

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **28 (1948-1949)**

Heft 11

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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.

Münchener Theater

Auch in München zerbrechen sich die Bühnenleiter den Kopf, wie man durch die sich bereits deutlich abzeichnende Krise einer Spielzeit kommt, in der die Menschen eher geneigt sind, etwa überschüssiges Geld für Essen, Trinken und Anschaffungen als für Theaterkarten auszugeben. Die gewisse Düsternis konnte man deutlich bei der Eröffnung der Otto-Falckenberg-Schule (der bisherigen Schauspielschule der Städtischen Bühnen) ablesen, als im Scheinwerferlicht auf dem Podium eines langen, von Gästen gefüllten Raumes der hoffnungsvolle junge Nachwuchs die Ansprachen der Leiter über sich ergehen lassen mußte. Die Reden waren getragen von dem Verantwortungsgefühl, den Schauspielschülern klar zu machen, daß ihr Beruf beträchtliche Opfer von ihnen verlange, — aber man hatte den Eindruck, daß die Rede des Leonidas an seine Lacedaemonen vor dem Kampf um die Thermopylen kaum anders geklungen haben mag.

Das *Staatstheater*, dem der Finanzminister die Zuschüsse entziehen wollte, wenn sich nicht der Kultusminister, unterstützt vom Ministerpräsidenten, erfolgreich zur Wehr gesetzt hätte, ist besonders schwierig dran. Der neue *Intendant Lippl*, ein Mann mit Theatererfahrungen und organisatorischen Fähigkeiten, hat bisher nur das kleine, nach dem Krieg in der Residenz erbaute Theater am Brunnenhof zur Verfügung, dessen Zuschauerraum zu wenig Plätze umfaßt, um rentabel zu sein. Zwar soll das alte Residenztheater wieder aufgebaut werden, aber die Fertigstellung wird unter den heutigen Verhältnissen wohl noch längere Zeit auf sich warten lassen. Lippl brachte als erste eigene Inszenierung *Cocteaus* «*Doppeladler*» in einer sorgfältigen Aufführung mit Maria Wimmer heraus. Aber der Eindruck, den man bei der ersten deutschen Aufführung in Zürich davontrug, verstärkte sich in München beträchtlich: Es scheint so, als wenn die kalte Mache dieses schillernden, mit untergründig ironischen, parodistischen Zügen ausgestatteten Stückes den deutschen Bühnen nicht allzusehr liegt. Man spielte es ernsthaft, strindbergisch-problematisch, keineswegs als kühles Sprachkunstwerk im Mackartschen Bühnenbild, kein Wunder, daß der theatralische Knall des Doppelmords am Schluß auf sichtliches Befremden stieß. Dabei hat man Maria Wimmer kaum je besser gesehen.

Arnulf Schroeders neue Inszenierung des *König Lear* war ein Versuch, mit wohlgedachten künstlerischen Erwägungen die grandiose Tragödie dem heutigen Zuschauer nahe zu bringen. Er litt aber sichtlich daran, daß man zur Zeit schwer einen Schauspieler bei uns findet, der den Lear wirklich spielen kann. — Das eigentliche Erfolgsstück der winzigen Bühne ist nach wie vor wie seit dem Frühjahr der «*Hauptmann von Köpenick*». Es folgte noch Girandoux' «*Undine*» und der neue Billinger «*Galgenvogel*», der sich aber als ein enttäuschendes oberbayrisches Lokalstück entpuppte, das kaum etwas von der Persönlichkeit des Dichters verriet.

So wie *Zuckmayer* die Kassen des Staatstheaters retten muß, so muß er auch das gleiche für die Städtischen Bühnen besorgen, wo in den *Kammerspielen* ebenfalls seit mehr als einem halben Jahr «*Des Teufels General*» ausverkaufte Häuser hat. Die Tatsache zeigt deutlich, welche Stücke die Zuschauer wieder ins Theater führen würde. Denn *Achards* «*Zeit des Glücks*» — eine Komödie, die alle Anzeichen des

Kassa-Stücks auf der Stirn trägt, und die gleichfalls in den Kammerspielen läuft — erfüllt diese Aufgabe zur Verwunderung der Beteiligten nicht. Im gleichen Haus steht als drittes Serienstück *Molnars* «*Souper*» und «*Eins, zwei, drei*» auf dem Spielplan, und gelegentlich taucht der erfolgreiche «*Seidene Schuh*» von *Claudell* auf.

Das Theater verfügt mit *Hans Schweickart* über einen Regisseur von feinem, künstlerischen Fingerspitzengefühl und mit Direktor *Buckwitz* über einen Organisator, wie ihn ein Intendant sich nicht besser wünschen kann. Aber man wartet vergeblich, daß die hohen Verpflichtungen der alten Falckenberg-Bühne in den Kammerspielen erfüllt werden. Der öfters erhobene Einwurf, daß es in anderen Großstädten mit dem Spielplan nicht besser und im übrigen meist schlechter aussähe, ist ein schwacher Trost. Ein Vorfall zeigt, daß es nicht immer an der Leitung liegt. Vermutlich kann man ihr, wie die Verhältnisse heute liegen, nicht einmal den Vorwurf machen, sich nicht erfolgreich durchzusetzen. Für Mitte November erwartete man die erste Aufführung des neuen Stückes von *Brecht*, «*Herr Puntila und sein Knecht*». Die Kammerspiele hatten sich, trotz mancher lokaler Widerstände, sogar den besten Regisseur, den es heute in Deutschland neben Fehling gibt, aus Berlin geholt: Erich Engel. Aber Erich Engel, der sein präzises Vorstellungsbild von einer guten Aufführung nicht durch Konzessionen verderben wollte, legte nach einigen Bemühungen die Regie nieder. Statt dem neuen *Brecht* wurde «*Kabale und Liebe*» aufgeführt, dem dann ein mißglücktes Zeitstück «*Die Brüder Allemann*» von *J. Geis*, das anschließend zwei Jahre in der Dramaturgie der Kammerspiele geschmort hatte, gespielt.

Der Grund so mancher Krise ist ein neuerdings grassierendes Ubel, das das ganze Theater von Berlin bis Hamburg und München in Gefahr zu bringen droht. Wer noch dem Kinderglauben huldigt, daß ein Theaterleiter oder Regisseur frei nach künstlerischen Erwägungen die Rollen seines Stückes besetzen kann, zeigt, daß er von Gestern ist. Lokale Rücksichten, das Pochen auf angestammte Rechte, und Betriebsrat und Bühnengenossenschaft, und jener verhängnisvolle, aber in fast allen Theatern um sich greifende Zug, daß angesehene Schauspieler sich weigern, kleinere Rollen zu übernehmen, hatte die Premiere von *Brecht* zum Scheitern gebracht. Was hier die deutschen Bühnen, auf denen man so gern von Ensemble-Geist redet, bedroht, scheint uns weit bedenklicher als die Knappheit an Geld, neuen Stücken, guten Regisseuren.

Wie entscheidend eine gute Besetzung für den Erfolg ist, beweist die *Kleine Komödie*, in der allabendlich «*Ein idealer Gatte*» läuft, Wildes altes Gesellschaftsstück, das von sich aus gewiß nicht in der Lage ist, Monate hindurch ausverkaufte Häuser zu schaffen. Hier sieht man zwar keine «Starbesetzung» (wie in München gelegentlich behauptet wird), sondern nur eine, wie sie vor fünfzehn Jahren etwa in der Komödie in Berlin selbstverständlich war, aber mit guten Kräften sogar in kleinen Rollen ragt sie aus dem Gewohnten heraus.

Das *Volks theater*, das zweite Haus der Städtischen Bühnen, unter der geschickten Leitung von *Holsboer*, krankt gleichfalls an einem zu kleinen Zuschauerraum. Hier sah man *Mostars* «*Meier Helmbrecht*», dessen verkrampftes und konstruiertes Problem zwar kaum dazu angetan ist, Zuschauer ins Theater zu locken. Im übrigen ist die Bühne auf das leichte Volksstück gestellt. Sie hat zur Zeit Erfolg mit «*o. k. Mama*» und der Übertragung von beliebten Hörspielfiguren des Radio München, den sogenannten Brumml-G'schichten, einem Münchener Lokalspiel mit dem Titel «*Hypnose*».

Zu erwähnen ist noch *Martin Hellbergs Dramatisches Theater*. Hellberg führt mit echter Theaterleidenschaft in einem winzigen Saal mit bescheidensten Mitteln einen Kampf um die Erhaltung seiner Bühne. Junge Menschen spielen hier recht und schlecht, fungieren als Platzanweiser und machen jeden Handgriff selbst. Neben *Lope de Vega*, der *Lysistrata* und *Ibsens* «*Gespens tern*» brachte man «*Die Illegalen*» von *Weißborn* heraus und erfüllt eine Aufgabe, die die übrigen Theater Münchens drei Jahre hindurch versäumt hatten.

Im übrigen beherrscht, wie man sieht, das Unterhaltungsstück und das Lustspiel fast durchgehend die Spielpläne. Ob dies eine vorübergehende Folge der Geldreform und ihrer Krise bleibt, oder ob das Theater drauf und dran ist, seine wichtige Stellung, die es bisher in Deutschland einnahm und die es nach dem ersten Weltkrieg in bedeutsamer Weise ausfüllte, aufzugeben, wird die nächste Zukunft zeigen.

Bruno E. Werner

Basler Stadttheater

Heinrich und Peter Sutermeister: «Raskolnikoff»

Sich durch prinzipielle Überlegungen von einer Opernbearbeitung des Raskolnikoffstoffes zu distanzieren, wäre ebenso ungerechtfertigt wie Hamlet den Passeport ins Filmtheater zu verweigern. Es geschah denn auch im Falle der Sutermeisterschen Oper in erheblich schwächerem Maße als beim Hamletfilm, vermutlich, weil sich hier die Übertragung eines Kunstwerkes in eine andere Gattung in immerhin geheiligteren Hallen vollzog, als wenn es in den Palästen des Films geschehen wäre. Dennoch tönte aus den Diskussionen und Besprechungen noch häufig etwas heraus wie: «Dem Roman konnte die Operübertragung nicht gerecht werden». Vergleichende Wissenschaft! Sollten wir wirklich nicht mehr ursprünglich erleben können? Müssen wir uns immer von unserem Intellekt an der Leine führen lassen? Ich glaube nicht und sage darum zur Oper Sutermeisters freimütig: ja!

Der Bruder des Komponisten, *Peter Sutermeister*, schuf aus teilweise durch eigener Intuition ein Textbuch, das in seiner bewußt impressionistischen Farbigkeit der musikalischen Absicht seines Bruders bestens entgegenkam. Denn *Heinrich Sutermeisters* Vermögen und Absicht liegt vornehmlich in der subtilen Schattierung von Seelenzuständen und Seelenbewegungen und nicht so sehr etwa in einer elementaren Dramatik. Bereits die ersten Takte machen uns die nur vom Schlummer bezähmte, aber dennoch fast unertragbare Zerrissenheit des Titelhelden unmittelbar musikalisch spürbar. Ein besonders glücklicher Einfall im Textbuch, an dem begreiflicherweise der Komponist selbst entscheidend mitgewirkt hat, war vor allem die Aufspaltung Raskolnikoffs in zwei Gestalten, durch die entscheidende Denkmologe zu spannungsreichen, aber dennoch untheatralischen Zwiegesprächen wurden. Auch die Einswerdung Raskolnikoffs im Schlußbild im Aufnehmen und Einschmelzen des anderen Ich wurde zu einem ergreifenden symbolischen Moment des Geschehens. Aus der vornehmlichen Zuwendung zur seelischen Entwicklung des Helden entsprang nun aber auch das zweite Fehlurteil, das durch das Lob der Kritiken hindurchtönte. Man sagte, der zweite Teil fiele gegen den ersten ab. Ich kann mich dem bei unbefangenen Erleben des Werkes kaum anschließen, wenn auch die Kürzung nach der Premiere sicher den Gesamteindruck erhöhte. Der zweite Teil konnte jedoch nur dann als weniger ansprechend betrachtet werden, wenn man ihn vom dramatischen Äußeren her beurteilte. Liegt aber nicht gerade in der schrittweisen psychischen Entladung des von seiner eigenen Tat fast in den Wahnsinn getriebenen Helden eine unerhörte seelische und mithin eben *musikalische* Dynamik? Benötigen wir wirklich noch einer äußeren Handlungssteigerung? Bei einem Schauspiel wäre dies noch eher eine Grundforderung gewesen, da wir dort noch in verhältnismäßig größerem Maße Erwartungen an die szenische Entwicklung knüpfen. Tritt aber hier nicht an die Stelle des Szenischen in packender Weise die seelengestaltende Musik? Für diesen Zweck scheut Heinrich Sutermeister musikalisch

keine Mittel und Möglichkeiten. Außerordentlich wirkungsvoll schafft er so an entscheidenden Stellen im Orchester hinter der Szene und im unsichtbaren Chor eine zweite Dimension des psychischen Ausdrucks. Auch in der Behandlung des Orchesters zeigt er sich als erfinderisch, wenn er manchmal Klangwirkungen erzielt, die uns wie Urtöne anmuten, über die man das Orchester als Mittler vergessen könnte.

Wie die Musik in der Stilentwicklung den anderen Künsten in der Regel um einige Jahrzehnte nachhinkt, so scheint sich nach einem Impressionismus der reinen Orchestralmusik (Debussy, der junge Richard Strauß) bei Britten, Gerster und nun Sutermeister ein impressionistischer Opernstil entwickelt zu haben, der — so will mir scheinen — gerade durch den stark affektiven Gehalt der Musik auf dem Gebiet der Oper vielleicht fruchtbarer und wesentlicher werden kann als in anderen Gattungen. Das ist eine Möglichkeit, über deren Endergebnis theoretische Vermutungen jedoch nicht das letzte Wort reden können. Zweifellos aber dürfen wir uns bereit machen, aus dieser Richtung noch manche bedeutungsvolle künstlerische Aussage zu empfangen.

Was nun das Basler Ensemble aus diesem Werk herauszuholen vermochte, erfüllte uns wohl ausnahmslos mit Erstaunen und Bewunderung. Das Werk stellte an alle Mitwirkenden äußerst schwierige und z. T. völlig neuartige Anforderungen. Lediglich durch die früheren Britten-Inszenierungen mögen die Künstler bereits mit den Schwierigkeiten einer solchen Interpretation vertrauter gemacht worden sein. Den Titelhelden erfüllte *Bislaw Wosniak* mit der exzentrischen, ungeheuer gespannten Seelendynamik des slawischen Gottverächters und Gottsuchers. Selber von slawischem Erbe, war er berufen, diese Gestalt in kaum zu übertreffender Weise zu verwirklichen. Das Abstoßende, Häßliche in Raskolnikoff fordert in Wosniaks Gestaltung unmittelbar unsere Liebe und unser Verzeihen heraus, ohne daß wir das Grauenhafte zu ignorieren genötigt sind. Spiel und Gesang waren eine Leistung! Nicht alle anderen Darsteller konnten so viel aus ihrer Veranlagung zu ihren Rollen beisteuern. Dennoch waren auch die übrigen Leistungen stark genug, um dem Gesamtwerk gerecht zu werden. Ein summarischer Dank an sie alle soll nicht weniger besagen als eine namentliche Aufzählung.

Dank aber gebührt in höchstem Maße auch den Künstlern, die nicht auf der Szene in Erscheinung traten. *Max Bignens'* Bühnenbilder trafen ausgezeichnet die Atmosphäre des Werks. Im letzten Bild traf er schlechthin einzigartig die Dämmerstimmung der Newabrücke. Unterstützt vom Chorleiter *Karl Keuerleber*, gewann *Alexander Krannhals* dem Werk die unendlich vielen Nuancen des musikalischen Parts mit Meisterschaft ab. Bei der Musik war einem oft, als müsse man eine solche Partitur erst mit völlig neuen Augen lesen lernen. Der Dirigent verstand sich trefflich auf das Ungewohnte der Tonsprache dieses Werkes. Last not least gebührt *Dr. Friedrich Schramm* höchstes Lob, denn die Zusammenfügung aller für eine Realisierung hochempfindlichen Details war eine Aufgabe, die einen ganzen Meister erforderte. Es sei bei dieser Gelegenheit Herrn Dr. Schramm einmal aus einem begeisterten Herzen Dank gesagt für die ungeheure Leistung, die er durch die fast alleinige Betreuung der Operninszenierungen am Basler Stadttheater vollbringt. Die Verwirklichung der Raskolnikoffoper darf wohl zu seinen größten Erfolgen gezählt werden.

Cola Gabriel

Schauspiel in Zürich

Shakespeare: «Ende gut, Alles gut»

Es ist kein Zufall, daß Schöpfertum und Geschmack nicht zusammenfallen; es ist genug, wenn sie nicht ganz auseinanderfallen. Ganz besonders gilt dies bei Kunstwerken barocken Charakters. Shakespeare ist nirgends geschmackvoll und oft geschmacklos. Dafür dringt er immer wieder zur höchsten Schönheit vor, die wie die Natur ist, wahllos und unendlich. Sie ist nicht kritisch auf der Goldwaage, sondern im Spiele der Urkräfte ausgewogen. Wer nur Geschmack hat (und je mehr desto besser), kann Kritiker sein, aber nicht schöpferisch. Doch natürlich gibt es dann auch Stellen, wo der an sich schöpferische Geist nicht zur Harmonie der Kraft durchdringt, sondern *nur* geschmacklos ist. Und es ist verfehlt, wenn dann die Snobs oder die Kärner zusammenströmen, um gerade ein solches Werk auf den Schild zu erheben und jede Kritik daran zu verbieten. Bei Shakespeare sind diese Grenzen sehr weit gezogen. Auch in den schwersterträglichen Stücken und Partien seiner Stücke kommt immer wieder eine Rede, ein Zug, ein Charakter, der die Klaue des Löwen zeigt, die belastet sinkende Teilnahme wieder übermächtig nach oben reißt und Geschmacklosigkeit in wilde Fülle überwindet. Wo diese Gegenmacht nicht ausreicht — und man kann zweifeln, ob sie in «Ende gut, Alles gut» ausreicht —, da gelingt es jedenfalls nicht, durch Purgierung eine dichterische Substanz freizulegen und zu retten. Denn Shakespeare hat keine solche Substanz, er arbeitet nicht statisch, er ist ganz ein heißes Kräftespiel, aus dem allein sich das Große und Herrliche ergibt und von dem es sich nicht loslösen läßt. Das gilt sowohl von bestimmten zeitgebundenen Dialogen, die selbst in den größten Werken Shakespeares uns schwer fallen, und bei denen der Dramaturg mit Vorsicht und Bescheidenheit ohne Schaden etwas ausäten kann — ja muß. Im erwähnten Stücke sind diese Reden, z. B. die langen Unterhaltungen mit dem Narren, die Auftritte mit Parolles, besonders der erste durchaus einfältige und widrige mit Helena, so breit, daß sie sich nicht auf feinere Art wegoperieren lassen. Was tiefer greift, sind bestimmte Flachheiten und Roheiten der Mache, besonders z. B. in einem winzigen Zeitabschnitt beschlossene Gefühlentstehungen und -Umschwünge *pour le besoin de la cause*, wie sie gerade in den Lustspielen Shakespeares, auch in den starken, öfters vorkommen; aber in diesen lassen sie sich von einem kraftvollen Schauspieler aus der Spannung des Ganzen als die fröhliche blanke Brutalität unverfälschten Lebens deuten. Bei den schwachen dagegen ist daher auch mit einer Einziehung psychologischer Anlaufs- und Abklingens-Strecken nichts getan. Kurzum, wir glauben nicht, daß man Shakespeare bearbeiten kann, auch wo er dessen zu bedürfen scheint. Man kann dann mit Geschmack ihm Maß auferlegen, man kann ihn «seelisch vertiefen», man kann saubere Beweggründung einbauen — aber sobald dann seine eigene Grundfarbe durchscheint, ein Wort seiner unbekümmerten Urkraft durch das Gespinnst bricht, so wird das alles in die Luft geblasen. Darum wäre es besser gewesen, wenn Hans Rothes hübsches, geschmackvolles, sauber poliertes Renaissancespiel sich im Titel nur ganz lose an Shakespeare angelehnt hätte. Denn es ist ja auch in der Tat nur die dünnste Außenmauer der Handlung stehen geblieben. Zweifellos hat der wohlgelaunte Lumpenhund Parolles einige fast dämonische Züge erhalten, und seine neugebackenen Sentenzen sind nicht ungeschickt. Helenas gradlinige Ausrichtung auf den Mann ist feiner, schwebender, unsystematischer geworden. Ebenso hat dieser Mann selbst, Bertram, menschlich gewonnen; sein Abspringen ist nun begreiflich, ohne ihn unsere Teilnahme und unsere Vergünst der glücklichen Lösung zu kosten. Der König droht weniger mit Todesurteilen in Liebesdingen; eine ganze Reihe überflüssiger Gestalten, welche durch die holperige Handlung erfordert wurden, ist unter den Tisch gewischt; das langweilige Tugendtrio Diana, Marina und die Witwe wird mit kühnem Schwung ins

vergnügte Laster hineinversetzt, dort neu und vereinfacht aufgebaut und kräftig abgehoben gegen die höhere Welt der Helden, ohne unverbunden neben ihr zu stehen; die Ring-Geschichte wird auf wenige satzsaft handlungsfördernde Grundlinien zusammengestrichen. Alles wahr; und doch, und doch. Shakespeare gibt auch noch in seinen schwachen Augenblicken einen Abglanz des Lebens selbst, das nicht zu viel Sinnhaftigkeit und Regelmäßigkeit verträgt — um dann aber, so viel wie es davon wirklich duldet, mit dem Glanz seiner Bosheit zu erleuchten und mit der Naturkraft seiner Verknüpfungen zu tragen. Also lassen wir uns die Sache gefallen als ein artiges, harmloses, kultiviert unterhaltendes Sylvesterspiel und nehmen es als solches nicht ohne Dankbarkeit hin.

So betrachtet, war das Spiel, von Herrn *Steckel* erfolgreich betreut, auch ausgezeichnet zu nennen. Herr *Wicki* wußte die Intention des «Verfassers» noch zu vollenden: sein Bertram war den Zuschauern untadelig einschmeichelnd durch Erscheinung und edle Torheit der Gesinnung. Fräulein *Römer* als Helena brachte echtes Künstlertum zum Erweis, indem sie gegenüber Sartres «Schmutzigen Händen» einen völlig entgegengesetzten Seinsbezirk ebenso rund und voll zu verkörpern wußte. Von Fräulein *Vita* ist noch nicht dasselbe zu berichten; ihre unbezweifelbare Meisterschaft geht immer noch auf denselben Bahnen, denen des dumpfen und kalten Eros. Herr *Seyferth* wußte seiner Charge die von Rothe beabsichtigten kräftig-bösen Züge anzufügen, ohne ihrer Komik abzuziehen. Herr *Kalser* als König und Frau *Carlsen* als Gräfin brachten im Verein reife, kluge Güte des Alters zur Gestaltung, die eine Art Quellschicht für das happy end webt, ohne doch den entscheidenden Anstoß für dieses durch die kühne, herzenssichere Liebestat der Jugend entbehren zu können. In kleineren Rollen bewährten sich die Herren *Beneckendorff*, *Tanner* und *Bichler*. Frau *Widmann* suchte sich vergeblich das Läppische abzugewinnen, das herauskommen muß, wenn ein geschmackvoller Autor das im höheren, Shakespeareschen Sinne Geschmacklose mit Willen und Vernunft aufzubauen strebt. Störend wirkte der stilisierte Bühnenraum zusammengebracht mit der historischen Übergangigkeit der Kostüme. Diese wäre vielleicht am Platze gewesen, um kindische A-la-mode-Kavaliere in einem Molière-Stück zu kennzeichnen. Aber hier machte sie aus zur Sympathie bestimmten kraftvollen Jünglingen Pfauhähne oder Jahrmarktsausrufer. Und auch das Clownskostüm des Königs konnte von der schönen Schlichtheit seiner Kunst kaum überspielt werden.

Erich Brock

Max Frisch: «Als der Krieg zu Ende war»

Zuerst eine Romanze («Santa Cruz»), dann der «Versuch eines Requiems» («Nun singen sie wieder»), dann eine «Farce» («Chinesische Mauer») und jetzt ein Drama «Als der Krieg zu Ende war» — man kann nicht sagen, daß *Max Frisch* nicht unablässig bemüht sei, die Möglichkeiten des modernen Theaters zu erproben und zu erweitern. Alle seine dramatischen Werke, wie auch die Prosa des «Bin» und des «Tagebuch mit Marion», sind Flucht und Ausdruck eines Suchens. Wege. Offene Formen. Wo sich ihm das Wort verdichtet, da gibt es doch mehr nur eine Station, eine Vorläufigkeit. «Er kann nicht arbeiten, er kann nur dichten», sagen die Einen. «Er läßt sich tragen, er geht nicht selber», die Anderen. «Er singt, spürt es, hat ein schlechtes Gewissen, spricht dann nur aus Widerspruch und Kampf gegen das Singen, und anstatt wirklich zu sprechen, kommt er nur zu einem Nicht-Singen oder einem verdrängten Singen», sagen wieder Andere. Und noch Andere: «Er glaubt ans Schweigen, und Dichter müssen ans Reden glauben». Man sieht: Frisch bewegt seine Zuschauer, stört sie auf.

«Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter», das ist das Credo der Romantiker. «Was nicht gesagt ist, ist nicht», ist das der Klassiker. Wobei erst

sie auch die volle Sprache der Pause entdecken, die schwellende Fülle des leeren Weiß, die der endgültige zarte Kontur ausblühen läßt; die sicher tragende nackte Leinwand, die auf Cézannes späten Bildern ausgespart bleibt. Aber warum hier nicht Frisch selber zur Hilfe rufen? Im «Tagebuch mit Marion» sagt er: «Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weiß zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. Unser Anliegen, das eigentliche, läßt sich bestenfalls umschreiben, und das heißt ganz wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es. Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleibt; sie können es nur umgrenzen, möglichst nahe und genau, und das Eigentliche, das Unsagbare, erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen. — Unser Streben geht vermutlich dahin, alles auszusprechen, was sagbar ist; die Sprache ist wie ein Meißel, der alles weghaut, was nicht Geheimnis ist, und alles Sagen bedeutet ein Entfernen. Es dürfte uns insofern nicht erschrecken, daß alles, was einmal zum Wort wird, einer gewissen Leere anheimfällt. Man sagt, was nicht das Leben ist. Man sagt es um des Lebens willen. Wie der Bildhauer, wenn er den Meißel führt, arbeitet die Sprache, indem sie die Leere, das Sagbare, vortreibt gegen das Geheimnis, gegen das Lebendige. Immer besteht die Gefahr, daß man das Geheimnis zerschlägt, und ebenso die andere Gefahr, daß man vorzeitig aufhört, daß man es einen Klumpen sein läßt, daß man das Geheimnis nicht stellt, nicht faßt, nicht befreit von allem, was immer noch sagbar wäre, kurzum, daß man nicht vordringt zu seiner letzten Oberfläche. — Diese Oberfläche alles letztlich Sagbaren, die eins sein müßte mit der Oberfläche des Geheimnisses, diese stofflose Oberfläche, die es nur für den Geist gibt und nicht in der Natur, wo es auch keine Linie gibt zwischen Berg und Himmel, vielleicht ist es das, was man die Form nennt? — Eine Art von tönender Grenze». — Wort als tönende Grenze — wo fänden wir es aber heute? Das ist der Fluch unserer Zeit, daß die Berufenen zu genau wissen, wozu sie berufen sind. Fruchtbarkeit gibt es nur im Nichtwissen. Hätten die gotischen Künstler ihre Vollendung finden können, wenn sie die Vollendung der romanischen Kunst so begriffen hätten, wie wir es heute tun? Eine Frage, der man viele parallele an die Seite stellen könnte. Im «Journal» von Jules Renard, einem der gräßlichsten und großartigsten Bücher, die man lesen kann — und soll —, heißt es unter dem 12. Dezember 1894: «J'étais né pour les succès de journalisme, la gloire quotidienne, la littérature abondante: la lecture des grands écrivains a changé tout cela. De là, le malheur de ma vie». Zwei Jahre später: «Ah! c'est désolant: je ne peux plus mal écrire». Und wenige Tage darauf: «Ne pouvant lire que des choses parfaites je ne lis plus». Nicht als ob Frisch auch nur auf dem Wege zu der Selbsterwürgung wäre, die Jules Renard vollzogen hat und die so typisch ist für die heutige Lage Europas. Er hat die Kraft, immer wieder die tönende Grenze zu suchen, und in seinem Werk klingt diese Grenze doch recht oft von näher oder ferner an. Daß Frisch das Wagnis auf dem Theater unternimmt, diesem Ort, wo das Wort ebenso schlimmen Mißverständnissen ausgesetzt ist wie im Roman, das zeigt, daß es ihm nicht an Mut gebricht.

Wir haben letzthin Frischs Dramen hintereinander gelesen (sie sind außer dem jüngsten im «Klosterberg» erschienen), der Eindruck war teilweise stärker als derjenige der Aufführungen, namentlich bei der «Chinesischen Mauer». Das Schönste scheint uns aber auch nach der Lektüre immer noch «Nun singen sie wieder». Sehr schwebend, sehr durchsichtig, ebenso sehr Angst vor dem Wort wie Zwang dazu. «Es muß der Eindruck eines Spiels durchaus bewahrt bleiben, so daß keiner es am wirklichen Geschehen vergleichen wird, das ungeheuer ist», heißt es im Vorwort. In «Santa Cruz» wurde noch eine exotische Ferne zu Hilfe gerufen; in der «Chinesischen Mauer» wurde das grausige Theater, das unsere Welt aufführt, in eine Farce verzaubert; jetzt hat Frisch versucht, das direkte Geschehen direkt auf die Bühne zu versetzen. Individuelles Schicksal ist wieder faßbar geworden. Szenen aus dem Berlin unserer Nachkriegszeit. Eine Deutsche liebt einen Russen. Eine Deutsche

entdeckt, daß ihr Mann ein Kriegsverbrecher ist. Dazu viel an sich bezeichnendes, aber nicht genügend streng einbezogenes Anekdotenwerk, eine hektische Welt, abrupt in ihren Bewegungen wie der Schritt eines Paralytikers. Und darin das unbewegte Herz der Welt: die Liebe. «Die Liebe ist schön. Sie allein weiß es, daß sie umsonst ist, und sie allein verzweifelt nicht», das war der Ausklang von Frischs «Requiem». Auch hier ist sie schön, auch hier ist sie umsonst, schrecklich umsonst. Das Schweigen, das Frisch in «Santa Cruz» noch angeklagt hatte, das ihm dann in der «Chinesischen Mauer» zur stärksten Figur der Aufführung verholfen hatte, dem Stummen, das ist auch hier Lebensluft dieser Liebe, denn die Liebenden sprechen keine gemeinsame Sprache. Würden sie sich noch verstehen und lieben, wenn sie sich verständigen könnten? Das ist die große Frage. Eine der Fraglichkeiten des Werks, die sich auch formal auswirkt. Denn wenn hier manchmal russisch gesprochen wird, so stellt sich der Zuschauer die durchaus ungehörige Frage, ob es richtiges Russisch sei. Ach, wenn es falsches, erfundenes Russisch wäre — wäre das ein Theater! Aber komisches Theater. Daß wir nur auf Treu und Glauben hier im Tragischen bleiben können, das ist eine gefährliche Blöße, die sich Frisch gibt. Erklärbar aus seinem neuen Willen, sich ganz in die harte Wirklichkeit hineinzubegeben.

Doch bleibt daneben der Wille, Theater zu schaffen. Spiel, *dargestellte* spannende Wirklichkeit. Die Hauptfigur wechselt plötzlich aus dem dramatischen Raum hinüber in den epischen, spricht nicht mehr *sich*, sondern *über* sich. Kühl, flächig, stellt dar. Sagt, daß sie weiß um uns Zuschauer. Eine dramatische Mode ist hier richtig geübt, mehr als Mode. Richtig auch, daß gerade die Hauptperson diese Sprecherrolle übernimmt. Denn nur sie hat das Volumen, sie zu tragen. Die anderen Rollen sind fragmentarisch, offen zu der Hauptperson hin, Höhlen, Räume des Schicksals dieser Hauptfigur. Aber manchmal so sehrend vor uns erstehend, daß wir ihnen beinahe mehr folgen als der Hauptperson und daß sich neue Dramen in unserer Phantasie ansinnen, die wir dann dem Dichter abfordern. Ein offenes Werk. Eine offene Frage. «Nun singen sie wieder» ist an sich unvergeßlich. Hier sehen wir mehr nur eine Station auf Frischs Weg. Dafür sehen wir aber auch Weg, ein schönes, großes Stück Weg.

Die Aufführung unter *Horwitz* und mit *Brigitte Horney* als Hauptdarstellerin war außerordentlich, wo Frischs Werk die Linien stark zieht. Dort, wo er der Überzahl der Motive erliegt, halfen ihm auch seine Darsteller nicht auf. Mag sein, daß auf einer größeren Bühne, die den Durchblick in mehrere Räume erlaubte, der dritte Akt mit seinem gesellschaftlichen Hin und Her sich eher zur Einheit geschlossen hätte. Aber wenn ein Mißlingen an solchen Äußerlichkeiten liegt, dann liegt es gewöhnlich nicht nur an solchen.

Elisabeth Brock-Sulzer

Schweizerische Kunstzeitschriften

1946 hat im *Holbeinverlag* in Basel der «*Phoebus*» das Licht der Welt erblickt. Es ist dies eine vierteljährlich erscheinende «Zeitschrift für Kunst aller Zeiten», deren erster Jahrgang heute abgeschlossen vor uns liegt. Nachdem der Krieg die Musen so vielerorts zum Schweigen gebracht hat und in unserm nördlichen Nachbarlande ein Zeitschriftensterben ohnegleichen vor sich gegangen ist, hat diese neue Zeitschrift große Hoffnungen in uns erweckt. Und daß dieses universale Organ gerade in der Schweiz, also in einem Lande erschienen ist, das sonst universalen Studien- und Forschungsreisen, Grabungsexpeditionen usw. gegenüber oft recht zugeknöpft ist, hat uns besonders gefreut.

Welches ist aber genau genommen das Ziel dieser neuen Zeitschrift? Im Vorwort des ersten Heftes reden Redaktion und Verlag davon, daß «die künstlerischen Erzeugnisse der primitiven Kulturen wie der europäischen und außereuropäischen Hochkulturen von der Frühzeit bis zur Gegenwart zur Sprache kommen» sollen. Und zwar sollen die betreffenden Arbeiten «der Stofferschließung, der eigenen Erforschung spezieller und umfassender Probleme, sowie grundsätzlichen Untersuchungen vorbehalten sein». Fürwahr ein ungeheuer weit ausgedehntes, eigentlich alles umfassendes Programm, von dem man sich ernstlich fragt, ob es in einer nur alle drei Monate erscheinenden Zeitschrift verwirklicht werden kann. Gewisse Beschränkungen wären da vielleicht doch angebracht; so stehe ich z. B. der Stofferschließung durch Zeitschriften dieser Art doch etwas skeptisch gegenüber. Denn für grundlegend wichtige neue Materialpublikationen ist schließlich die Buchform da; in eine Zeitschrift gehört höchstens ein Résumé, also eine Art popularisierender Zusammenfassung zur Orientierung weiterer Kreise. Weniger wichtigen «Stofferschließungen» die Spalten zu öffnen, halte ich dagegen nicht immer für angebracht, denn es besteht die Gefahr, daß manche Autoren versuchen werden, Entdeckungen zweiten und dritten Ranges, deren Publikation in Buchform auf Schwierigkeiten stößt, in einer solchen «Zeitschrift für Kunst aller Zeiten», in der man sich schließlich und endlich auf das Wichtigste beschränken sollte, unterzubringen. Viel fruchtbarer schiene es mir daher, wenn hier z. B. gewisse neue Auffassungen über bestimmte Perioden ausgesprochen und event. zur Diskussion gestellt würden. Dies ist ja auch bereits in mehreren Aufsätzen geschehen; ich erwähne z. B. jene Arbeit, in der *René Jullian* mit Recht die Auffassung vertritt, daß die auf die Zeit von Franz von Assisi folgende italienische Plastik und Malerei in ihrem Wesen doch typisch mittelalterlich und nicht, wie Thode und andere meinten, als erste Boten der anbrechenden Renaissance zu interpretieren sind.

Was die andern Arbeiten anbetrifft, scheinen die verschiedenen Perioden der Kunstentwicklung noch etwas ungleich vertreten. So hat aus dem Gebiet der Antike nur *Schefold* einen Aufsatz über einen Kopf der wichtigen Niobegruppe gebracht; um so reicher ist dafür durch Arbeiten von *Huggler* über das Musée des monuments français in Paris, von *Wescher* über eine Zeichnung von Paul von Limburg, von *Rolland* über die während des Krieges zum Vorschein gekommenen Wandmalereien in Tournai, von *Kurth* über den Meister von Wartberg und von *Weisbach* über das Danielkapital in Chur das Mittelalter vertreten. Auch *Elie Lambert* führt mittelalterliche Baupläne und zwar aus Archiven vor, die unsere Neugier allerdings mehr reizen als befriedigen. Über den Saturnmythus in der italienischen Renaissance spricht *Chastel*, *Ibel* über die Entlehnungen von Renaissancekünstlern bei Werken älterer Generationen, *Schilling* über Dürer und Jacob Elsner. In das Barockzeitalter führen uns *Greindl* mit einem Aufsatz über zwei Rubensskizzen, *van Puyvelde*, der über van Dyks englische Periode und *Rolland*, der über ein frühes Watteaubild redet. Besondere Erwähnung verdient auch der Aufsatz von *Brandi* über das Istituto Centrale del Restauro in Rom; dies um so mehr als uns hier der manchen unbekannte Lorenzo de Viterbo nähergebracht wird, hinter dem wir den Schatten Piero de Francescas ahnen.

Die «Chronica» bringt verschiedene Nachrichten über Museen, Ausstellungen, den Wiederaufbau usw., wozu noch Nachrufe (auf Focillon, Wölfflin, Goldschmidt) kommen. Mit Bücherbesprechungen ist erst ein bescheidener Anfang gemacht. Alles in allem: ein reiches Material und der Wille, mit der Zeit noch mehr zu leisten; wollte es doch einmal möglich sein, wenigstens sechs oder mehr Jahreshefte erscheinen zu lassen!

In den Jahrgängen 46 und 47 des «Werk» steht wiederum wie früher die *Architektur* im Vordergrund. Wir lernen eine Reihe wichtiger Neubauten, wie das PTT-Verwaltungsgebäude in Bern, die neuen großen Spitalbauten in Basel und Zürich, die Walliser Heilstätte in Montana kennen, dazu gesellen sich ausländische Bauten

wie zwei Bahnhöfe in Amsterdam, das Heim für alleinstehende Frauen in Stockholm, sowie einige amerikanische Neubauten. Am instruktivsten ist es, wenn verschiedene Neubauten zu zusammenhängenden Gruppen zusammengestellt werden, da uns dann deren Problematik greifbar und klar entgegentritt. So lernen wir verschiedene Siedlungen, sodann Wohn- und Ferienhäuser, Schulbauten, Freibadanlagen, Kindergärten, Sanierungen von alten Quartieren und Kurorten, Gartenanlagen und Industriebauten in kriegswirtschaftlich bedingter Bauart kennen. Auch die Gestaltung von Läden und Schaufenstern, Friedhöfen und Grabmälern ist nicht vergessen. Mitunter werden verschiedene Bauten aus einer bestimmten Gegend zusammengefaßt: so Neubauten aus der französischen Schweiz und aus Frankreich. Dann hören wir vom Wiederaufbau in Finnland, Holland und Frankreich, sowie was das heutige England «plant und baut». Wir finden auch Arbeiten über die prinzipielle Seite der Baufragen (von *Roth* und *Ellenberger*); über Museumsgestaltung äußern sich an Hand eines Museumsprojekts von *Wright Huggler* und *Schmidt*.

Die *Malerei* ist gut vertreten. Wieder lernen wir wie früher einzelne Künstler in ihrer Werkstatt kennen, darunter *Pelegriani*, *Erni*, *Serge Brignoni*, *Paul Bodmer*. Daneben sind viele Aufsätze Malern gewidmet. So erzählt uns, um wenigstens einiges zu nennen, *Jedlicka* über die letzten Jahre von Modigliani und über René Aubert; *Hugelshofer* berichtet über das Musée Jenisch in Vevey und das Kunstmuseum in Winterthur, *Purmann* über Matisse, *Humm* über Morgenthaler, *Hausenstein* über Max Beckmann, *Fosca* über Maurice Barraud. *J. Müller* frischt Erinnerungen an Hodler auf, *Georgine Oeri* orientiert über Tendenzen der schweizerischen Plakatkunst und *Georg Schmidt* spricht angesichts der Kunst von Orneore Metelli über das Problem der «peintres naifs».

Von *Plastik* sehen wir diesmal weniger; immerhin finden wir Aufsätze über Germaine Richier, Charles Malfray und Ewald Mataré. *Gauthier* berichtet über die letzten Werke von Charles Despiau und *Schneider* stellt Rodin und Maillol einander gegenüber. Auch das *Kunstgewerbe* tritt diesmal ein wenig in den Hintergrund; doch lernen wir Keramiken von Linck-Daepf und Tapisserien von Lurçat kennen; *Roth* spricht zum Problem der Formgebung der Wohnmöbel und der von der Industrie hergestellten Gegenstände.

Hinsichtlich der *historischen Kunst* lesen wir Aufsätze von *Stockmeyer* über die Kunsttheorien von Renaissance und Barock, von *Töwe* über die letzten gotischen Maler von Köln und von *Hofer* über die Glasmalereien des Berner Münsters. Vor allem aber die verschiedenen Ausstellungen von Kunstwerken auswärtiger Sammlungen gaben Anlaß, sich mit historischer Kunst zu beschäftigen: so haben Aufsätze über Wandteppiche aus Österreich, den Spätromantiker Carl Spitzweg, Courbet und die holländische Kunst von 1885 bis 1945 Aufnahme gefunden. *Jedlicka* endlich spricht über den Spätstil Tizians, die école de Paris und über Cézanne und Marées als Repräsentanten französischen und deutschen Kunstempfindens.

Den Schluß jeden Heftes bildet jeweils die *Kunstchronik*, in der wir über öffentliche Kunst- und Denkmalpflege, Kunstpreise und Stipendien, Baugesetze, ausgeschriebene und entschiedene Wettbewerbe orientiert werden. Hier finden wir auch Nekrologe, sowie Berichte über die zahlreichen Ausstellungen, Vorträge, Tagungen; Fragen der Regional- und Landesplanung und Nachrichten über Museen sind hier ebenfalls berücksichtigt. So bieten uns diese beiden Jahrgänge ein getreues Spiegelbild des heutigen Kunstschaffens und zugleich der Art, wie die heutige Generation über dieses Kunstschaffen denkt. Inwieweit solche Urteile das Richtige getroffen haben, werden erst spätere Generationen entscheiden können.

Samuel Guyer