

# Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **27 (1947-1948)**

Heft 11

PDF erstellt am: **05.07.2024**

## **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.

## Turner-Ausstellung in Bern

Die Tatsache, daß das Oeuvre eines Künstlers viele Jahrzehnte, ja — wie im Fall von *Bruegel* — sogar Jahrhunderte verkannt wurde, weil es durch seine geniale Vorwegnahme zukünftiger Möglichkeiten sich nicht in das wohlvertraute Bild der mitstrebenden Zeitgenossen einbauen läßt, ist die bekannte Tragik vieler großer Künstlerpersönlichkeiten. Bei *Joseph Mallord William Turner* jedoch kompliziert sich dieses Problem, weil die allseitige Ablehnung, die bis ins 20. Jahrhundert herauf reicht, nicht allein auf formale Erwägungen zurückzuführen ist. Wohl mußte sein Lichthunger, sein Auflösen des Figuralen bis an die Grenzen des Möglichen, das ihm zur Ergründung einer neuen Welt des Kolorits dienen sollte, in einer Zeit, die noch die «dramatische» und kanalisierte Lichtführung im Sinne der Barockmalerei und die andererseits selbst bei den bahnbrechenden Realisten, wie *Courbet*, durch die Anwendung der sogenannten «Galeriersauce» den Eindruck des Unmittelbaren abschwächte, auf schärfsten Widerstand stoßen. Aber das auch in einem Brief festgehaltene Bekenntnis der programmatischen Impressionisten Frankreichs hätte — so sollte man meinen — schon im 19. Jahrhundert zu einer Wiederentdeckung *Turners* führen sollen. Denn es besteht heute kein Zweifel darüber, daß *Turner* und mit ihm *John Constable* die Entwicklung der impressionistischen Malerei auf dem Kontinent weit nachdrücklicher beeinflussten, als man früher annahm. Daß der englische Meister aber trotzdem wesentlich länger auf allgemeine Anerkennung warten mußte als seine Kollegen diesseits des Kanals, daß auch heute das Bekenntnis zu ihm weniger spontan erfolgt, weist darauf hin, daß es sich hier um einen Sonderfall von künstlerischer Pionierarbeit handelt, oder vielleicht richtiger: daß sich mit den rein malerischen Problemen noch weitere Fragen vermischen, die außerhalb der eigentlichen Bilderkunst *Turners* liegen.

Die große Ungleichheit in der Qualität der Werke vermittelt uns einen Fingerzeig zur Ergründung dieses Phänomens. Erforschen wir nämlich die Biographie des englischen Malers und bewerten wir die oft sehr heterogenen Urteile seiner Zeitgenossen, unter denen sich vor allem *John Ruskin* für ihn einsetzte, so enthüllt sich das Bild eines Menschen, dessen innere Substanz nicht in einem harmonischen Verhältnis zu seiner künstlerischen Begabung stand. Das einmalige Genie *Turners*, der aus einer höchst verfeinerten Sinnenhaftigkeit heraus in der Welt bisher unbeachtete Schönheiten sah, dessen Auge prophetisch erkannte, daß nur die Farbe zu einer neuen, starken und wirklich stilbildenden Malerei zu führen vermochte, die Farbe, die sich bisher als an den Gegenstand gebundenes Lokalkolorit allen anderen künstlerischen Hauptelementen unterzuordnen hatte — dieses Genie versagte weitgehend in den menschlichen Bezirken. Es sind nicht einige Trübungen im Charakter, wie der mit ausgeprägtem Geiz verbundene fast krankhafte Ehrgeiz oder das trotz Zurückweisung immer wieder versuchte Ausspionieren der Maltechniken in den Ateliers der Kollegen, die das gesamte Oeuvre beschatten. Solche charakterliche Schwächen weisen auch weit bedeutendere Meister auf, wie es sich ja stets wieder zeigt, daß sich auf dem Gebiet des Schöpferischen an die Relation zwischen Charakter und Können durchaus nicht der Maßstab der normalen Ethik anlegen läßt. Viel wichtiger war, daß die inneren Kräfte, eben die seelische Substanz, die das Geschaffene zu erfüllen hat, soll es sich zu zeitlosen Werten sublimieren können, nicht Schritt

mit dem Höhenflug der artistischen Begabung, der Pinselführung an sich, zu halten vermochte. So erscheinen viele Werke mit einer unübertrefflichen Meisterschaft instrumentiert; aber der Leitmelodie fehlt das künstlerische Gewicht, das eine solche virtuose Instrumentierung erst rechtfertigen würde.

Jenseits dieser Abgrenzung, die *Turner* auf den ihm zukommenden Platz zu stellen versucht, ohne sich von der früheren verständnislosen Ablehnung beirren zu lassen, aber auch nicht von der wohl zu emphatischen späteren Begeisterung, wie sie sich meistens im Gefolge von Neuentdeckungen zeigt, bleibt jedoch die Tatsache bestehen, daß der englische Meister der Welt eine neue Farbigkeit schenkte, deren künstlerische Werte noch lange nicht ausgeschöpft sind, daß sein bahnbrechendes Sehen, anstelle des sich vom Barock herleitenden damaligen Epigontums, gerade jene malerischen Elemente setzte, die — von einer zeitlich fernen Warte aus betrachtet — wohl zum stilistischen Inbegriff des späten 19. und des (ganzen?) 20. Jahrhunderts werden dürften.

Man hat *William Turner* einen frühen Impressionisten genannt, was insofern nicht stimmt, als bei ihm von der beinahe wissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit im Kolorit etwa eines *Pissarro* oder eines *Monet* kaum etwas zu spüren ist. Dennoch besteht für diese Bezeichnung eine gewisse Berechtigung, da bei ihm erstmals in der europäischen Malerei der transitorische Gedanke konsequent gestaltet erscheint. Das Augenblickliche, das atmosphärisch Verfließende, das Bewegte, das sich nach allen Seiten hin grenzenlos Ausdehnende, das nicht mehr die im Dienste einer ausgewogenen Komposition stehende zielgerichtete Lichtbahn kennt, das alles wird in diesem Oeuvre als Ausdruck des künstlerischen Sehens unserer Zeit mit einer beinahe unübertreffbaren malerischen Folgerichtigkeit suggeriert. Erstmals bei *Turner* wird die Stabilität der europäischen Kunst verwandelt in jenes *panta rei* ohne festen Angelpunkt, das den bis zur Standpunktlosigkeit verstoßenden Hunger nach Objektivität des späten 19. Jahrhunderts auch auf der Ebene der Kunst spiegelt. Und so erscheint in dem Werk dieses Malers bereits das rein ästhetisch gerichtete Streben der Impressionisten und ihrer Nachfolger mit all ihrer Entfaltung des nur Schönen weitgehend vorausgeahnt und sichtbar gemacht. Aber gleichzeitig enthält es auch — nicht bloß in seiner Formauflösung — die destruktiven Kräfte, die letzten Endes durch ihre Unterdrückung einer wertenden Ethik («art-pour-art») zum Chaos unserer Tage führen mußten. —

Über das Leben von *William Turner*, der 1775 geboren wurde, 1851 als verbitterter Sonderling starb und auf seinen vielen Reisen auch die Schweiz fünfmal besuchte, was in der Ausstellung durch eine reiche künstlerische Ernte bezeugt wurde, orientiert der textlich und illustrativ gediegene Katalog zu der Veranstaltung im *Berner Kunstmuseum*. Das Schicksal der Bilder wird hier gleichfalls geschildert, ebenso der Glücksfall, daß sich beinahe das ganze Hauptwerk geschlossen in der *Tate Gallery* und in der *National Gallery* zu *London* erhalten hat. Diesen beiden Museen ist es denn auch zu danken, daß die prächtige Schau, die eine Reihe neuer Aspekte eröffnete, nach Bern kommen durfte. Daß sie aber überhaupt zustande kam, das ist das unschätzbare Verdienst des *British Council* in *Zürich*, als dessen Vertreter sich *R. C. Martin* und *F. L. Billows* immer wieder mit Initiative und Erfolg für den Ausbau der kulturellen Beziehungen zwischen England und der Schweiz eingesetzt haben.

*Herbert Gröger.*

## Indische Kunst in London

Mitten im Verkehrswirbel von *Piccadilly*, Londons Hauptverkehrsader, steht ein rußgeschwärztes Haus in jenem Renaissancestil, der für öffentliche Gebäude in England die einzige Alternative zum Gotischen ist. Im weiten Innenhof steht ein erzenes Denkmal Posten. Es ist das Standbild Sir *Joshua Reynolds*, des Gründers der *Royal Academy of Arts*. Pinsel und Palette wie zur Abwehr bereit, scheint er Eindringlinge warnen zu wollen, daß hier *Burlington House* ist, in dessen Galerien nur die von seinen direkten Nachfolgern gutgeheißenen Kunstwerke eingeführt werden dürfen.

Gegenwärtig ist in diesem Hause eine Ausstellung untergebracht, die von Reynolds wohl mit Entrüstung zurückgewiesen worden wäre. Der erste englische Akademiker hatte ein offenes Herz und Auge für die Meisterwerke der europäischen Kunst, doch lag ihm der Osten geographisch wie künstlerisch fern. Nun sind die heil'gen Hallen, über die sein Schatten und sein Standbild wachen, einer Sammlung geöffnet worden, gegen die er zweifelsohne die schwersten Bedenken gehabt haben würde.

Und nicht nur er. Die große Ausstellung indischer Kunst — die umfassendste, die je im Abendland dargeboten wurde — weckt auch beim heutigen Durchschnittsbesucher recht gemischte Gefühle. Es ist dies durchaus verständlich. Das moderne Interesse für indische Kunst kann eigentlich auf die Kontroverse zurückgeführt werden, die sich nach einer Rede Sir George Birdwoods im Schoße der Royal Society of Arts in 1910 entspann. Der große Kenner indischen Wesens und Lebens führte nämlich aus, daß die indische Kunst bei weitem nicht die gleiche Reife und Vollkommenheit zeigte wie das indische Handwerk. Damals verursachte diese Erklärung eine Welle der Entrüstung — nicht etwa in Indien selbst, sondern bei britischen Künstlern, die, unter Führung des Malers Sir William Rothenstein, in der Form eines Briefes an die «Times» einen geharnischten Protest gegen diese Behauptung richteten. Nun entstand ein homerischer Streit, in welchem die namhaftesten Gelehrten und Künstler des Landes für und wider indische Kunst Partei nahmen.

Was damals die Spezialisten so heftig bewegte, blieb jedoch bis jetzt für das Publikum im allgemeinen ein Buch mit sieben Siegeln, das erst heute breit aufgeschlagen worden ist. Und wiederum sind die Meinungen geteilt. Für den Kenner ist es besonders die indische Bildhauerei, die Sinn, Einfluß und Größe hat. Für den gewöhnlichen Kunstliebhaber ist indische Skulptur jedoch weit unverständlicher nicht nur als Bildwerke anderer Länder des fernen Ostens, die seit Jahrhunderten hier bewundert und gesammelt werden, sondern auch als mexikanische oder selbst afrikanische Kunstwerke.

Burlington House hatte seit zwanzig Jahren fast in jedem Winter (natürlich mit Ausnahme der Kriegsjahre) bedeutende, ja blendende Ausstellungen ausländischer und auch englischer Kunst beherbergt. Mit Entzücken denkt man besonders an die einzigartigen Sammlungen italienischer, französischer, persischer und chinesischer Meisterwerke, die in den luftigen Räumen der Academy Platz fanden. Seit Jahren war versucht worden, eine ähnliche Ausstellung für indische Kunst zu veranstalten, doch erst jetzt ist es, mit Hilfe der nun selbständig gewordenen Staatswesen Pakistan und Indien und unter Mitwirkung der einschlägigen Museen der übrigen Welt und einzelner Privatsammler, endlich in vollem Maße gelungen.

Die Ausstellung umfaßt

*ca. 1500 Gegenstände aus fünf Jahrtausenden*

und ist überwältigend sowohl durch ihre Masse als auch durch ihre Absonderlichkeit. Der Laie — und hier ist, gestehen wir es nur ehrlich und offen, fast jeder Besucher

Laie! — wird von dieser historischen, fast stereotypischen Kunst seltsam beeindruckt. Diese Bildwerke mit dem ewig gleichen Lächeln, mit den gewaltig überdimensionierten Frauenbrüsten, mit den fetten, schlaffen, muskel- und kraftlosen Leibern mögen für den Kenner und besonders für den religiös eingeweihten Inder mystischen Sinn und tiefere Bedeutung haben. Für den abendländischen Menschen jedoch sind sie ebenso unverständlich wie die musikalisch klingenden indischen Namen, die der Ausstellungskatalog nennt. Selbst nachdem man mit heißem Bemühen deren Terminologie durchaus studiert hat, wenn man gelernt hat, daß der *Stupa* ein Grabhügel, die *Stambha* eine Erinnerungssäule ist; wenn man mit Not die *altbrahmanische Kunst* der Veden von der *buddhistischen* mit ihrer Glanzzeit unter dem *Gupta*-Reich vom 4.—7. Jahrhundert zu unterscheiden vermag; ja, selbst wenn man — ein kühnes Unterfangen! — die ganze Theogonie des Buddhismus, mit ihren Brahma, Vishnu, Bodhisattva, Sarasvati, Siva und Padmavati ableiern kann; — selbst dann bleibt man, die Werke rein ästhetisch betrachtend, kopfschüttelnd und — räumen wir es nur ruhig ein — etwas abgestoßen. Die überall wuchernde, unbeschränkte Wollust der Bildwerke hat für den Europäer nichts mit der gesunden, blühenden Sinnlichkeit der großen Meister des Abendlandes gemein. Dies schließt jedoch durchaus nicht eine berechtigte Bewunderung aus für die hohe Meisterschaft einzelner Werke, wie die drei berühmten Darstellungen des tanzenden Siwa, und für die technische Fertigkeit vieler geschnitzter, gemeißelter oder in Wachs modellierter Figuren.

Ganz anders ist der Eindruck, wenn man von der Bildhauerei zur *angewandten Kunst* schreitet und unter diesem Sammelnamen auch die exquisiten Miniaturen einschließen darf, die seit dem 13. Jahrhundert auf Palmblättern, seit dem 15. auf Papier als Buchillustrationen eine herrliche Blüte erlebten.

Altberühmt und vorbildlich für fast alle späteren Kulturepochen ist die *indische Textil- und Teppichkunst*. Die satte Farbenpracht, stets mit erläuterten Geschmack gemischt und dosiert, wirkt besonders anziehend, wenn die Stücke — Teppiche, Schale und Gewänder — auf Darstellung der Menschengestalt verzichten. Da, in der unglaublich reichen Mannigfaltigkeit der Muster, in der Kunst, die feinsten Nuancen gegeneinander abzuwägen, zeigt sich unseres Erachtens die indische Kunst von ihrer hervorragendsten Seite.

Oft für unseren Geschmack fast zu üppig mit Verzierungen überladen, zeugen die Schmuckstücke für den Geltungsdrang der Fürstenhäuser und für die hohe Geschicklichkeit der indischen Handwerker. Die köstlichen, aus Elfenbein geschnitzten Schachfiguren werden für manche Besucher vielleicht eine angenehmere Erinnerung bleiben als die vielen, einander allzu ähnlichen Göttergestalten. Die schon erwähnten Miniaturen aber sind vielleicht das, was der Abendländer von allen ausgestellten Werken der bildenden Kunst am wenigsten wesensfremd empfindet. Der Vergleich dieser farbenfrohen, naiven und zugleich geistreichen Bilder mit solchen europäischen Miniaturen wie die berühmten *Très Riches Heures du Duc de Berry* drängt sich geradezu auf, während einzelne, sehr naturalistische Blätter, wie das Geierbild von Mansur aus dem 17. Jahrhundert, von Albrecht Dürer hätten gezeichnet werden können.

Ungemein lehr- und aufschlußreich, in einzelnen Werken entzückend, wirkt die Ausstellung indischer Kunst, — wie man sich auch dem ungebärdigen Sensualismus der Bildwerke gegenüber verhalten möge, — als eine Offenbarung, für die man den Veranstaltern Dank wissen muß.

René Elvin.

## Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte

In den Jahrgängen 1945 und 1946 (Band VII und VIII) der *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* behandeln diesmal nur einige wenige, aber besonders wertvolle Aufsätze Themata aus der *Antike*<sup>1)</sup>. In einer der Sardonyxvase von St. Maurice gewidmeten Abhandlung spricht der kürzlich verstorbene Genfer Archäologe *Paul E. Schatzmann* ein letztes Mal zu uns; er hält dieses seltene Stück für ein Werk des II. nachchristlichen Jahrhunderts, das kein Geringerer als der hlg. Martin von Tours dem Kloster von Agaunum geschenkt haben könnte. Kulturgeschichtlich von größtem Interesse ist die Arbeit von *Simonett* über den Silberschatz von Wettingen; geben uns doch die betreffenden Darstellungen einen selten klaren Einblick in die Geistesströmungen der Spätantike, die auf allen Gebieten nach neuen, jenseitigen Werten suchte. Die vermessungstechnische Studie von *Stohler* «Zur Limitation der Kolonie Augusta Raurica» hat für die antike Topographie der betreffenden Gegend sicher großen Wert. *Drack* schreibt über eine silbertauschierte römische Dolchscheide und *Pelichet* über die römischen Amphoren von Nyon.

Zu den *Zeiten zwischen Antike und Mittelalter* übergehend, muß die Arbeit *Baums* über das Warnebertus-Reliquiar in Beromünster genannt werden. Er unterscheidet an ihm am 675 und um 800 entstandene Teile. In einem andern Aufsatz hat der Schreiber dieser Zeilen versucht, im Gegensatz zu den bisherigen Schulmeinungen, die kreuzförmige mittelalterliche Basilika auf das Frühchristentum zurückzuführen; ob dies die Zustimmung der Fachwelt finden wird, dürfte uns erst die Zukunft lehren. Besonders erfreulich hat es mich berührt, daß sich ein schweizerisches kunstgeschichtliches Seminar (unter Leitung von Prof. J. Gantner) an eine Grabung an der karolingischen Kirche von Mistail gemacht hat; sie wurde durch Entdeckung einer an orientalische, besonders kleinasiatische Parallelen erinnernden Nebenkirche belohnt, über die *Maurer* Bericht erstattete.

Aus dem Mittelalter ist besonders die gotische Zeit mit einer ganzen Reihe von Untersuchungen vertreten. Zwei wichtige Arbeiten führen uns in die Kathedrale von Chur: *Poeschel* entscheidet die hart umstrittene Frage nach dem Meister des Sakramentshäuschens zu Gunsten von Claus von Feldkirch und der Churer Bischof *Caminada* bringt einen ausführlichen und aufschlußreichen Aufsatz über den alten Hochaltar und die bei seiner Untersuchung gemachten sehr interessanten Funde, wobei es ihm gelingt, aus Fundstücken die frühchristliche Asimo-Mensa zu rekonstruieren. *P. Ephrem Omlin* schreibt über das neu entdeckte älteste Bruder Klausenbild des alten Hochaltars von Sachseln, *Juliette Bohy* über bisher kaum bekannte gotische Tafelbilder des Museums von Neuchâtel; auch in den «Nachrichten» findet sich manche wertvolle Notiz über mittelalterliche Malerei. Eine ausführliche Untersuchung über das dem Kunstkreis Rogier van der Weydens angehörige, von Jacques de Romont der Kathedrale von Lausanne geschenkte, aber leider nur z. T. erhaltene Meßgewand bringt *Bach*. Beherzigenswert sind die praktischen Ratschläge, die uns *Murbach* für das Photographieren gotischer (und anderer) Plastiken gibt. Der Vollständigkeit halber sei noch der Bericht von *Schneider* und *Heid* über das Fundmaterial der Burgruine Lägern erwähnt.

In Architektur und Plastik sind die *neueren Zeiten* diesmal nur spärlich durch den allerdings sehr ausführlichen Aufsatz *P. Iso Müllers* über den Disentiser Barockbau und *Erwin Ybels* Ausführungen über die Tommaso Lombardi zuzuschreibenden Altarstatuen von Bissone vertreten; mit den letzteren «hat das venezianische Cinquecento in bescheidenem Maße das Geschenk zurückgegeben, das die Gegend um Lugano

<sup>1)</sup> Die Besprechungen der früheren Jahrgänge finden sich im Januarheft 1947, S. 467, im Septemberheft 1944, S. 381 u. ff., im Juniheft 1941, S. 173—75.

zur Kunstentwicklung der Lagunenstadt beigesteuert hat». Umsomehr hören wir dann von *Renaissance-* und *Barock-Malerei*. Im Schatten Holbeins stehen die Arbeiten *Majors*, der über einen Scheibenriß mit dem wilden Mann und *Weisbachs*, der auf feinsinnige Weise Motive der Sixtinischen Decke als Umwandlungen aus einem deutschen Narrenbild interpretiert. Auch in die Zeit Holbeins führt uns ein Aufsatz *Otto Fischers*, der ein mittel-, eher vielleicht oberrheinisches Bildnis Johannes Amerbachs bringt.

Zur Barockmalerei übergehend, seien die Aufsätze von P. *Henggeler* über den Tiroler Maler Zeiller und seine beiden Schüler Franz Anton und Franz Thomas Leu, von *Pfister-Burkhalter* über ein Hinterglasbild mit dem Tempelraub des Dionys und über Kelterborns frühe Basler Jahre, von *Rippmann* über Steiner Kleinmeister um 1800 und vor allem von *Knöpfli* über das Deckenfresko von Fischingen erwähnt. Auch die Glasmalerei ist durch Arbeiten von *Wyss* über die Glasmalerei in Rapperswil und Weesen und von P. *Boesch* über den Glasmaler Caspar Kauter in St. Gallen und die Werkstatt Weiss in Weesen berücksichtigt. Das Gleiche gilt für die Kunst der Fayence und des Porzellans, über die *Siegfried Ducret* zwei Arbeiten beigetragen hat. Außerdem seien noch drei besonders inhaltsreiche Arbeiten wenigstens genannt: von *Poeschel* über Merians Churer Ansicht, von *Dora Rittmeyer* über die Dumeisen von Rapperswil und von *Massimo Guidi* über die Luganeser Künstlerdynastie der Albertolli. Zuletzt zur Überraschung noch ein Kuriosum: der untergegangene Tell-Obelisk, dessen geheimnisvolle Lebenspfade uns *Dietschi* und *Raeber* aufhellen.

Die viel wichtiges Tatsachenmaterial enthaltenden, von *Holderegger* redigierten «Nachrichten» und die Buchbesprechungen bilden jeweils den Abschluß dieser inhaltsreichen Hefte.

Samuel Guyer.

## Basler Stadttheater

### Friedrich Dürrenmatt: «Der Blinde»

Die Uraufführung des zweiten Stückes von *Friedrich Dürrenmatt*, «*Der Blinde*», hatte einen Zustrom aus literarischen Kreisen der ganzen deutschen Schweiz angezogen. Trotz einiger absprechender Presseurteile über sein erstes Stück hat sich doch so ziemlich herumgesprochen, daß Dürrenmatt wichtig ist; und die nun erwartungsvoll nach Basel pilgerten, zeigten entschieden instinktreichere Bemühtheit um die starken Seiten der Schweiz als die jetzt unersättlich vor dem «Hauptmann von Köpenick» sich anstoßen und zublinzeln; «Gelt, aber wir!» (Vielleicht hätte man diesem ausgewählten Publikum in Basel die Ehre antun sollen, einen bissigen Scherz über die Schweiz, wie er entsprechend in andern Ländern gewiß mit Humor aufgenommen worden wäre, *nicht* zu streichen!) Die Zugereisten kamen denn auch auf ihre Rechnung. Dürrenmatt hielt, was er vor Jahresfrist versprochen hat, und zu geistiger Verbonzung unter dem Einfluß des Erfolges zeigt er keine Anlage.

Den wichtigsten Fortschritt über «Es steht geschrieben» sehen wir darin, daß das neue Stück kaum eine dünne Stelle hat; daß es sehr einheitlich durchgebaut ist (womit die so anfechtbare «romantische Ironie» nun wegfällt); und daß die bejahende Grundstrebung klar heraustritt. Das erste Moment prägt sich besonders in der Sprache aus. Der großartige Prunk der dichterisch gehobenen Prosa, die Dürrenmatt hier schreibt, rauscht in hohen Wogen dahin. Seine machtvolle Sprachgestaltungskunst schöpft mit vollen Händen zumal aus dem unerschöpflichen Born monumentaler Poesie, welchen die Bibel, besonders das Alte Testament, bedeutet. Formal ist auch Shakespeare dem Hörer immer nahe, durch seine barocke Wortüppigkeit und seine Lust an beziehungsreichem Silbenstechen. Alle großen Sprachkünstler haben die

organische Zweideutigkeit geliebt, ganz besonders in den philosophisch-dialektischen Sprachen wie etwa dem Griechischen und dem Deutschen. Diese Zweideutigkeit wurzelt im Grunde der tiefen Zweideutigkeit der Welt selbst. Dürrenmatt arbeitet so in hohem Maße und aus geschliffener Fülle mit dem Selbstdenken der Sprache; besonders glücklich in der Form des Dialogs, wobei sich die teilnehmenden Personen mit dialektischem Gedankenfortschritt die Sprachpointen wie Bälle zuwerfen. So kommt es gelegentlich zu Stichomythien, die eben durch die Art, wie jeder der Unterredner Gedanken und Wort des andern mit leichter und doch entscheidender Weiterwendung gegen ihn selbst einsetzt, eine stellenweise geradezu elementare Wucht entfalten. Dies besonders auch am Gegensatz zu den zahlreichen ariosen Partien des Stückes, in welchen die Gedanken mit großlinigem Faltenwurf mehr oder minder monologisch entwickelt werden. Dürrenmatt schreibt ein Deutsch von unzählbarer Quellkraft, wie es wenigen Zeitgenossen zur Verfügung stehen dürfte; und auch hier glaubt man durchzufühlen, daß gerade wo ein Deutschschweizer sein lebendiges Mundartgefühl in die Hochsprache hinein verwandelt, solche Möglichkeiten sich besonders organisch darbieten. Allerdings ist nicht zu verhehlen, daß bei solcher Sprachbeherrschung, die jeden Ausdruck mühelos gewinnt, die Gefahr entsteht, daß aus dem Selbstdenken der Sprache ein bloßes Selbstablaufen entsteht; daß, wo die enge Getriebenheit von innen nachläßt, weil Anlaß und Gegenstand erschöpft sind, der Sprachgesang noch eine ganze Weile nach seinem Eigengesetz weiterläuft. Diese Gefahr verwirklicht sich einigemal in der zweiten Hälfte der Dichtung, wo dann der Fortgang des Gedankens und des Geschehens nicht unwesentlich verschleppt wird.

Was diesen Fortgang des Geschehens anlangt, so handelt es sich nicht um ein Drama im gewöhnlichen Sinn, eine Handlung, bei der zwischen individuellen Menschen einmalige Entscheidungen fallen, sondern es ist ein «ewiges» Geschehen (nicht nach der Zeit, sondern nach dem Sinn, sagen die Griechen) zwischen Typen. Es ist ein Mysterienspiel, ein Oratorium, eine Wortkantate von betörendem Schwung, ein einziges verzweiflungstrunkenes Sagen, Stammeln, Singen von der zermalmenden Last auf dem Menschen zu dieser, und zu *jeder Zeit* — eine Verzweiflung, die auch in einen wilden bösen Galgenhumor ausschlagen kann. Dazwischen aber grünt das stille Kraut des Glaubens immer wieder auf, breitet sich aus, rankt sich empor, umspannt schließlich das ganze gärende Chaos der Zerstörung, mit einer allerdings schwächtigen Hülle, die aber doch klaffert und hält. Dieser Sieg des Glaubens ist mit großer Eindringlichkeit gestaltet, aber rein dichterisch, schwebend, sehr im Augenblick sich zwischen den Gegensätzen spannend — nur einigemal etwas zu geschwind mit den großen Worten umspringend — aus einer Gestaltschau und nicht aus einer begrifflichen Idee. Es war ein Bären dienst, den W. Allgöwer dem Stück erwies, als er in seinem Einführungsvortrage es mit Massivität für den dogmatischen Kirchenglauben in Anspruch nahm. Da bei den heute so starken und oft etwas wahllosen apologetischen Bedürfnissen der Kirchen zu befürchten steht, daß der Lauf des Stückes unter den Menschen durch dieses Bedürfnis verfälscht werde, so sei noch einiges gegen die erwähnte Auffassung gesagt — im Sinne eines Nachweises, daß die Grundidee des Stückes falsch wird, sobald man sie losgelöst und systematisch nehmen will. Nach Allgöwer hat die Kunst uns den Glauben vorzuhalten. Man *glaubt* einfach, und alles ist gut. Das geht nicht ohne Vernunft, ohne Begründung? — die aber sind schwer zu haben, wenn man die Welt so erlebt wie Dürrenmatt. Dann hat man da das «Paradox», die «Narrheit in Christo» — und das ist in der Tat ein schönes Wort für eine fragwürdige Sache. Der Blinde glaubt hier jedem Menschen, dem Ankläger wie dem Verklagten, er glaubt alles, und das allein komme dem Blinden zu. Was ergibt sich daraus? Der Blinde wirft sein Land von einem Augenblick auf den andern einem böartigen, ja teuflischen Abenteurer hin, treibt ihm die Tochter in die Arme und dadurch in den Tod, schickt den Sohn in den Tod, gibt den nichtswürdigsten Lumpen Möglichkeit zu ihren widerwärtigen Frivolitäten, erwürgt den gutmütigen und ihm ergebenden Hofdichter, um die Wahrheit nicht sehen



zu müssen («meine Hände schließen sich um dich wie zum Gebet»), und sagt: «Wer nicht durch den Tod geht, wird nicht das Leben haben»; aber keinem Menschen ist es verstatet, daraufhin mit dem Tod anderer nur ein Gran leichter umzugehen. Und worin beruht denn die Überwindung des Bösen, der Gewalt durch diesen wehrlosen Glauben, da ja sein eigentlicher Gegenspieler der *Neger* ist, dessen Zerstörungsrausch keine ernstliche Einbuße erfährt? Es genügt eben im einzelnen und für alle weiteren Zusammenhänge nicht, blind zu sein. *Der* Glaube ist nichts, der nicht irgendwo und irgendwie mit der Vernunft und mit der Wirklichkeit in ihrer Unvernunft auf Hauen und Stechen sich auseinandersetzt. Die Vernunft aber ist die größte Paradoxie, und die Wirklichkeit bleibt immer dastehen, so daß der Glaube in dieser Auseinandersetzung ein fast unendlicher Kampf seiner Selbstvertiefung wird. *Hier* aber ist er nur ein hingehauchter Entwurf, eine dichterische Figur, deren Strukturen nicht bis ans Ende der Erde auszuziehende Linien bedeuten, sondern in schönem beschwingtem Bogen zum Himmel zielen, aber doch auf der Erde bleiben, inmitten des Menschen und seines Widerspruchs, seiner vielfach schillernden Bedingtheit, inmitten des Gebiets der Dichtung, welches keineswegs das des Übersinnlichen ist. Und um die Sache zu einem gepanzert theologischen Vergleich mit der Geschichte Hiobs zu treiben, mit welcher mehrfach gespielt wird, dazu fehlen immerhin zwei Umstände: Erstens, daß Hiob sich mit letzter Vernunft-Energie gegen das böse, vernunftlose Schicksal auflehnt, wie das als Vorinstanz jeden Glaubens immer wieder unerläßlich ist, und zweitens, daß er schließlich, nachdem Gott gesprochen, seine äußeren Glücksgüter wiedererhält.

Die Blindheit aber als rein mystische, vom äußern Schicksal keineswegs bestätigte Gnadengabe in jenem *dichterischen* Rahmen zu halten, war auch Sache des *Spieles*. Der Blinde wurde von Herrn *Woester* dargestellt; man könnte sich ihn noch visionärer, unwirklicher denken. Die wundervolle Gestalt des Widersachers verkörperte Herr *Horwitz* durchaus kongenial, mit Wirklichkeitshärte und ohne jeden theologischen Drücker. Die Kinder des Blinden sind an sich weniger dicht gewoben; der Sohn ist zum Überfließen voll Weltanschauungssyrik, und ohne Herrn *Wickis* taktvolles Zu- und Abgeben, mit dem er sich immer wieder männlich der Versuchung versagte, in die Melancholie sich wie in ein warmes Bad fallen zu lassen, hätten hier die Grenzen überschritten werden mögen. Die Tochter ist ein Übermensch, eine Existenzialistin, die brutal den Selbstgenuß einer sachlich unfestgelegten, aus allen Bindungen gelösten Freiheit sucht, und dafür über Leichen schreitet. Sie empfängt die Strafe mit stark moralistischer Promptheit — wie überhaupt die Lösungen (heute überall) den Schürzungen des Knotens nicht ganz gleichkommen. Frau *Becker* wußte der Tochter eine edle Haltung aufzuprägen — obwohl Dürrenmatts Frauen auch hier ziemlich im Schatten der Gunst seiner Muse erwachsen, auch hier hauptsächlich als Geschlechtswesen in Frage kommen. Dieser Zug hätte vielleicht gewonnen, wenn die Dirne (*Gina Petruschka*) weniger harmlos gespielt worden wäre. Unter den wenigen handlungstragenden Rollen erwähnen wir noch die des «Herzogs der Hungerleider», eine echt Dürrenmatt'sche Figur von prachtvoller Plastik und Saftfülle, die von Herrn *Volker* aufs beste ins Licht gestellt wurde; ferner die nach Erfindung wie Verkörperung (Herr *Gallinger*) gleichfalls besonders glückliche Gestalt des Negers. Die Spielleitung Herrn *Ginsbergs* arbeitete mit Phantasie und Geschmack.

Man darf nach diesem Stücke sagen: Habemus papam, wir haben einen Dichter. Hoffentlich zeigt sich die Schweiz der Verantwortung dieser Tatsache gewachsen, nicht durch blindes Weihrauchstreuen und Zuwachs an bloßem nationalem Selbstgefühl, sondern auch durch ernste kämpferische Bereitschaft gegenüber der Weltdeutung, die sie hier durch ihren wahrhaft stellvertretenden Dichter gezeitigt hat. Wohl manche der Zuhörer dürfte etwas wie eine schreckliche Übereinstimmung angerührt haben zwischen der Schweiz und dem Herzog, der inmitten eines blühenden Landes, eines strahlenden Palastes zu sitzen meint, während in Wahrheit, in

anderer, *metaphysischer* Schau die anderwärts *offenbare* Zerstörung aus Verfallenheit der *ganzen* Zeit auch hier schon im Gebälke wühlt — und einem seherischen Tiefblick gar *vollendet* scheinen mag. Es wäre gut zu denken, es könnte mit dem Beitrag an Einsicht in die Wirklichkeit ein gleich starker an ihre Besserung, an Überwindung der Zerstörung von der Schweiz kommen.

Erich Brock.

## Schauspiel in Zürich

### Goldonis «Lügner» — Vom Spielplan des Schauspielhauses

Zu Silvester meldet jeweils die heiterste Muse ihr Recht beim Theater an: diesmal trat sie im Schauspielhaus nicht in Curt Goetz' Gestalt, sondern unter Goldonis anmutiger Rokoko-Maske auf. Als wir zu Anfang dieser Saison Jonsons «Volpone» sahen, wünschten wir uns, Seyferth einmal als «Diener zweier Herren» zu sehen (der uns in Hermann Thimigs und Parylas Interpretation noch frisch in Erinnerung steht) — nun dürfen wir Seyferth wenigstens als «Lügner» sehen. Wenigstens? Vielleicht steht einem bei Goldonis «Bugiardo» einfach ein wenig sein Vorbild im Weg, Corneilles «Menteur». Ein Wunsch seit lange, diese «heroische Komödie» einmal auf der Bühne zu sehen! Aber hier wäre wohl die Verwandlung in den deutschen Laut der Tod des Stückes. Umsomehr, als ja wir Sprachblinden für diese Art ruhervollen Sprachablaufs, selbst im bewegtesten, pathetischsten Ton irgendwie ruhevoll, recht verschlossen sind. Das könnte man annehmen als ein Schicksal wie manches andere, wenn wir nur nicht noch stolz wären auf solche Blindheit. . . Goldoni macht es uns leichter. Er liebt die Anekdote fast wie wir. Er hat weniger Witz als sein Vorbild, aber er macht Witze, szenische Witze, und da die Witze meist gut sind, freuen wir uns. Nun also: wir bekamen Seyferth in einer Goldoni-Rolle, erlebten ihn innerhalb einer größtenteils subtilen, geschmackvollen Aufführung (Regie Direktor Waelterlin), sahen wieder einmal seine undämpfbare Wendigkeit, genossen Kabinettstücke der Lustigkeit wie das fiktive Duell, den vorausgenommenen Leichenspruch auf sich selbst. Genossen weniger einen gewissen Hang zur Groteske, der davon herzurühren scheint, daß Seyferths Gesicht sich doch nur in einer Richtung entwickeln läßt und er deshalb, um die nötige Abwechslung zu erzielen, diese fast nur im Weitertreiben dieser einen Richtung erreicht. Weitertreiben, Übertreiben — hier liegt die Gefahr dieses klugen und lebendigen Darstellers.

Etwas anderes drängt sich dem Stammgast des Zürcher Schauspielhauses nun immer unabweisbarer auf: das *Nachdenken über den Spielplan*. Was hatten wir bis jetzt? Einen Klassiker — als wohlanständige Antrittsvisite gleichsam, aber immerhin! Dann den Volpone, jetzt den Goldoni, Renaissance- und Rokoko-Komik in schöner Absetzung. Dann einen Shaw — für Herrn Kalser, den «Hauptmann von Köpenick» — für Herrn Gretler, die «Unvergeßliche» — für Kaethe Dorsch, den «Doppeladler» — für Maria Becker, einen Gorki — für Therese Giehse. Heißt das alles aber nicht ein wenig von der Hand in den Mund leben? Ein repräsentatives Theater sollte wohl doch nicht so sehr von Besetzungsmöglichkeiten abhängig sein. Armes Theater. Ist solches aber bei unserem Theater nicht der Fall, sind wir einem Irrtum verfallen — was bestimmt denn *sonst* den Spielplan? Ein gewisses Publikum? Ein undefinierbares, undefiniertes Publikum? Wiederum: armes Theater. Wir sahen letzthin den «Hauptmann von Köpenick» zum zweiten Mal, es war gegen die zwanzigste Aufführung, und wir waren erschrocken über die Entwicklung, die das Stück ganz unverkennbar unter dem Einfluß des Publikums genommen hatte. Die billig

karikaturistischen Effekte hatten eindeutig die Übermacht gewonnen; das Menschliche wirkte nur noch als bemitleidenswertes Einsprengsel. (In Klammer gesagt: jeder Kritiker, nein, jeder Theaterfreund sollte solche Stichproben machen und ein Stück, das eine Zeit lang gelaufen ist, wieder anschauen. Bei solchen Gelegenheiten erweist sich das spezifische Gewicht eines Darstellers. Kommt er letztlich in Frage, so ist er besser geworden, oder gleich geblieben, da er seine Richtigkeit schon zu Anfang gefunden hatte.) Immer wieder müssen wir denken, das Theater müsse eben doch dem Publikum überlegen sein, es zu sich hinaufzwingen, den Ton angeben. Denn sonst gerät es in die ernstlichste Gefahr. Es muß den Mut haben, sein Publikum in eine neue Richtung zu führen. Gide sagte einmal, die Schönheit von Stendhals Stil bestehe darin, daß er nie von einem einmal gewonnenen Schwung profitiere, sondern immer neu auf den Mittelpunkt bezogen ansetze. Dazu braucht es freilich einen Mittelpunkt, und wer hat den heute! Hätte man ihn aber — und das Schauspielhaus hatte immerhin früher einmal etwas, was einem solchen Mittelpunkt zum Verwechseln glich — so wäre viel Wagnis ohne Gefahr möglich. Das Wagnis der alten wertbeständigen, aber deshalb auch Wertwilligkeit fordernden Stücke, das Wagnis der *wichtigen* neuen Stücke, das Wagnis, einmal die jungen Leute in größeren Rollen zu verwenden, diese Jungen, die an unserem Theater viel zu wenig ausprobiert werden und deshalb nicht genug lernen können. Natürlich brauchten wir — rein vom Theater aus gesehen — in unserem Land schon längst eine Studio-Bühne, aber da wir sie nicht haben und vermutlich nicht haben können, so müßte den Jungen eben manchmal auf Kosten der längst erprobten Darsteller eine Chance gegeben werden. Das durfte einmal gesagt werden, denn wir glauben, daß unser Theater durchaus die Kraft und das daraus sich ergebende Recht hätte, nicht zum Sklaven des Publikums zu werden.

*Elisabeth Brock-Sulzer.*