der Titelrolle ist sicher ein Höhepunkt in Zürichs Theatergeschichte. Nun ist dieses Werk freilich unübertrefflich zugeschnitten auf die derzeitigen Besetzungsmöglichkeiten des Schauspielhauses. Es ist ein Starstück, das nicht auskommt ohne ein hochgezüchtetes Ensemble. Es stellt ebenso große Anforderungen beherrschender Gestaltung an die Titelfigur wie solche tragender und stützender Unterordnung an die Nebenrollen. Beides wurde sozusagen restlos erfüllt, und es ist mit Sicherheit zu prophezeien, daß diese „Nora", die so leicht hätte antiquiert wirken können, die Zürcher Bühne auf lange Wochen hinaus beherrschen wird.

Triumph der Schauspieler? In diesem Maß gelingt der Triumph nur, wenn der Dichter den festen Grund dazu gelegt hat. Ibsens Gesellschaftskritik mag als solche leichten Staub angesetzt haben; es mögen sich gegen dieses Stück sämtliche Noras in Serienherstellung, die in der Wirklichkeit sich breit machen, verschwören; wir mögen uns ärgern an der kurzangebundenen Entwicklung der Frau Linde — das alles kommt durchaus nicht auf gegen die volle, runde Wahrheit all dieser Figuren. Noch beim Lesen des Stücks kann man sich fragen, ob hier nicht eine gewisse sprachliche Modernisierung geboten wäre; in der Aufführung aber wird alles zeitlich Gebundene eingeschmolzen und mitgerissen von dem untrüglichen Leben,

das aus diesen Figuren quillt und die ein machtvoller Theaterinstinkt immer wieder zu den dramatischsten Konstellationen vereinigt hat. Und so kommt es zu dem unglaublichen Ereignis, daß neben dem Grollen der Kanonen dieses Drama des einsamsten, nur sich selbst fordernden Ich bestehen kann in voller Gültigkeit. Daß die Wirklichkeit für einen Abend lang ihren Meister findet in jener zweiten Wirklichkeit des naturalistischen Theaters, welches uns im allgemeinen so fragwürdig geworden war.

Freilich: es muß uns dazu wohl in dieser fraglosen Vollendung wie hier begegnen. In dieser Nora, die in drei kurzen Stunden sich wirklich zu verwandeln vermag aus dem lockeren ichfreudigen „Zeisig" zum unerbittlich sich von sich fordernden Menschen. Man kann die Nora vielleicht auch anders spielen, als es Käthe Gold getan hat, aber wenn wir sie sehen, wollen wir das gar nicht wissen, wir wollen und müssen immer wieder nur empfinden, daß es nicht bezaubernder, nicht ergreifender, nicht besser, nicht richtiger getan werden kann. Immer wieder erlebt man das Wunderbare, daß der nächste Satz, die nächste Bewegung, der nächste Klang dieser Nora ganz anders ist, als man es erwartet hatte, und daß er doch zusammenklingt mit jener tieferen Ahnung von der Figur, die in uns lebte. Überraschung, die uns nur überrascht, weil wir uns noch nicht ganz kannten, und die uns selber weiter, tiefer, lebendiger als wir wußten, an uns zurückschenkt. Wo war Käthe Gold größer: als mit den Kindern hemmungslos tollende Mutter, als zum Tod geängstigte Kreatur, als zart mit dem Hausfreund kokettierende Frau, als grausame Richterin ihres Mannes — es gibt kein Abwägen. Und wenn die Erinnerung diesen und jenen Klang der Aufführung herausholt, so weiß sie sofort auch ihre Ungerechtigkeit anderen Klängen gegenüber. Soll man sprechen von jenen paar Sätzen über den Selbstmord zu Krogstad, wo Nora aus der bloßen Ähnlichkeit mit ihrem Feind etwas von tröstlicher Menschenwärme schöpft? Oder soll man sprechen von der erlösten Heiterkeit des ersten Aktes, die in dem „garstigen Himmelkreuzdonnerwetter" gipfelt? Oder von der nachdruckslosen Kälte des Abschieds? Oder von der Liebesszene mit Dr. Rank, wo Wort und Sinn so schwebend, geheimnisvoll unabsichtlich sich gegeneinander verschieben und damit die Liebe als etwas vom Menschen völlig Losgelöstes, elementar Atmosphärisches Form werden lassen? Angesichts solcher Erfüllungen kommt einem jedes Wort, das man je gegen Psychologie und Realismus gesagt hat — und wieder wird sagen müssen —, sündhaft vor.

Aber wie peinlich hätte diese Nora wirken müssen, trotz allem, wenn sie nicht die würdigen Gegenspieler gefunden hätte. Wir erinnern uns an frühere Starauffführungen in Zürich, wo irgend ein deutscher Prominenter wie eine Bombe hineinplatzte in ein hilfloses Ensemble und nur Trümmer zurückließ. Käthe Gold brauchte hier nie ins Schlaffe oder gar Leere zu spielen. Wenn Frau Dannegger am blassesten wirkte, so war es vor allem Ibsens Schuld. Immerhin dürfte sie vielleicht ihre Maske etwas jünger wählen. Aber welch menschlich wahre Gestalt war der Krogstad des Herrn Langhoff, der schon beim ersten Auftreten die ganze Entwicklungslinie der Rolle vorbereitete; ein armer gekränkter Mensch, dessen Bosheit ganz undämonisch, einfach und wahr ist. Eine der schönsten Leistungen dieses Schauspielers, umso erstaunlicher, als er ja nur einspringen mußte für einen erkrankten Kollegen. Daß Herr Ginsberg einen Doktor Rank von eigenstem Format hinstellen würde, war klar. Diese Figuren der Halbtöne, des geistigen und vitalen Zwielichts, liegen ihm ganz besonders, und er hat hier sein Können mit einer Delikatesse eingesetzt, daß jene große Szene der Liebeserklärung zu einem unvergeßlichen Duett wurde. Die Rolle des Advokaten Helmer, Noras Mann, ist ebenso anspruchsvoll wie undankbar. Er muß alles Dunkel auf sich sammeln, damit Nora noch mehr ins Licht trete. Ibsens Zeichnung ist hier oft überabsichtlich und zeigt jenen Haß, wie man sie nur den eigenen Geschlechtsgenossen gegenüber aufbringt. Die Schwierigkeit der Rolle wird dadurch noch erhöht, daß Helmer im selben Zug

der Entwicklung unseren Haß und unser Verständnis erregen soll. Die Art, wie Herr Horwitz seine Rolle in großartiger Steigerung durchführte, war meisterlich. Jener erste Ausbruch der nur sentimental verkleideten Brutalität in seiner Reaktion gegen Noras Vorwurf, er sei kleinlich! Und das wuchs dann beherrschend auf im letzten Akt mit seinen unvergeßlichen Übergängen von wohlanständig gedämpfter Betrunkenheit in klarste Brutalität, von oberflächlicher Verliebtheit in urtümliche Eigensucht, von selbstgerechter Beschuldigung zu noch selbstgerechterer Verzeihung. Unvergeßlich aber auch das Schlußbild: der Beginn des Verstehens in jener zugleich zerbrochenen und sich ungeschickt wieder aufrichtenden Bewegung, jene beinahe rührende Starrheit, die etwas von den ersten Regungen eines Totgeglaubten hatte.

Wir wissen nicht, was die Regie des Herrn Heinz zu bessern oder zu raten fand an solchen Spielern, die ihr Eigenstes ungemindert zu geben schienen. Aber gerade diesen Eindruck zu erreichen, ist ja das höchste Ziel, der schönste Triumph wahrer Regie. Jedenfalls war es eine Aufführung, in der ohne Mätzchen und Selbstgefälligkeit auch die kleinste äußere Einzelheit bedacht war. Nur eines sei angemerkt: wie man den großen Dirigenten oft am untrüglichsten an der Länge seiner Pausen erkennt, so den Regisseur an der genauen Handhabung des Vorhangs. Wann er falle, ist eine Frage der Sekunde. Herr Heinz täuschte sich nie darin. Das Bühnenbild des Herrn Otto, das zuerst etwas abstoßend in seiner Treue erscheinen konnte — eine schwierige Frage, da das, was Ibsen „geschmackvoll" nennt, auf uns gegenteilig wirken muß, wir also die Wahl haben, dem Dichter historisch oder ästhetisch zu folgen — dieses Bühnenbild wurde völlig eingesogen von der Wirklichkeit des Geschehens. Immer wieder ergaben sich Bildwirkungen, die an die stärksten Eindrücke von Munchs Kunst erinnerten! Das heißt viel.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Der Film

Von den beiden russischen Filmen „Die Sowjetunion im Krieg" und „Stalingrad" will der erste nur repräsentative Stimmungsbilder und Einzelausschnitte aus einem Gesamtgeschehen, der zweite darüber hinaus noch ein einmaliges geschichtliches Geschehen selber sichtbar machen. Doch muß letzteres Streben in seiner Auswirkung natürlich auf den Begleittext beschränkt bleiben. Das ist nicht unbedingt ein Schade; wird doch so das irgendwie Ziellose, Unendliche an dem ganzen Geschehen offenbar, sein Überschießen über alle Einzelziele, die Art, auf welche all dies Kämpfen und Leiden eine Gesamtveranstaltung der Menschheit mit sich selbst ist, für welche alle Fronten, alle die sie bestreiten, nur Mittel zu einem unbekannten Zweck sind — den man etwa, allzu kurz angebunden allerdings, einen ungeheuren, erbarmungslosen Aderlaß an dem zu üppig gewordenen Leben nennen könnte. Wenn dieser Zweck in den Instinktgründen des menschlichen Gesamtseins besteht, so kann man allerdings gerade angesichts dieser Vorführung der russischen Kriegsanstrengung an seiner Durchführbarkeit zweifeln lernen. (Freilich könnte man ja auch den Zweck eines Aderlasses gerade in der Aufpeitschung für neue Blutbildung erblicken.) Denn was wir da sehen, ist ein Volk, das noch völlig in der Naturstärke der Frühe steht und damit die ganze künstliche Stärke der späten Technisierung, Kraft der Gläubigkeit mit Kraft der Maschine zu vereinigen lernt: eine Zusammensetzung, welche die Weltgeschichte noch nicht gesehen hat und die undurchsichtige Drohungen vor uns auftürmt. Weithin gewinnen wir an diesen Filmen den Eindruck einer Lawine von mechanisierten Waffen und Menschen, die schwer über Europa her hängt.

Um von Künstlerischem zu reden, so gehört es zum Eindrücklichsten, wie diese Einheit als Unendlichkeit zugleich der Naturlandschaft und der mechanischen Organisation, als Kollektivierung zugleich urtümlich-gefühlshafter und zivilisatorisch-mario-

nettenhafter Art immer wieder Bild wird. Unvergeßlich die Truppe, die einem Heerwurm, oder besser einem laufenden Bande gleich unter dem Gesang wild in eins schmelzender Volkslieder sich in den Brückenbogen hineinschiebt — wie in das Dunkle, in das die Menschheit immer wieder strebt, wenn die Helle sie geblendet hat. Und doch ist jeder dieser Soldaten auch ein Mensch, der am Tode nur die Bewährung und Verinständigung des Lebens sucht, nicht ihn selbst. Immer wieder kommen kleine Züge, weit jenseits der absichtlich und propagandistisch angebrachten, die dies unorganisierbar Menschliche, Einzelhafte durchbrechen lassen. Wohltuend war, im Vergleich zu einigen andern deutschen Generälen, das ernste Menschenantlitz des Feldmarschalls Paulus. Wohltuend war die schwankungslos achtungsvolle Haltung gegenüber dem besiegten Feinde, dessen Angriffen man ja weiß Gott einiges nachzutragen hat. Es blieb etlichen Pöbelnaturen aus einem einsatzlosen Publikum vorbehalten, angesichts des Zugs der Gefangenen, die die Merkmale namenloser Zerstörung trugen, in ein höhnisches Gelächter auszubrechen.

Seit René Clair in Amerika weilt, ist er selbst zwar nicht — aber seine Filme sind anders geworden. Nach wie vor ist die Bemühung die, vom bloßen Realismus fortzukommen. Dies ist beim Film umso wichtiger, als das Technische daran ihn derart nahe bei der Wirklichkeit zu halten scheint, daß die Erhebung ins Kunstmäßige darüber fragwürdig wird. Doch hat Clair begriffen, daß es nicht genügt, die Wirklichkeit zu verachten, zu zerbrechen, mit Füßen zu treten — wie das alle die tun, die ihren Anforderungen unter heftigem Schelten auf Psychologie, Naturalismus und photographische Nachahmung auf mechanischem Wege in expressionistische Zerstörung oder hieratische Verstarrung zu entrinnen trachten. Begreifen aber, daß mehr nötig ist: nämlich ein tieferes und höheres Fließen, das die Wirklichkeit trägt und musikalisch in sich auflöst — begreifen nützt da noch nicht viel. Sondern man muß dies Fließen auch zu entfesseln wissen. Clair fand den Gegenspieler, mit dem sein Geist dies glückselig, beglückend Strömende zeugte und gestaltete: Es war das Pariser Volk und seine liebenswürdigsten Eigenschaften, jene göttliche, nichtsnutzige, lebensreiche und doch irgendwie geistige Leichtigkeit (die übrigens auf niemanden widerstandsloser wirkt als auf den, der von Natur sehr weit davon entfernt ist, z. B. den Deutschschweizer). So entstanden die klassischen Filme aus René Clairs französischer Zeit, die in ihrer gegenseitigen Durchdringung von Realismus und Phantastik, Komödie und Singspiel doch wohl den unübertroffenen Idealtyp des Filmschaffens darstellen.

Dieser Gegenspieler mangelt Clair nun; er hat jetzt ein schweres Volk von puritanischer Grundsubstanz und schweißigem Arbeitsethos sich gegenüber. Um die Dicke der Wirklichkeit in Bewegung zu bringen, muß er also nun jenes lockernde Element von außen an sie herantragen: es ist hier das Okkulte. Aber es ist nur ein künstlerisches Mittel. Es wird also nicht als Ernst gegen Ernst eingesetzt, sondern als Humor für Humor. Und es ist ein echter Humor, zugleich schneidig gegen alles Dumme, Aufgeblasene, Niedrige, ohne festklebende Gefühlsseligkit, sondern immer leichfüßig und blitzend — zugleich aber auch von einer wundervollen gütigen Lebensbefreundung und verschwiegener Menschenliebe — die aber alle Breite der Ergießung verabscheut und, will man sie auf sich selbst festlegen, sich alsbald ins schillernd Vieldeutige des Spottes entwindet. Diesen Weg ging Clair schon vor Jahren in seinem „Ghost going west"; und jetzt wieder in „I married a witch". Es wird darin durchwegs reizend gespielt, voll Laune und Haltung. Ein Sonderlob verdient der alte Hexenmeister, eine Gestalt von bezaubernder Originalität. Auch ernstere Humore gehen unter dem Spiel her, aber niemals grell oder selbstgewichtig, appuyé. So eine Satire auf die Volksgunst in der Massendemokratie, die ihren Erkorenen mehrmals binnen weniger Stunden zwischen abgöttischer Verehrung und tiefster Verachtung wechseln läßt. Die Verehrung schwingt schließlich obenaus — so sehr, daß sogar der Gegenkandidat gegen sich selbst stimmt — allerdings nicht, ohne daß die behenden Finger einer hübschen Hexe sich ein-

gemischt haben. Es ist ein recht gutes Zeichen, daß ein Film, der so auf alle Dinge verzichtet, die der Masse gefallen, z. B. in Zürich so viele Wochen laufen konnte.

Erich Brock.

* * *

Wie der „Stalingrad"-Film der Russen, ist der „El-Alamein"-Film der Engländer eine Zusammenstellung von Dokumentarstreifen. Nicht absichtslose Zusammenstellung freilich, sondern dem Plane folgend, eine klassisch zu nennende Schlacht darzustellen. Das Überraschende und erst im Gegenschlag Erschütternde daran ist die mathematische Sauberkeit dieser Schlacht. Trotzdem die Bilder von Reportern unter letzter Lebensgefahr aufgenommen worden sind (ist es dem Zuschauer ganz wohl bei diesem Gedanken?), fehlt eben doch die direkteste Kampfhandlung, der letzte Schmutz, das letzte Grauen der „Condition humaine". Dafür erleben wir die Präzision einer großen Schlacht mit ihren monatelangen, unendlich verzweigten Vorbereitungen. Dann und wann sind deutsche Filmbilder, vor allem Bilder von Rommel eingefügt, wobei die durch und durch sachliche und damit anständige Haltung dem Feind gegenüber Achtung erregt. Aber als Ganzes gesehen mußte der Film monologisch auf die eine Seite beschränkt bleiben. Bekommt der Krieg dadurch etwas beinahe Laboratoriumshaftes, so stellt er anderseits manche typisch englische Eigenschaft besonders klar heraus: die nüchterne und ganz unverkrampft selbstverständliche Autorität der Generäle etwa, das merkwürdig Traditionsverliebte (mitten im maschinellen Kampflärm dudelt ein schottischer Dudelsack), und nicht zuletzt eben die dokumentarische Haltung des Films, wie es etwa eine strategische Skizze in einem Lehrbuch will. Hier ästhetische Maßstäbe anzulegen, wäre verfehlt, ja vielleicht verwerflich. Und doch war natürlich gerade zur Erzielung einer so sachlichen Wirkung die vorgängige ästhetische Schulung der Hersteller Bedingung.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Marino Marini

Anläßlich der Kunstausstellung in Basel

Zusammen mit den Skulpturen seines Landsmannes Arnold d'Altri, der Französin Germaine Richier und des Wieners Fritz Wotruba stellt der italienische Bildhauer Marino Marini (geb. 1901) im Kunstmuseum Basel eine größere Anzahl Werke der letzten vier Jahre aus, die er in der Schweiz gearbeitet hat. Seine Schau ist uns zu einem der erregendsten künstlerischen Erlebnisse der letzten Zeit geworden, und wir möchten versuchen, die verschiedenen Stadien dieses Erlebnisses nachzuzeichnen.

Der erste Schock: es ist eine reine Plastikausstellung. Die Plastik, diese heute unbekannteste und unbegriffenste aller Künste, kennt der Ausstellungsbesucher beinahe nur noch als verschämte Zugabe, irgendwo stiefmütterlich zwischen einer Flut von Leinwänden in einen Winkel eingekeilt. Hier aber kann man die Plastik nicht mehr übersehen. Denn es findet sich nichts anderes in den Sälen, in welchen bis „Schaffhausen" Böcklins Toteninsel und die Kentaurenschlacht gehangen haben. Und die Aufstellung, welche die geübte Hand des Konservators spüren läßt, hält in glücklicher Weise die Mitte zwischen „malerischer" Zufälligkeit und pedantischer Systematik; sie läßt dem Beschauer die Freude des Findens und führt ihn doch in unaufdringlicher Weise zum Wesentlichen.

Der zweite Schock: das Material. Die ausgestellten Werke Marinis sind fast ausnahmslos in Gips gearbeitet. Dafür läßt sich die einleuchtende Erklärung geben, daß dieser ausgebombte Italiener, der seit einigen Jahren als Gast in der

Schweiz lebt, eben keine Aufträge annehmen darf, also nur für sich selbst arbeiten kann und deshalb auf das billigste Material angewiesen ist. Wir lassen das gelten, und glauben doch, daß jener Materialwahl zugleich auch eine tiefere Notwendigkeit zugrunde liege. Wir geben zu, daß der Künstler in früheren Jahren eine größere Anzahl Werke in festeren Stoffen, in Stein und Metall, gearbeitet hat, und meinen doch, in manchen von ihnen verkappte Gips-Skulpturen zu erkennen. Der Gips wird zuweilen als das „charakterloseste" Material für einen Bildhauer bezeichnet. Er gibt nicht — wie etwa der Stein, was die Werke der Wotruba und d'Altri's deutlich zeigen — schon an sich, allein als Material, dem Künstler einen Rückhalt. Er hat im Grunde keine „Qualität". Dafür aber läßt er wie kein anderer Stoff die Persönlichkeit des Künstlers in schärfster Nacktheit hervortreten, seine subtilsten Absichten macht er sichtbar. Für einen Bildhauer von der feinnervigen, ja nervösen Art Marinis ist er das gegebene Material. Das „Provisorische", das dem Gips eigen ist, wird nun in seiner Verwendung noch besonders betont. Wir stoßen auf Figuren, bei welchen bloß die Vorderseite ausgearbeitet ist, während hinten eine gähnende Öffnung die Holzstützen zeigt, die das Ganze tragen. Bei anderen finden wir große Löcher, wo der Gips nicht ausgereicht zu haben scheint, wiederum bei anderen sind solche Löcher durch in flüssigen Gips getunkte Zeitungen verklebt, die noch Schrifttypen erkennen lassen. Bei einem Mädchenkopf ist die Guß-Form nur zum Teil weggeschlagen und am Hinterkopf als haubenartiges Gebilde belassen. Oft auch hat der Künstler in das fertige Werk wieder hineingemeißelt, hineingekratzt und die Spuren stehengelassen. Doch all das hat nichts von der Absichtlichkeit jenes leicht altmodisch gewordenen „épater le bourgeois" des Dadaismus von 1918. Es ist organisch zugehörig, es stört nicht, es wird als mit dem Ganzen übereinstimmend empfunden.

Der dritte Schock: das Dargestellte. Drei sehr unterschiedliche Gruppen lassen sich unterscheiden, die auf den ersten Blick gar nichts gemeinsam zu haben scheinen. Als erstes beinahe wörtliche Anklänge an antikes und anderes klassisches Kunstgut; Reliefs, die auf Altrömisches und Etruskisches zurückgehen, Frauenköpfe, die an florentinische Profile gemahnen. Kraß tritt uns hier die Problematik des modernen italienischen Künstlers entgegen, der in einer musealen Landschaft zu ersticken droht, sofern er nicht ins Ausland, nach Paris (trotz Louvre!) oder sonstwo hin, flüchtet. In kaum einem anderen Lande lastet eine solch übermächtige Vergangenheit auf dem Einzelnen, ihn täglich und stündlich zur Infragestellung seiner Existenz nötigend. Und wenn sich Marini auch nicht zur futuristischen Forderung nach Zerstörung aller Museen versteigt, so gab er uns doch melancholisch zu verstehen, daß auch ihm zuweilen die Museen zu drückender Last würden. Die zweite Gruppe führt in eine völlig andersartige Welt. Es sind weibliche Figuren von robuster, krasser Derbheit und Vitalität. Das Gesunde, Unproblematische wird überbetont in Hängebäuchen, X-Beinen, in Physiognomien von beinah tierischer Dumpfheit. Und wieder anders die dritte Gruppe: Gestalten überfeinerter Sensibilität und voll eines elegisch-melancholischen Pathos („Arcangelo"), Porträtköpfe, geprägt von einer überwachen, geradezu seismographisch exakten Psychologie.

Doch bei näherem Betrachten entdeckt man, daß diese drei Kreise sich gegenseitig überschneiden, daß sie durch ein geheimes Band verbunden sind. Die Anklänge an alte Kunst enthüllen sich als traurig-ironisches Spiel mit den Überresten einer ganzen, längst entschwundenen Kultur; die alten, einst verbindlichen Inhalte sind zur Arabeske geworden. Das Pferd etwa, einst in der Plastik Bild der Voll-Kraft, wird von Marini mit besonderer Liebe umworben, doch unter seinen Händen gerät es zum Ornament. Die Überdeutlichkeit des Vitalen in der zweiten Gruppe stößt geradezu auf das Fehlen des Glaubens an den Besitz dieses Vitalen. In einem Relief, einer Gruppe von drei Frauengestalten, tritt die mittlere voll und prall hervor, die beiden anderen, rahmenden hingegen zerfließen in den Grund hinein. Der Glaube an das Gesunde, Kräftige vermag sich in einem mittleren Punkte zu-

sammenzuballen, gegen die Ränder zu läuft er aus in das Wissen um die Unbestimmtheit. Die Extremitäten, vor allem die Füße, haben oft etwas bloß noch Angedeutetes. Die Figur einer Hockenden, die von ferne an die „Negerplastik" des Expressionismus erinnert, streckt uns von nahem statt der erwarteten einfachen, großflächigen Kuben einen vor Nervosität beinahe zuckenden Rücken entgegen. So erkennen wir, daß die dritte Gruppe im Grunde die beiden übrigen in sich einschließt. In ihr ist der Künstler ganz sich selbst. Im Werk des Marino Marini tritt uns die Problematik aller Kunst in unserer Zeit mit aufschreckender Deutlichkeit entgegen: der Verlust der Ganzheit.

Der letzte Schock. Er ist schwer zu umschreiben. Am ehesten läßt er sich andeuten durch die überraschende Tatsache, daß trotz dieser Bestandaufnahme der Krise, wie wir sie in solcher Schärfe nicht oft hingestellt bekommen (und wie sie nur ein erschütterbares Medium vom Range Marinis geben konnte), der fade Nachgeschmack ausbleibt. Im Gegenteil: diese Kunst beglückt. Doch damit ist kein dekadentes Behagen an der Auflösung gemeint. Nein — hier wird ein uns alle Angehendes immer und immer wieder gebannt und überwunden, hier wird es zur Form. Und zwar zu plastischer Form. Es ist bisher noch niemandem gelungen, in Begriffen auszudrücken, was dieses Wesen des Plastischen eigentlich sei. Und wir wollen uns hier auch nicht an die Beantwortung dieser Frage wagen, die eine (wenn auch nicht die wichtigste) der vielen Fragen ist, an welchen der menschliche Geist stets von neuem wieder zuschanden geworden ist. Man gehe etwa um die große stehende Mädchenfigur in dem mittleren Saal langsam herum, man vernehme, wie die scheinbar ungeschlachten Glieder sich ineinander fügen, wie keine leere Stelle sich findet, und man wird erkennen, daß auch hier, obwohl verborgener, etwas von jenem Gesetz lebt, das der Mensch seit je gesucht hat. So verspüren wir im Werke dieses großen Künstlers jenen „metaphysischen Trost", der nach der „Geburt der Tragödie" die Aufgabe aller Kunst sein soll.

Armin Mohler.

Glanz und Verfall geschichtlicher Namen

Unter den weltberühmten Schlössern, in denen oft Geschichte „gemacht" wurde, ragt Fontainebleau bei Paris hervor. Am bekanntesten wohl wurde es, da dort im April 1814 Napoleon vor seiner Verweisung auf die Insel Elba von seinem Heer Abschied nahm. In Fontainebleau hatten die Könige aus dem Haus Valois geweilt, auch Heinrich IV., Peter der Große, Rousseau, Voltaire, der Papst Pius VII., Bourbonen, der Bürgerkönig Louis Philippe von Orléans bewohnten es. Dort fanden die prunkvollen Feste statt, die den andern Napoleon, le Petit nach dem Wort Victor Hugos, und die Kaiserin Eugenie über ihre Lage vor den Kriegen von 1866 und 1870 hinwegtäuschen sollten. Flaubert gibt in seiner „Education sentimentale" eine Schilderung Fontainebleaus, die ihn zum Schlusse führt: Die Wohnsitze der Könige haben eine ganz eigentümliche Melancholie, welche die Vergänglichkeit der Herrschergeschlechter und die ewige Erbärmlichkeit aller Dinge erweist. Wohl gähnt im Roman Flauberts die oberflächliche Rosanette zu solcher Einsicht. Wer aber den Wandel von Glanz zu Verfall spürt und über geschichtliches Werden und Vergehen nachdenkt, muß wehmütig berührt werden, wenn er durch einst stolze Loire-Schlösser wandert, deren Besitzer sie heute für ein wenig Geld zeigen lassen. Vor dem Kriege konnte man nicht genug Ruinen bewundern; das Heidelberger Schloß, der Papstpalast zu Avignon, die Arena von Arles, die Alhambra, die Akropolis, Paestum und Taormina, traurige Überbleibsel Karthagos, Sphinxen und Pyramiden wurden zu Objekten einer Fremdenindustrie. Berühmteste Namen, gewaltigste Ereignisse werden für ein Trinkgeld vorbeihastenden Cookgesellschaften „erklärt". Im aus jahrtausendealtem Schutt ausgegrabenen Pompeji

drängten sich sensationslüsterne Besucher. Wenigen mochte der Gedanke kommen, daß am Vesuv, dessen Lava im Jahre 79 die drei Städte Pompeji, Stabiae und Herculanum begrub, 555 die Verzweiflungsschlacht gekämpft wurde, die das große Volk der Ostgoten vernichtete, sodaß es bis auf den Namen aus der Geschichte verschwand. Und es war die letzte nicht, die der Vesuv sah. Süditalien böte besonders viele tragische Beispiele für das Blühen und Welken geschichtlicher Größe. Längst sind jene reichen griechischen Kolonien wie Tarent und Sybaris vergessen, die Herrschaft der Tyrannen von Syrakus, der Normannen in Sizilien ist verschollen, das unter Friedrich so glänzende Reich der Hohenstaufer in Nacht versunken. Als Karl von Anjou 1266 bei Benevent den deutschen König Manfred besiegt hatte, begnügte er sich nicht mit dessen Tod, auch sein Name sollte untergehen; so wurde die Hafenstadt Manfredonia amtlich in Siponto Novello umbenannt. Doch Gregorovius fand, als er jene Gegend durchwanderte, daß das Volk am einstigen wohlklingenden Namen festhielt, freilich kaum aus Pietät für den fremden toten König. Wie ganz die Erinnerung an Manfred verschollen ist, zeigte die Erklärung, die der Forscher an Ort und Stelle erhielt: Onia war die Frau eines Regenten Manfredi, daher heiße die Stadt Manfredonia. Immerhin stellt Gregorovius gern fest, „daß die willkürliche und gewaltsame Veränderung geschichtlicher Namen nicht immer durchgesetzt werden kann." —

Seit 177 v. Chr. war das etruskische Luna zur römischen Hafen- und Handelsstadt geworden, auf die selbst Rom zur Kaiserzeit mit Eifersucht blickte. Luna oder Luni besaß herrliche Marmortempel mit wundervollen Apolloskulpturen, ein prunkvolles Amphitheater, große Reedereien und Banken; aber seit der Völkerwanderung verödete die Stadt, und ihr Hafen versandete. Schon Dante wählte Luna als Sinnbild der Hinfälligkeit alles Irdischen und der Vergänglichkeit der Menschengeschlechter. Und Petrarka sprach vom völlig verschwundenen Luna nur noch als von einem leeren Namen: Luni nudum et inane nomen. Und Ravenna, der stolze Sitz Theodorichs des Großen, Dieterichs von Bern? Tiefer als jede Schilderung es vermöchte, läßt das von Othmar Schoeck vertonte Gedicht Hermann Hesses Glanz und Verfall dieser Stadt ahnen:

„Ich bin auch in Ravenna gewesen, ist eine kleine tote Stadt, die Kirchen und viel Ruinen hat, man kann davon in den Büchern lesen" —

tönt es wie aus Grabesgrüften.

Wenn der Leser sich diese wenigen Beispiele überlegt und ihnen selbst noch viele weitere beifügt, wird er kaum mehr Homers uralten Vergleich der Menschengeschlechter mit den alljährlich vom Wind verwehten Blättern zu tragisch oder Schillers Satz zu pathetisch finden:

„Völker verrauschen, Namen verklingen, Finstre Vergessenheit breitet die dunkelnachtenden Schwingen über ganzen Geschlechtern aus."

Waren solche Schicksale nur im Mittelalter und Altertum möglich? Noch vor kaum dreißig Jahren hätten die meisten mit Ja geantwortet, im behaglichen Gefühl, solche Furchtbarkeiten lägen uns zeitlich und räumlich sehr ferne. Heute sind wohl auch diese meisten gründlich eines Schlechteren belehrt. Die jetzige Generation hat es erlebt und wird es noch erleben, daß berühmte Städte völlig zerstört sind, mächtige Herrschergeschlechter verschwinden, alte Völker unterjocht und vergessen werden.

Im Hinblick auf den kommenden Frieden (den wir vielleicht in Anlehnung an die non-belligerenza eher Un-Frieden nennen müssen) werden jetzt schon Länder verteilt, Regierungssysteme ausgerottet, Kriegsschuldige ausgeschieden, sogar Weltanschauungen vernichtet und durch andere, ebenso absolute und alleinseligmachende zu ersetzen versucht. Schon befassen sich Politiker, Nationalökonomen, Generale, Gelehrte, ja ganze Konferenzen mit Nachkriegsproblemen und zukünftiger Weltordnung. Von wem und wie lange sind besiegte Länder zu besetzen, welche Staatsverfassung ist ihnen aufzunötigen? Wie ist Welt-Inflation zu vermeiden, wie kann

die Kriegsindustrie auf Friedensproduktion umgestellt werden? Solche und ähnliche Fragen größter Tragweite stellen sich. Ankurbelung der Wirtschaft, Organisation eines neuen Völkerbundes, Aufbau der zerstörten Städte, Bekämpfung der Arbeitslosigkeit, neue Um- und Ansiedelung heimatlos gewordener Bevölkerungen, Ausgleich zwischen Landwirtschaft und Industrie, soziale Befriedung drängen sich als notwendige Aufgaben auf. Für manches wird jetzt schon vorgesorgt, vieles ist geplant — auch einiges, worüber kommende Tatsachen wohl umstürzend hinwegschreiten werden.

Eines wird offenbar vergessen: wir vermissen die Vorsorge für eine keineswegs leichte kulturell-postalische Umstellung. Man stelle sich nämlich die ungeheure Menge von Täfelchen vor, welche die bestimmt zu erwartende Umbenennung von Straßen und Plätzen nach dem Waffenstillstand in mehreren Ländern erfordern wird. Gewiß werden die Völker noch größere Sorgen kennen; aber von der Art der Erledigung dieser nur scheinbar nebensächlichen Geringfügigkeit wird viel abhängen; es wird sich in ihr sinnbildlich vieles von künftiger Weltgestaltung ablesen lassen. Jüngst las man eine geradezu komisch wirkende Schilderung von der „Einholung des kleinen Königs" in Florenz; die Bildsäulen einer gewesenen Majestät seien unter allgemeinem Jubel und in großem Wirrwarr entfernt worden. Das Problem der Namenänderung ließe sich wahrhaftig wie eine furchtbare Satire betrachten oder wie jene in höchster Not Athens entstandenen, über Götter, Menschen, Lügen und Fäulnis, Niederlage und Tod spottenden Lustspiele des unglaublich freien Aristophanes. Uns liegt ironische Behandlung des Themas fern, denn wir wissen, daß in so apokalyptischer Zeit wenige Leser den aus Tragik erwachsenen Humor etwa Raabes oder Thackerays oder Swifts oder Balzacs schätzen; wenige sind innerlich frei genug, Gottfried Kellers „Lebendig begraben" zu verstehen oder den Lachkrampf, der bei F. Th. Vischer die beiden trauernden Freunde „Auch Einers" an seinem offenen Grabe erfaßt. Es sei einigen geschichtlichen Andeutungen überlassen, auf zweifellos bald sich stellende Fragen aufmerksam zu machen.

Bei der Umwälzung von 1917 wurde in St. Petersburg, zuerst umbenannt in Petrograd, dann in Leningrad, am Denkmal Alexanders III. der Zarenname herausgemeißelt und folgende Inschrift angebracht:

> „Die Vogelscheuche. Mein Sohn und mein Vater wurden hingerichtet und ich erntete Verachtung nach dem Tode. Ich stehe hier als Vogelscheuche für das Land, das für ewig die Last der Selbstherrscher abgeschüttelt hat. Der vorletzte allrussische Selbstherrscher Alexander III."

In Paris wurde ein 1748 beschlossenes, 1763 vollendetes Reiterstandbild Ludwigs XV.[1]) aufgestellt auf dem Platz, der darnach Place de Louis XV hieß. Am 10. August 1792 beschloß die Gesetzgebende Versammlung die Zerstörung des Denkmals; am 11. August wurde es unter dem Gelächter der Pariser umgestürzt; auf dem übrig gebliebenen Sockel wurde dann eine Kolossalstatue der Liberté aus Gips errichtet, und der Platz erhielt den Namen Place de la Révolution. Am 20. März 1800 befahl ein Konsulardekret, daß jene Freiheitsstatue durch eine Triumphsäule zu ersetzen sei; am 25. Messidor des Jahres VIII legte denn auch der Innenminister Lucien Bonaparte unter großen Zeremonien den Grundstein des neuen Monuments. Die Ausführung unterblieb; statt seiner wurde dort der Obelisk von Luxor aufgestellt. Immerhin wurde der Name des Revolutions-, früher Ludwig-Platzes nun in Place de la Concorde umgeändert, bis auch dieser Name im April 1814 wieder durch Place de Louis XV ersetzt wurde, seit 1830 aber neuerdings Place de la Concorde heißt — sogar heute noch. Es sei nur noch erwähnt, daß an der Stelle

---

[1]) Der Volkswitz fand Ausdruck im Epigramm:

O la belle statue! O le beau piédestal!
Les Vertus sont à pied, le Vice est à cheval!

jener Standbilder bald des unwürdigen Königs, bald der fraglichen Liberté zu gegebener Zeit auch die Guillotine stand. Man sieht, es ließe sich die Geschichte der Hauptstädte rein nur nach dem Wechsel ihrer Straßennamen schreiben. Je äußerlicher die Nötigung zur repräsentativen Namengebung war, oder je mehr sich ein Volk an Gesten erhebt, berauscht und beruhigt, desto eher ist Umänderung der Täfelchen und Denkmäler nötig. Wer die Weltgeschichte illusionslos betrachtet, käme zur Überzeugung, es wäre überhaupt praktischer, politischen Persönlichkeiten nur leicht ersetzbare Standbilder aus Gips zu errichten, nur auswechselbare Täfelchen zu verwenden. Welche Ersparnisse ließen sich erzielen, welche Verlegenheiten vermeiden! Als während der französischen Revolution die Wappen abgeschafft wurden, ließen sparsame Adelige sie auf ihren Kutschen abwaschbar überstreichen, was einen Wutanfall Marats hervorrief. Eine grausame Ironie will jetzt, daß in ganz zerstörten Straßen oft nur noch ihr Name allein unversehrt blieb; zwischen schwelenden Trümmern findet sich etwa noch unzersplittert der Stein mit der Aufschrift Hindenburgplatz, die Tafel mit dem Namen Bismarckstraße. Erst jetzt glauben wir zu ahnen, weshalb die Witwe Capet, früher Königin Marie Antoinette geheißen, auf der Fahrt zum Schaffot die Inschriften an den Häuserfronten anschaute.

Heute sieht das unglückliche Europa größeren Änderungen entgegen als je zuvor. Wer mag sich vorstellen, wie in einigen Jahren die Namen wiederaufgebauter Straßen lauten? Um ganz neutral zu sprechen und jede denkbare Art von Kriegsausgang zu berücksichtigen: man wird doch kaum annehmen, daß bei einem eventuellen Einzug der Deutschen in Kapstadt der Smuts-Quai gern gesehen würde oder in Washington eine Wilson-Avenue lange geduldet wäre. Im andern Fall aber würde man es Briten, Amerikanern, Russen nicht übelnehmen können, wenn sie auf deutschem Gebiet durch bestimmte sehr häufige Straßennamen erregt würden. Wie oft haben schon in Friedenszeiten bloß leere Aufschriften zu Streit und Haß Anlaß gegeben! Im Elsaß, in Flandern, in Südtirol. Jetzt würden Zorn und Not in ihrer Sucht, verantwortliche „Kriegsverbrecher" zu finden, sich gegen bekannte Namen aufbäumen.

Seit 1934 beeilte sich in Deutschland jede Stadt, jedes Städtlein, jedes Dorf, jeder Weiler— sofern er überhaupt einen Platz oder eine benennbare Gasse besaß — fieberhaft, sei es aus moralischem Zwang, aus ehrlicher Begeisterung, aus Nachahmungssucht oder im Taumel, nun werde es endlich besser oder wenigstens anders werden, die neue Hoffnung auch äußerlich, eben durch Umbenennung von Straßen festzuhalten. Würde es zu einer Besetzung kommen, müßte nun gerade dieser bestimmte Name, auf den eine übergroße Last von Verantwortlichkeit gebürdet wird, auf die Besetzenden aufreizend, unmöglich, ja komisch wirken, für die Besetzten aber peinlich, beschämend, trostlos. Die Täfelchen können also nicht bleiben, auch die Bilder in den Auslagen und Wirtschaften werden verschwinden. Manchmal werden die Namen und Porträts noch früher unsichtbar als ihre Träger. — Welche Komplikationen vermag schon die friedliche notarielle Abänderung einer Grundbucheintragung zu bedingen! Nun denke man an die ungeheuren Hypotheken und Servitute, die nach dem Krieg entstehen werden. Vielleicht wird sich ein Paragraph des zukünftigen Friedensvertrages mit den Straßenbezeichnungen befassen müssen. Möge er Korridore und allzu kühne Neuerungen vermeiden, wäre es auch nur um der späten Einsicht willen, daß Umwälzungen stets große Ausgaben für Straßennamen-Erneuerung verursachen. Man entschließe sich endlich für neutrale, wertbeständige Namen! Wohl wäre zur Wahl kulturell bedeutender Benennungen zu raten, wie Beethovenstraße, Humboldtsteig, Kantplatz — doch ist zu befürchten, daß solche Namen künftigen Europäern nichts mehr bedeuten.

Heute sind die vor dem Krieg so verbreiteten Pariser Zeitungen „Le Journal", „Le Matin", „Paris-Soir" u. a. verschwunden; ihre Druckereien werden vom „Franctireur", dem „Combat", dem „Parisien libéré", dem „Front National", der „Libération" usw. „übernommen". Auch neue Briefmarken sind zu drucken. Bei uns hat das Neuenburger Wappen auffällige Wandlungen erfahren, getreu

der Geschichte des jungen Kantons. Ursprünglich zeigte es einen roten, mit drei silbernen Sparren belegten Pfahl, gelb und rot war die Fahne. Orangegelb wurde später den preußischen Farben schwarz-weiß hinzugefügt, die im April 1848 durch grün-weiß-rot ersetzt wurden. Unter der Herrschaft Berthiers war die neuenburgische Kokarde rot-weiß-blau. Während in andern Staaten Museen mit abgelegten Straßentafeln gefüllt werden könnten, wird sich hoffentlich in der Schweiz nur die Frage stellen, wann die Wegweiser endlich wieder aufgestellt werden und ob die Bunker und Tanksperren abzubauen oder beizubehalten wären.

Unserem schweizerischen Volkscharakter dürfte jenes Abhängen von Täfelchen, das häufige Umbenennen, das theatralische Einholen versinkender Denkmalgrößen, der ganze gipserne Wechsel nicht entsprechen. Vor wie nach 1798 besitzt Bern seine Junkerngasse; sogar in unsern sozialdemokratischen Städten bleiben Namen wie Waldmann, Bubenberg, Hallwyl, von Erlach geehrt. Auch diese scheinbar kleine Nuance bürgt für die treue Solidität unseres Volkes und ist ein Sinnbild unseres überreich begnadeten Landes. Karl Alfons Meyer.

„Plan“ *)

Die bedeutsame Umgestaltung einer bisher nur relativ wenigen Spezialisten bekannten Fachschrift ist zu notieren; aus der bloßen Beilage zur Zeitschrift der Vereinigung schweizerischer Straßenfachmänner und der Schweizerischen Vereinigung für Gesundheitstechnik, seit vierzehn Jahren unter den Titeln „Bebauungspläne und Quartierpläne“, später „Landes-, Regional- und Ortsplanung“ erschienen, ist eine selbständige Publikation geschaffen worden. Unter dem in seiner Knappheit allein fast schon programmatisch anmutenden neuen Namen „Plan“ kommt sie jetzt als offizielles Organ der Schweizerischen Vereinigung für Landesplanung heraus. Und mit dieser thematisch größeren Funktion erhalten die neuen Hefte eine Bedeutung, die ihren Rahmen vom mehr Technisch-Speziellen ins Organisatorisch-Erzieherische ausweitet. Denn, wie Nationalrat Dr. h. c. Meili, der Präsident dieser Vereinigung, in Nr. 2 erklärt, „bedürfen die ersten Anfänge landesplanlicher Realisierung einer großangelegten staatsbürgerlichen Erziehungsarbeit.“

Die drei ersten Hefte für Mai, Juli, September liegen nun vor, so daß sich ein Bild gewinnen läßt vom beabsichtigten und realisierbaren Charakter der neuen Zeitschrift. Das von ihr zu befolgende Programm wird in Nr. 1 dargelegt, indem die zehn Mitglieder der Redaktionskommission, durchwegs mit den Besonderheiten der Landesplanung von ihrem Berufe her vertraute Fachleute, zu grundsätzlichen Fragen kurz Stellung nehmen, z. B. „Begriff und Organisation der Landesplanung“ (L. Derron); „Frage der Planungsregionen“ (H. Gutersohn); „Commissions régionales et répartition des zones“ (E. Virieux); „Organisatorischer Aufbau der Schweizerischen Vereinigung für Landesplanung (R. Steiger).

Nr. 2 enthält — neben einem Appell Dr. Meilis an die Mitarbeit von Behörden und Privaten — zwei Hauptbeiträge, die sich mit konkreten Aufgaben befassen: P. Trüdinger, Stadtplanarchitekt Basel, setzt sich in eingehendem und reich illustriertem Bericht mit den aus dem im April entschiedenen „Ideenwettbewerb Olten und Umgebung“ gewonnen Erkenntnissen auseinander. Ein kurzer Aufsatz über den „Türlersee als Schutzgebiet“ bringt die zugehörige Verordnung im Originaltext samt Zonenplan. — In Nr. 3 orientieren C. D. Furrer über die „Vorarbeiten für eine Regionalplanung im Zürcher Oberland“, H. H. Boesch mit reicher Literaturangabe über „Geographie und Planung in USA und England“; G. Ammann endlich berichtet über den Stand der auf eine Koordinierung der Inter-

*) Schweizerische Zeitschrift für Landes-, Regional- und Ortsplanung / Revue Suisse d'urbanisme. 2-monatlich. Verlag Vogt-Schild A.-G., Solothurn.

essen gerichteten Bestrebungen für eine bessere „Gestaltung der Landschaft bei Meliorationen" unter Beifügung der vom Eidg. Meliorationsamt aufgestellten „Richtlinien".

Als ständige Rubriken enthalten die Hefte zunächst unter „Warum geplant werden muß" Beispiele aus der Praxis, welche die Notwendigkeit einer vorbeugenden Planung zeigen sollen. Sodann orientiert eine „Umschau" über die landesplanerischen Bestrebungen im Inland. Den Abschluß bilden „Mitteilungen der VLP", Besprechungen über das einschlägige „Schrifttum" und „Ausland"-Berichte: Besonderes Interesse verdienen der „Bericht über die Maßnahmen zur Organisation des Nachkriegs-Aufbaus und der Landesplanung in England" (Nr. 1) und der „Coup d'oeil rétrospectif sur cinq années de travail de la Fédération internationale de l'Habitation et de l'Urbanisme".

Der bei der breiten Interessenbasis nicht zu verkennenden Gefahr, sich im Allgemeinen zu verlieren, ist durch die im einzelnen geübte Konzentration auf eine sorgfältige Bearbeitung von Sonderproblemen begegnet worden. Der Wert der Neuerscheinung dürfte vor allem auch in ihrer Eigenschaft als Wegweiser zur Erfassung und Meisterung komplexer räumlich-technischer Zusammenhänge regionalen Maßstabes liegen. Markus Hottinger.

Neue Tessiner Lyrik

Ein Kleinod an Ausstattung, liegt vor uns Giovanni Bianconis zweite Gedichtreihe: nicht umsonst ist Bianconi der geschätzte, unlängst im kantonal tessinischen Wettbewerb erstausgezeichnete Schwarzweißkünstler. Die Vorderseite des Umschlags schmückt ein dekoratives Ottocentomotiv, das Bildnis eines rastenden Sängers beim Abendtrunk, dessen Rückseite; kleine, feine, man möchte sagen Holzstiche — Landschaften, Straßenbilder, Arbeitsszenen, Stilleben — zieren die durch den Druck weniger belasteten Seiten; die Schwarzweißwiedergabe eines altväterischen Backwerkstandes illustriert den Titel „Ofell dal specc" („Spiegelgüetzi") [1]).

Ein wehmütiger Titel. Denn solch' süßes Gebäck mit dem runden, lustig blinkenden Spiegelglas in der Mitte gibt es im Tessin schon lange nicht mehr. Auch vieles andere Vertraute, ehedem die Kinderjahre Beglückende, vieles musisch Heimische gibt es nicht mehr, und mancherlei Neues, Fremdes hat sich eingeschlichen oder aufgedrängt. Dem Künstlerherz ist dabei nicht ganz geheuer. Umso stärker sein Verlangen, in unverfälschten Heimatlauten, der Mundart von Minusio, sich auszusingen. In den verschiedensten Tonarten und in den verschiedensten, streng eingehaltenen, oft sehr reimreichen Metren, versteht es Bianconi, zu fesseln, zu überzeugen. Früheres und Heutiges, Alltag und Festtag, Kauziges und Sakrosanktes, Idyllisches und Tragisches, Täuschung, Enttäuschung, Ergebung, und wühlende, ihm selbst ungeklärte Beklemmung, Beängstigung, Todeswitterung: all das erhält eigenartigen, treffenden Ausdruck.

Zu den stimmungsreinsten Gedichten der gesamten Tessiner Lyrik gehören das unheimliche „Einer ist da, der mir nachstellt ..." („Gh'è quaidün ..."), die Betrachtung unseres schwanken Daseins „Auf dem Gipfel", den Sonne und Nebel umstreiten („In scima"), und die leidbeschwerte, diskret lautmalerische „Nachtmusik" der Grillen und Frösche und der nie beruhigten, um und um rauschenden Wasserläufe („Müsica da nocc").

Erwünschte Wort- und Sacherklärungen erleichtern, wie in Bianconis erstem lyrischen Bändchen „Garbiröö", das Verständnis für diese schlichte, aus tiefer Tessinertreue quellenden Poesie. E. N. Baragiola.

---

[1]) „Ofell dal specc". Poesii in dialett. Selbstverlag des Verfassers in Minusio. — Davon eine Liebhaberausgabe von 25 numerierten Exemplaren, elegant gebunden, mit besonderem Holzschnitt (Handdruck) und mit der Unterschrift des Autors versehen.