Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 29 (1949-1950)
Heft: 1

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: 15.07.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

Basler Stadttheater

Ballett. — Mac Donagh: «Glücklich wie Larry»

Das Ballett wartete dieses Jahr mit drei Erstaufführungen auf. *Prokofieff:* Peter und der Wolf; *Poulenc:* Aubade; *Richard Strauß:* Der Bürger als Edelmann.

So anspruchslos der von *Max Bachmann* charmant vorgelesene Kommentar zum Märchen vom Wolfsfang des Knaben Peter war, so reizvoll übertrug Prokofieff das Geschehen in die Musik. Jeder Mensch, jedes Tier bekam *sein* Instrument mit auf den Weg durch die Partitur, und dem Ballett blieb nur noch übrig, Text und Musik zu illustrieren. Es geschah mit Geschmack und Schalk, wenn auch nicht gar viel Entfaltungsmöglichkeiten für eine eigene Choreographie bestanden. Es blieb sehr viel dem pantomimischen Können der Darsteller selbst überlassen. Hierbei verdient wohl *Erich Kleibers* Großvater besondere Erwähnung. Er verstand es meisterlich, den Typus einer Märchengestalt in eine Ballettpantomime umzuformen.

Poulencs «Aubade», musikalisch weniger anspruchsvoll, barg für ein Ballett eine Reihe von Klippen, die zu überwinden dem unseren leider nicht gelang: es ist ein reines Damenballett, ein Spiel ohne eigentliches Gegenspiel, eine Handlung ohne große Stimmungsumschwünge. Hierzu kommt, daß *Heinz Rosens* Qualitäten als Ballettmeister sich mehr in der Gestaltung von dramatischen, kontrastreichen Libretti bewähren als in der Realisierung subtiler Stimmungsballette. *Nicole Bretons* hervorragende Diana vermochte den Mangel an Durchsichtigkeit in der Choreographie daher nur teilweise auszugleichen.

Erst in dem dreiaktigen Strauß-Ballett befand sich Heinz Rosen wieder mehr in seinem Revier. In lebensvoller und erheiternder Pantomime spielte sich die Molièresche Komödie vom bourgeois-gentilhomme vor unseren Augen ab. Wir wurden uns dabei wieder bewußt, wie stark die mimische Vorstellung an Molières Schöpfungen Anteil hat, so stark, daß das Wort hier einmal durch die geistreiche und liebenswerte Musik von Richard Strauß ersetzt werden konnte.

Heinz Rosen spielte nun wirklich meisterhaft das Spiel des dumm-ehrgeizigen Neureichen Jourdain. Der Reiz dieser Interpretation lag vor allem in der Beherrschung der Mimik im einmal gefundenen Ausdruck. Die Möglichkeit zu chargiertem Spiel ließ er unausgenutzt und bezwang uns daher um so mehr mit seiner maßvollen Karikatur. Seine Choreographie zeigte sich immer dann als vorteilhaft, wenn nicht zu große Gruppen auf der Szene in Bewegung zu halten waren, weil der Einzelausdruck dann noch zwingend gestaltet werden konnte, während die menschenreichen Szenen bei Rosen immer leicht Gefahr laufen, in der Anlage zu wirr und in der Bewegung zu sehr gymnastisch zu wirken.

Den Beschluß, das Ballett als Bestandteil des Basler Stadttheaters beizubehalten, möchten wir durchaus begrüßen; denn wir erlebten auch diesmal wieder hervorragende Einzelleistungen. Für den Ballettmeister bleibt jedoch bei allem Lob auch für seine darstellerische Kunst die Frage offen, ob er nicht bei der Programm-

auswahl Stücke suchen sollte, in denen seine öfters bewiesenen Fähigkeiten *ihren* Stoff finden. So entließ uns beispielsweise der Ballettabend des vergangenen Jahres — vor allem mit dem de Falla-Ballett — weitaus befriedigter als dieser letzte.

Vor etwa einem Jahr haben wir bereits mit «Rote Rosen» ein Werk aus dem heutigen Irland in unserem Theater gesehen. Wir waren erstaunt und gepackt durch die Buntheit der Szenen und durch die Vereinigung von bis anhin unvereinbar erscheinenden Stilelementen. Manches, was wir damals allein der Eigenart Sean O'Caseys zuschrieben, — die Sprünge der Fantasie, den Bilderreichtum, den jähen Wechsel vom Typischen zum Individuellen, — will uns jetzt als eine allgemeine Eigentümlichkeit irischer Phantasie erscheinen. Denn in der Moritat vom glücklichen Larry von *Donagh Mac Donagh* begegnen wir diesen Eigenschaften aufs neue. Das Sympathische an diesen oft fast verwirrenden Stücken ist, daß sie sich bewähren, allen Einwänden zum Trotz, die man vom Standpunkt der gestrengen Kritik aus machen könnte. Warum sollen wir diese Einwände aufzählen, wenn wir am Ende doch entwaffnet gestehen: es hat uns gefallen! Sollen wir nicht froh sein, wenn hin und wieder an Stücken unserer Tage einmal mehr bewiesen werden kann, daß für das Theater wie für andere Künste keine Gesetzestafeln aufgestellt werden können, unter deren Unduldsamkeit eines Tages die Werke flügellahm und blutarm werden? Hier geht es einmal nicht um die Mode eines neuen Stils, sondern hier handelt es sich um die Begegnung mit einem Volksgeist, der sich, recht am Rande unseres aufgeregten Kontinents, auf seiner Insel noch eine gute Portion primitiven Spieltriebs zwischen dem Naiven und Skurillen bewahrt hat. So konnte es auch geschehen, daß sich vor uns ein Szenenbuch aufschlug, das die ganze Skala von heiterem Leben zu grausigem Tod, vom Alltäglichen bis zum Ungeheuerlichen enthält. Unser Ensemble hielt in seinem Spiel die rechte Mitte zwischen Gewichtigkeit und Harmlosigkeit. *Max Knapp* war der rechte Larry, dem nach Gifttod und Wiedererweckung Glück in doppeltem Maße gespendet ward; denn zwischen diesen beiden Ereignissen erwies sich die ehrbare und sittsame Frau Larry «eins» *(Margrit Winter)* als gar nicht so ehrbar, wie die Zugeknöpftheit ihres Gewandes und ihres Wesens anfänglich mit 99:1 versicherten. Die Schauspielerin zeigte in dieser Rolle neue Seiten (vom Gretchen zu Frau Larry ist eine hübsche Spanne!). *Hilde Harwan* spielte zwischen Tränen und Lächeln eine Witwe, wie wir sie uns nicht charmanter denken können. Daß sie am Ende noch Frau Larry «zwei» wird, ist Erfüllung unserer geheimsten Wünsche und garantiert das Glück Larrys für alle Zukunft. Doch das Stück wäre keine Moritat gewesen, wenn nicht *Alfred Schlageter* und *Willy Duvoisin* sich als wirklich geübte Moritäter ausgewiesen und die bösen Leidenschaften entfesselt hätten, die nötig waren, um im Finale zu beweisen, daß man nicht den Schicksalsnornen ungestraft ins Handwerk pfuschen kann. Diese Lehre zog nicht nur das Publikum aus dem Stück, sondern auch die lachende, weinende, singende, plaudernde, schaudernde und endlich aufatmende Schneiderschar unter der Autorität *Hermann Gallingers,* der diese Moritat vorgespielt wurde. Es wäre noch die geschickte Übertragung *Werner Wolffs* und *Ernst Ginsbergs,* die amüsante und spritzige Begleitmusik *Paul Baumgartners* und die waschechte Inszenierung *Ginsbergs* zu verdanken, die den Figuren in dem gelungenen bunten Bilderbuch *Gottfried Rinderknechts* den nötigen Schuß an Rhythmus und Bewegung und den richtigen Atem einhauchte.

Cola Gabriel

Zürcher Schauspielhaus

Torquato Tasso

Die Auffassung des «Tasso» wird gewöhnlich dadurch etwas verschoben, daß man dem Dichter *zu viel* glaubt — daß man Goethe als zu naiv und einschichtig nimmt. Es ist möglich, daß er weitgehend beabsichtigt hat, hier und von nun an die Welt der Sitte, des Maßes und des Geziemenden, welche seiner stürmischen Jugend sich entgegenstellte, als etwas weitgehend Absolutes einzusetzen. Tatsächlich zeigt sich Goethes ferneres Leben und Denken weithin und oft bis zur Einseitigkeit beherrscht vom Bekenntnis zu dieser Welt. Doch keineswegs absolut; Goethe selbst nahm sich in seinem *Leben* immer wieder das Recht, in das rein triebhafte Gebiet auszubrechen, wenn nur jene Grundsätze als solche aufrecht blieben. Und auch in Goethes Dichtung, wo sie sich nicht ins rein Lehrhafte wandte, gewannen niemals Ideen und Prinzipien eine Beständigkeit von Art der platonischen Urbilder. Soweit er immer Dichter blieb, beharrte ihm das *Leben* in seiner Herrschaft über die Ideen und in der Kraft, sie durch seine Allumfassung relativ zu machen. Besonders in Goethes dramatischem Werk behielten immer *alle* und *keine* der handelnden Gestalten recht. Das gilt auch vom «Tasso» im höchsten Maße. Goethe sagte Ähnliches zu Eckermann selber (wie im Theaterblatt abgedruckt ist), allerdings auf etwas bürgerlich-altfränkische Weise, und nicht mit der Dämonie, mit welcher sich in seiner Dichtung alles gegen alles bewegt und nirgends der feste Punkt erscheint — außer eben als Gesamtheit des Lebens selbst. So ist es verfehlt, hier im «Tasso» die Partei des Hofes als diesen festen Punkt auszugeben, wieweit auch immer Goethe nach seinem Bewußtsein das selbst getan haben sollte. Daß Tassos Auflehnung gegen sie nicht so revolutionär aufschäumt wie die Werthers gegen die seinige, beruht gewiß *auch* auf der ganz anderen sittlich-geistigen Würde der Herzogsgruppe im Vergleich zu Werthers Gegenspielern; aber auch darauf, daß Tasso in seiner Substanz schwächer ist als Werther. Denn an sich ist viel Recht bei Tasso, und der Anteil von krankhafter Systematisierung im Sinne eines Rousseauschen Verfolgungswahnes ist tatsächlich nicht groß und wird gerade weithin der falschen Systematisierung des Lebensgefühls seiner Gegenwelt verdankt. Ja, wenn wir von Antonios Aussagen über ihn absehen, die im Rahmen der Dichtung wegen ihrer Gereiztheit keinen unbedingt zeugnishaften Wert haben, so ist *Tasso* der Gesündere, Natürlichere, Menschenhaftere. Die Welt der «Sittigung» (mit diesem Wort bezeichnete Thomas Mann bei *seinem* Übergang vom «Sturm und Drang» zur «Humanität» sein Ziel aufschlußreich genug) — diese Welt hat dagegen etwas durchaus Gläsernes, durch jeden rauheren Windhauch zu Zerstörendes, auf sorgsame Systematik Angewiesenes. Die großen Grundleidenschaften sind von dieser humanen Welt ausgeschlossen, nicht aber die kleinlichen der Eifersucht, der Eitelkeit, des Besitztriebes gegenüber dem berühmten Mann. Man will sich am Glanze seiner Geistesblüten erfreuen, aber man will ihm nicht die Erdkraft gewähren, aus welchen sie hervorgehen könnten. Das gilt im besonderen von der Prinzessin, welche in der Höchstform dieser zarten Welt auch ihre Schwäche am stärksten, fast krankhaft zeigt. Die Ausleger der Düntzer-Zeit schwärmten für den Geistesadel der Prinzessin, welche vor jeder sinnlicheren Triebhaftigkeit zurückscheue; aber sie scheut auch vor Bindung, vor Leben, vor Einsatz — und mehr *dies* ist es, was die Schlußkatastrophe hervortreibt, als das gesellschaftliche Unebenbürtigkeits-Vorurteil der Zeit, an das die Problematik des Dramas, in diesem Vorfeld zur Entladung führend, gar nicht richtig herankommt, und das in der Tat kaum eine Tragödie getragen hätte. Überhaupt sehen wir heute in der bleichen Idealität der Prinzessin mehr das Fehlende, die Kraftlosigkeit, als den Adel, und wahrscheinlich haben wir nicht unrecht. Nicht umsonst betont ja die Prinzessin so oft ihr Bewußtsein von Krankheits-

schwäche; und wenn man Psychologisches aufgraben will, so sieht man Frau von Stein hinter ihr, deren Bewußtsein zu altern ein gesteigertes Interesse an «Sittigung» etwas allzu offen legen mußte. So weit Goethe aber dieses Interesse als dauerndes in seine Werttafeln aufgenommen hat, zeigt es gleich hier schon im Keime das nicht Genügende seines ganzen Altersideals. Wichtiger aber ist die positive Seite, welche uns die Entwicklung Goethes in dieser Dichtung zukehrt: die wunderbare Tiefe und Stille, in die hier der bodenlose Lauf der Welt und des Geistes, mittels welchen jedes Ding gegen jedes spielt, eingefangen ist; die edle Schönheit, mit der die sublim hochgezüchtete Feinheit einer an sich weithin brüchigen Welt sich zu beschwingten Kränzen windet. Es gibt kaum ein Werk der Weltliteratur, in welchem alles so streng stilisiert ist und alles Natürliche so ungezwungen in die Form hineinschwebt, das gelösteste Reden sich in den durchgebautesten Vers hineinspielt.

Die Zürcher Aufführung war als ganze kaum gut zu nennen. Wenn wir von dem fast durchgehenden Problem mangelnder Sprechkultur absehen — so war von den einzelnen Rollen der Herzog am passendsten untergebracht, nämlich bei Herrn Schürenberg. Herr Hoffmann als Antonio hatte das Feine, Diplomatische, aber nichts von dem Metallischen, Beherrschenden des Hofmanns, der zu manchen Schilderungen des «Cortegiano» Modell gesessen haben könnte. Fräulein Römer gab ihrer Leonore biegsame und blühende Züge, aber doch vielleicht zu viel Kätzchenhaftes, was allerdings ihren kuriosen dialogischen Monolog recht sprechend werden ließ. Frau Pelikowsky als Prinzessin sprach mit schöner Innerlichkeit, aber ihrer Erscheinung fehlte das Idealische, ohne das es im «Tasso» nun einmal nicht geht, und auch ihr Spiel fand, vielleicht auch davon gehemmt, nicht das unbürgerlich Überhöhte, das der Prinzessin mitgegeben ist. Herr Quadflieg bot als Tasso ein Schauspiel von höchster Meisterschaft — doch ach, ein Schauspiel nur! Es war alles bis auf die feinste Schwebung ausgeklügelt und einstudiert, aber das Leben selbst, das Unmittelbare und Elementare, quoll nicht, um die überreiche Ornamentik dieses Spieles zu schwellen und zu bewegen. Unnötig zu sagen, daß die Wände von Tassos Zimmer, welche doch den Eindruck der Gefangenschaft unterstützen müssen, zu Atrappen auf Füßen verschmälert waren; so verlangt es das Mitgehen mit der neuen Zeit. Es befriedigt uns nicht, so vorwiegend negativ urteilen zu müssen; aber nachdem wir an einem Pariser Gastspiel mit Sartres «Mains sales» einmal wieder durch den Vergleich uns klar machen konnten, was unsere Spielschar in ihrer Höchstform zu leisten vermag, so sehen wir weniger denn je ein, warum wir ihr diese Höchstform nicht gerade anläßlich eines Werkes höchster Form ernstlich abverlangen sollen.

Erich Brock

* * *

Ludwig Thoma: «Moral»

Die deutschen Lustspiele sind dünn gesät. Denn mehr als die Tragödie lebt das Lustspiel aus dem Dialog, und das Deutsche hat immer mehr monologisches als dialogisches Genie gehabt — auf allen Lebensgebieten. So ist es zu erklären, daß das deutschsprachige Theater stark auf die französische und englische Komödie angewiesen war, wenn es nicht die paar wenigen Meisterwerke des deutschen Lustspiels immer wieder aufführen wollte, die aber entsprechend ihrer den höchsten Schwierigkeiten abgerungenen Vollkommenheit auch sehr schwierig zu spielen sind. Wollte es aber trotzdem Deutsches aus anspruchsloseren Bezirken bringen, so gelangte es schnell an Werke, die der negativen Kritik die Aufgabe allzu leicht machen. Nun muß man freilich gerecht sein: wenn ein Autor vom Range *Ludwig Thomas* dem französischen oder englischen Sprachkreis angehörte, so käme ihm die Sprache

auf halbem Wege entgegen, sie würde mitdichten, liefe gut dressiert in den von Jahrhunderten polierten Bahnen des Gesprächs, hätte so oft auf dem Theater des Lebens mitgespielt, daß sie auf dem Theater des Scheins nur sich selbst treu zu sein hätte. Der deutsche Lustspieldichter aber muß seine Sprache erst dressieren, und da diese Sprache zumeist entweder eine wilde, ungesellige oder eine sklavische, bürokratische ist, so hat er es schwer. Er muß ein wirklicher Dichter sein, und erst noch soziabel dazu, — was deutsche Dichter auch eher selten sind.

Heute, wo Thomas *«Moral»* nicht mehr den Reiz des erfrischend Skandalösen hat und nicht mehr durch seine bloße Inhaltlichkeit mitnimmt, muß der Zuschauer die handwerklichen Schwächen des Werks besser spüren. Muß stärker Anstoß nehmen an der schleppenden Sprache, an der reinen Episodenhaftigkeit der Handlung. Thoma kommt vom «Simplizissimus» her, vom Tageswitz. Diesem Witz entspräche auf dem Theater am ehesten das Kabarett, der Sketch, die Groteske. Von all diesen Formen hat Thoma in seinem Werk hier aber sozusagen nur die Hohlform; statt konzentrierter Einzelszenen (à la Courteline) gibt er abgerissene Fetzen einer eigentlich zusammengehörenden Handlung, statt des gerafften Wortwitzes gibt er ein zähflüssiges Gespräch, das sich freilich dann und wann zum klugen Aphorismus verdichtet, — aber selten.

Für die Aufführung ergeben sich heute zwei Möglichkeiten. Man könnte kürzen, die Dinge zur Groteske hin zuspitzen. Man könnte auch die magere Zeichnung des Autors füllen mit der Menschlichkeit der Schauspieler. Beides dürfte Thomas Komödie noch nicht eigentlich retten, wohl aber dem Zuschauer einen nicht ganz unergötzlichen, anspruchslosen und deshalb ausruhenden Theaterabend gewähren. In unserem Schauspielhaus hat man den zweiten Weg gewählt. Und da man Darsteller zur Verfügung hat, die den Stil der schönen Unabsichtlichkeit, des eleganten Spiels aus dem linken Handgelenk heraus beherrschen, so wurde die Sache gut. Immerhin: gerade weil das Hauptgewicht so durchaus nur auf dem Spiel lag, kam man um das Bedauern nicht ganz herum, daß der Anlaß zu solchem Spiel nicht gewichtiger war — oder dann leichtfüßiger. Denn das ist ja das Bemühende an Thoma und seinesgleichen, daß ihre Ungewichtigkeit immer so schwerfällig bleibt. Womit wir wieder beim deutschen Lustspiel angelangt wären, aus dessen Ergründung sich ein ganzes Panorama deutschen Wesens ableiten ließe. Aber bleiben wir im Rahmen einer Theaterkritik und sagen wir also, daß vor allem Herr *Kalser* reich und menschlich gestaltete, daß Herr *Hoffmann* eine stereotype Rolle bezaubernd absichtslos hinlegte, daß Frau *Giehse* und Frau *Carlsen* mit Anmut klug waren, daß die Herren *Schürenberg, Seyferth* (der auch Regie führte) und *Beneckendorff* die Karikatur in weisen Grenzen hielten und daß Frau *Blanc* so charmant war, daß sie den besten Ruf verdient hätte.

Elisabeth Brock-Sulzer

Eine italienische Kulturtat

Bompianis Dizionario letterario ist ein bedeutendes Lexikon der Werke und Gestalten aller Zeiten und aller Literaturen, das schon jetzt in der ganzen Welt Anerkennung findet. Sechs stattliche illustrierte Bände sind bereits erschienen. Die beiden weiteren sollen noch innerhalb dieses Jahres herausgegeben werden [1]). Über fünfhundert der hervorragendsten italienischen Gelehrten sind die Verfasser. Den verschiedenen Teilgebieten stehen mehr als dreißig der kompetentesten Universitäts-

[1]) *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature.* Valentino Bompiani Editore, Milano.

professoren vor. Unter diesen finden wir Namen von europäischem Ruf, so Giorgio Pasquali (byzantinische Literatur), Manara Valgimigli (griechische Literatur), Mario Praz (englische Literatur), Flora und Momigliano (italienische Literatur).

Fast zehn Jahre lang hat die ansehnliche Schar von Mitarbeitern an der Herstellung des Lexikons gearbeitet. Das Ergebnis ist ein Komplex von ungefähr fünfzehntausend Stichwörtern, deren jedes ein anderes Werk, eine andere Gestalt oder eine geistige Bewegung behandelt. Natürlich darf man nicht absolute, nur in der Theorie mögliche Vollständigkeit erwarten und auch nicht eine kritische Objektivität, die für alle Zeiten und alle Kulturen gültig wäre. Es versteht sich, daß jeder Mitarbeiter seiner Arbeit das Siegel der heutigen Kultur, des jetzigen Geschmackes und des augenblicklichen Wissens aufdrückte.

Bompianis Lexikon ist in drei Teile eingeteilt, dazu kommen Übersichtstabellen, Zusammenfassungen, bibliographische Führer und analytische Register. Der erste Teil — die geistigen Bewegungen — und der dritte — die literarischen Gestalten — weisen einen kleineren Umfang auf. Der Hauptteil, in dem die Werke behandelt werden, umfaßt viereinhalb Bände. Dieser Hauptteil enthält eine reiche Reihe konzentrierter Artikel, in der Art kleiner Monographien, über die Schöpfungen der Poesie, der erzählenden Literatur, des Theaters, der Philosophie, der Musik, der Naturwissenschaften und der Kunst. Kein Werk menschlicher Phantasie oder menschlichen Denkens, das in der Kulturgeschichte eine Spur hinterlassen hat oder aus anderen Gründen repräsentativ oder besonders berühmt ist, soll — das schwebt den Herausgebern vor — in diesem Lexikon fehlen.

Wer sich für Philosophie interessiert, kann, zum Beispiel, Wesentliches über die Spekulationen der Vorsokratiker und der alten chinesischen Denker nachlesen, oder über das *Adagiorum Chiliades* des Erasmus von Rotterdam, über die Traktate zur Rhetorik von Baltasar Graciàn y Morales, oder über die Werke von Croce, Karl Marx, Konrad Burdach und Spengler. Wer sich besonders für Poesie oder Literatur interessiert, findet Aufschluß über Petrarcas *Canzoniere* und Tassos Schäferspiel *Aminta,* über Melvilles *Moby Dick* und über *A la recherche du temps perdu* oder *La porte étroite.* Gleiche Vielseitigkeit tritt dem Leser entgegen, der Auskunft über das Theater sucht: etwa über die Tragödien des Aeschylos, über Shakespeares Dramen, über Polizianos *Fabula di Orfeo* und die Stücke Maeterlincks und Pirandellos. Die musikalischen Werke, von Aristoxenos über Monteverdi bis zu Debussy und Hindemith, werden auch in ihren Beziehungen zur Kulturgeschichte untersucht. Ebenso die Werke der Naturwissenschaft, von Pythagoras über Kopernikus, Galilei bis auf das Ehepaar Curie, und die Werke der Kunstkritik, vom Griechen Pausanias über den italienischen Humanisten Leon Battista Alberti, über Francisco de Hollanda, den Portugiesen aus der Zeit der Renaissance, bis auf den Schweizer Wölfflin.

Jeder Artikel bietet, nach der kritischen Wertung und historischen Einordnung des besprochenen Werkes, vollständig wiedergegebene Urteile der bedeutendsten Dichter der Zeit oder von Autoritäten der Kulturgeschichte. Auf diese Weise hat man das Gefühl größerer kritischer Vollständigkeit, und oft verleiht gerade solch ganz persönliches Urteil einem Artikel, der ja in der Theorie völlig unpersönlich und objektiv gehalten sein müßte, neues Licht und neue Wärme, dient also nicht bloß als Zeugnis, sondern wird geradezu eines seiner vitalen Bestandteile.

Hinsichtlich des praktischen Gebrauches des Lexikons ist, soweit es sich nicht um Werke der italienischen Literatur handelt, für nicht-italienische Leser ein Übelstand zu verzeichnen: die Titel der Werke und die Namen der Gestalten sind nämlich in italienischer Schreibweise registriert und nach dem italienischen Alphabet eingeordnet (zwar wird hinterher immer auch der Originaltitel aufgeführt), was manchmal das Nachschlagen erschweren mag. Wer, zum Beispiel, Auskunft über Schillers «Braut von Messina» wünscht, muß unter dem Stichwort *Fidanzata di Messina* suchen; für Novalis «Rosenblütchen und Hyazinth» muß man bei *Fiorellin*

di rosa e giacinto, für *The Turn of the Screw,* die Erzählung des Amerikaners Henry James, muß man *Giro di vite* nachschlagen; und Dostojewskys *Prestuplenie i nakazanie* («Schuld und Sühne») findet er unter *Delitto e castigo.* Nur wer sich etwa für den Roman *Hototogisu* («Der Kuckuck») interessiert, findet ihn unter *«Hototogisu»* aufgeführt. Doch den erwähnten Übelstand gleicht der Herausgeber im Hauptregister wieder aus, indem vom Originaltitel auf die Seite verwiesen wird, wo das Werk besprochen ist.

Zu den vielen Schwierigkeiten, denen die Verfasser eines solchen Lexikons gegenüberstehen, gehört auch die, daß die Werke durch ihre alphabetische Anordnung von anderen Werken getrennt werden, mit denen sie eine natürliche Verwandtschaft aufweisen, daß sie aus ihrem historisch-kritischen Zusammenhang gerissen werden und ohne feinere Übergänge isoliert bleiben. Die Hersteller des Lexikons haben versucht, da möglichst weitgehend Abhilfe zu schaffen. Innerhalb der erwähnten Artikel sind die Hinweise von Werk auf Werk sehr häufig. Ihnen ist die heikle Aufgabe übertragen, ein dichtes Gewebe von Bezügen und Verbindungen zu bilden. Durch diese Möglichkeit, uns über ein Werk zu unterrichten und uns gleichzeitig auch seine kulturelle «Atmosphäre», seine Beziehungen nicht nur zur Nation, zu dessen Literatur es gehört, im Sinne der Geschichte, sondern auch zu den anderen Nationen, im Sinne der Verbreitung zu geben, vermag ein Lexikon wie das vorliegende vielleicht sogar größeren Wert als eine Literaturgeschichte aufzuweisen.

Von den anderen beiden Teilen, welche Bompianis Lexikon vervollständigen, nämlich «Die geistigen Bewegungen» und «Die literarischen Gestalten», ist jener in Band 1, dieser in Band 6 untergebracht.

Der erste Teil, «Die geistigen Bewegungen», sozusagen die Einführung ins ganze Lexikon, ist enzyklopädischer gehalten als die beiden folgenden; er zeigt die Wesenszüge der hauptsächlichsten Strömungen auf, welche die menschliche Kultur im Laufe der Jahrhunderte gekennzeichnet haben. In diesem Teil erhält man also Aufklärung über Begriffe wie etwa «Barock» oder «Psychanalyse», erfährt man genau, worin das Wesen geistiger Bewegungen beruht, deren Namen allzu oft in unbestimmter Bedeutung angewandt werden, wie «Romantik». Und all den vielen «Ismen» der Kulturgeschichte — Hellenismus, Futurismus, Jansenismus, Dadaismus, Stoizismus, Kubismus, Expressionismus, Existenzialismus usw. — wird da konkrete Gestalt verliehen. In verlegerisch geschickter Anordnung ist auch jedes dieser «Ismen» von zahlreichen Abbildungen begleitet.

Der dritte, letzte Teil dient vor allem dazu, uns eine Anschauung vom Entstehen und von der Entwicklung bestimmter, oft zu Allgemeinbegriffen, zu Prototypen gewordener Gestalten zu vermitteln: Penelope, Armida, Sancho Panza, Marquis Posa, Antonio, Don Abbondio, Perpetua, Carmen usw. Diesen Hinweis auf eine Kulturtat hohen Ranges mögen die Worte beschließen, die Professor Friedrich von der Columbia University in einer Besprechung des Lexikons äußerte: «Die italienischen Kollegen verdienen unsere wärmsten Glückwünsche dafür, daß sie trotz dem Krieg, dem Elend und den ungünstigsten Bedingungen eine solche Enzyklopädie geschaffen haben. Ein Land, dessen Hauptkulturvertreter zu einer solchen Arbeit des Glaubens und ungebrochener geistiger Selbstbehauptung imstande sind, ist kein verlorenes Land».

Fredi Chiappelli