Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 41 (1961-1962)
Heft: 2

Rubrik: 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: 14.07.2025

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

UMSCHAU

WIENER THEATERBRIEF

Die erste Hälfte der Spielzeit 1960/61 ist vorüber. Mag sein, daß in ihr das lebendige Gegenwartstheater etwas augenfälliger in den verschiedenen Häusern Thaliens in Erscheinung trat, der schöpferische Beitrag Wiens in Form von Uraufführungen oder gar der Entdeckung heimischer oder nur deutschsprachiger Autoren blieb ebenso gering wie vordem. Daß es in Wien einmal anders war, vor fünfzig, sechzig und noch mehr Jahren, die Stücke der heimischen Autoren, der Schnitzler, Bahr, Schönherr und Wildgans massiert auftraten und sich einen ziemlichen Teil der kultivierten Welt eroberten, von den weniger bedeutenden oder den sogenannten Klassikern vor ihnen gar nicht zu reden, ist kaum glaublich. Die Theaterstadt Wien lebt derzeit vom Bühnengut der Ausländer, den dramatischen Einfällen der Franzosen und den Schocks der Amerikaner im besonderen.

Daß die hiesigen Autoren, aber auch die von achtzehn europäischen und außereuropäischen Staaten, nichts zu bieten hätten, sollte nun endgültig und offiziell durch das Ergebnis eines Preisausschreibens bewiesen sein, das das traditionsreiche Josefstädter Theater, die Bühne der gepflegten Konversationsstücke und der modernen Gesellschaftskomödien, ausschrieb. Aus der Fülle der Einsendungen von 745 Kandidaten beabsichtigte die Jury, den Autor zu entdecken, nach dem man allgemein ruft, das preisgekrönte Werk in einem großartigen Rahmen, dem der Wiener Festwochen und des 9. Kongresses des Internationalen Theaterinstituts, vor Bühnenfachleuten der ganzen Welt vorzustellen. Hätte man's billiger gegeben und sich beschieden, wären vielleicht einige Namen gefunden worden, die mehr als ein Versprechen bedeuten, aber den mit solchen Ehren Bedachten wagte man am Ende nicht zu finden. Die große Anzahl von Nichtfachleuten in der Jury wurde von den Fachleuten wohl auf den Arm genommen und die Kritiker unter diesen fürchteten sich schließlich vor sich selbst, wenn sie, wie sie es hierorts gern tun, über den Glücklichen gebührend streng zu Gericht sitzen müßten. Sie hätten sich selbst kritisieren müssen, das geht nicht. So gab es also unter so vielen Einsendungen keinen, der die Erwartungen erfüllte. Wozu also solche Wettbewerbe, die nur Österreich und seinem Ruf schaden, wenn außerdem ein Großteil der Stücke, wie Direktor Stoß nachher erklärte, ruhig in Frankreich zur Aufführung gebracht werden könnte. Also müssen Wien in dieser Saison wieder einmal Grillparzer und Nestroy vertreten, Schnitzler, Schönherr, sogar Kokoschka und einige wenig bekannte Namen wie Zwillinger, Radlecker, John Kafka und Hagen. —

Grillparzers Trilogie *Das Goldene Vlies* wurde von Friedrich Schreyvogl und Leopold Lindtberg für einen Abend zurechtgestutzt. Ob mit Recht, das ist die Frage. Zuweilen fehlen einem peniblen Zuhörer die feineren Zusammenhänge, aber was tut's, der Mehrzahl bekommt die Dichtung leichter. Grillparzer hat, sein Werk mißverstehend, es im Unmut sogar als «mißlungen» bezeichnet. Er konnte nicht ahnen, daß sein «Symboldrama» vom Fluch des Vlieses sich uns heute als ein «Zeitstück» erweist, das mit dem Schicksal der Verstoßenen, Fremdrassigen an die betrüblichen Erscheinungen des 20. Jahrhunderts rührt. Heidemarie Hatheyer als Medea war die Sensation; sie bot eine unvergleichliche Leistung, Walther Reyer als Jason fiel an dieser gemessen merklich ab, und der Kreon Paul Hoffmanns kam in Gewandung und ohne Kopfschmuck geradewegs aus der Operette oder von Anouilh her. Wolfgang Stendar aus Zürich als Phryxus führte sich sympathisch ein. — Spielte man uns im Burgtheater den frühen Grillparzer, ein Werk des Achtundzwanzigjährigen, so brachte uns das Volkstheater unter Gustav Mankers Regie einen noch früheren und völlig vergessenen

Nestroy, dessen Opus 3, *Der Tod am Hochzeitstag* oder zu besserem Verständnis umbetitelt: *Mann, Frau, Kind.* Gewiß ein schwächeres Stück, doch nicht ohne Spuren von Nestroys späterer Originalität. Die erste Hälfte der Posse könnte man uns gern unterschlagen haben, die zweite entschädigte dafür doppelt. Fritz Muliar in der Rolle des reichen Dappschädl und zugleich als seine Frau und sein Baby war von stärkster Komik. Der untröstliche Witwer erlebt im Traum, mit Hilfe der reizenden Traumkönigin Lunara (Paola Loew), wie alles viel schrecklicher geworden wäre, wenn seine Gattin sich nicht schon am Hochzeitstag mit einer zu großen Portion Gefrorenem zu Tode verkühlt hätte — und wird durch diese vorgespielte Erkenntnis von seinem cholerisch-melancholischen Temperament geheilt. Die merkwürdige Moral eines sogenannten «Besserungsdramas»! Die Regie traf vorzüglich den Ton des Biedermeiertraumspieles, die Bühnenbilder schienen uns etwas schwach, dafür entschädigte die Musik nach zeitgenössischen Kompositionen und die einschmeichelnde Choreographie. — Der Trilogie vom Vlies stellte man auf der Josefstädter Bühne drei Einakter von *Schnitzler* gegenüber, die unter einem gemeinsamen Titel, *Komödie der Worte*, mit Beziehung auf ihren tieferen Inhalt zusammengefaßt wurden, dem antiken Schicksals-Mythos die zerfaserten und komplizierten Seelengründe der Menschen um die Jahrhundertwende. In ihnen brillierte der nach längerer Krankheit wieder genesene beliebte Nervenschauspieler Leopold Rudolf, und seinetwegen wurden sie wohl nach seinem Comeback als Bruder Luca im *Nachtasyl* wieder mit Glück hervorgeholt. Der seiner Gattin mißtrauende Arzt in der *Stunde des Erkennens* und der Schriftsteller im *Bacchusfest* boten Paraderollen, aber die mittlere *Große Szene* ermöglichte die triumphale Einswerdung einer genialen Figur mit dem kongenialen Schauspieler. Hier erwies sich das schillernde Spiel der Worte zwischen Wahrheit und Lüge als die Komödie eines hochgetriebenen Lebens. Zwischen den Worten «ja» und «nein» oder «treu» und «untreu» liegt eine ganze Welt. Wie immer bei Schnitzler war es kein bloßes Getändel mit Worten, sondern «ein In-Abgründe-Stürzen» und diese «Ausmessen». — Keine schlechte Idee des Burgtheaterdirektors, für Notzeiten bei Erkrankungen und anderen Ausfällen ein Stück einzustudieren, das jeweils Ersatz bietet. Das Drama par excellence *Der Weibsteufel* von *Karl Schönherr*, das mit nur drei Personen die ganze menschliche Tragik einer Ehe zwischen Liebe und Haß gestaltet, wäre gewiß eine gute Wahl. Auf diese Weise könnte zusätzlich ein österreichischer Dramatiker ins Repertoire geschmuggelt werden. Aber die Aufführung kam bei der Kritik nicht an. Nicht so sehr erschien die große Bühne des Burgtheaters dafür der Grund als die Fehlbesetzung der wenigen Rollen. — Das Burgtheater brachte ferner noch nach der Festspielaufführung in Bregenz das historische Schauspiel *Galileo Galilei* des Geburtwieners *Frank Zwillinger*, der bisher als Lyriker bekannt geworden ist. Er emigrierte seinerzeit nach Indochina, kämpfte als französischer Soldat im Dschungel und kehrte nach Kriegsende über New York nach Paris zurück, wo er kaufmännisch tätig ist. Sein Schauspiel ist eine geistige Auseinandersetzung zwischen dem Florentiner Gelehrten und der Kirche, die der kopernikanischen Erkenntnis von der Drehung der Erde um die Sonne ihre Anerkennung versagte. Eine Fülle von geistlichen Gestalten bevölkerte die Bühne, und die Begriffe der scholastischen Philosophie schwirrten nur so über den Köpfen der Zuschauer. Vielleicht waren es neben der ergreifenden Menschendarstellung Attila Hörbigers als Galilei nur wenige Einsichten, derentwillen man das Stück gesehen haben sollte. «Braucht die Früchte vom Baum der Erkenntnis», so hieß es beiläufig am Ende, «ohne sie zu mißbrauchen. Aber wäget sie auf mit dem Herzen!» — Ein anderer Österreicher, der in Amerika seine zweite Heimat gefunden hat, *John Kafka*, Journalist und Drehbuchautor, wurde auf der kleinen Bühne des neueröffneten Theaters im Zentrum mit dem Bekenntnisdrama *Der Mann im Turm* noch vor dem Broadway uraufgeführt. Ein Priester gerät unschuldig in eine Irrenanstalt. Sein erschütterndes Erlebnis im Turm unter den anderen Leidenden und die Gegnerschaft des areligiösen Arztes

beugen den stolzen Kämpfer zum mitfühlenden Bruder, wandeln sein Wirken im Wort zu einem in der Tat. Mit dem Sieg dieses Apostolats endet eine dramatische Handlung, die durchaus nicht rein religiöses Gepräge hat, sondern manchmal sogar den Reißer streift. Das Völkchen der Schauspieler kämpfte mit Elan für eine gute Sache. — Die dramatischen Auslassungen des berühmten österreichischen Malers *Kokoschka* aus seiner wilden, expressionistischen Zeit treffen uns heute kaum mehr. Wenn sich Veit Relin in seinem kleinen Ateliertheater des Frühwerkes Kokoschkas voll abwegiger Eroserlebnisse, *Orpheus und Eurydike* (1918), angenommen hat, so mögen manche dies als Verdienst ansehen. Auch die Bühnenbildentwürfe des Meisters hiezu aus den letzten Jahren werden gewiß Interessierte angelockt haben. Ob sie die Chiffren des auf Kammerton gestimmten Schreidramas entschlüsseln konnten, bleibe dahingestellt. Wir spüren an den Form- und Farbexplosionen nur mehr das historische Erlebnis, ein Scherbenmeer, über das sich Staub gelagert hat. — *Kurt Radlecker* ließ vermutlich der Erfolg Camus mit seiner Dramatisierung der «Dämonen» nicht schlafen. Er, der bereits den «Raskolnikow» dramatisiert hat, versucht sich nun an dem «Idioten», frei nach Dostojewskij. Die Direktion der Tribüne, der schon viele Uraufführungen von Österreichern zu danken sind, ließ sich den Versuch angelegen sein, und Autor und Schauspieler fanden gleichwohl dankbaren Beifall. Die Dramatisierung hat gewiß das Verdienst, zu Dostojewskij und seiner erregenden Dichtung hinzuführen. Karl Mittner, der den Myschkin, diese reine Seele von Mensch, gab — gab sicher sein Bestes. — Der letzte Lebende unter den aufgeführten Österreichern, der Journalist *Ernst Hagen*, startet in demselben Kellerraum eine Art Faschingsunterhaltung. *Café Österreich* ist mehr ein Kabarett als ein Theaterstück. Der Autor nennt es einen Lokalaugenschein, und er will gewiß nicht mehr als zwei Stunden durch Kommentar und Conférence unterhalten. In 24 Sätzen werden von der Türkenzeit, in der der Kaffee Wien eroberte, bis heute prominente und weniger prominente Kaffeehausbesucher durch «den Kaffee gezogen». Da treten sie alle auf: Metternich und Gentz, Grillparzer, Hermann Bahr, Peter Altenberg und Karl Kraus bis zu den Illegalen der Naziära. Emil Feldmar als Grillparzer und Altenberg war besonders hervorzuheben.

Da standen nun vier tote fünf lebenden Österreichern auf der Bühne gegenüber, ein trefflicher Proporz, der uns nicht gerade entmutigt. Die Kräfte regen sich im Myzelium.

Die große Sache war diesmal die deutsche Erstaufführung von *Jean Anouilhs Becket oder die Ehre Gottes* in der Inszenierung von Leopold Lindtberg im Burgtheater. Das Stück triumphal herauszustellen, glückte Haeußerman vor den andern Bühnen des deutschen Sprachraums, und die Wiener, in Leid und Freud mit ihrem Theater verbunden, konnten sich immerhin freuen. Der Erfolg war enthusiastisch und einhellig. Der Freund und Kanzler des Königs führt kein ehrenhaftes Leben an dessen Seite, aber als ihn dieser zum Erzbischof von England ernennt, entdeckt er für sich und die anderen: die Ehre Gottes. Er fühlt sich berufen, sie auch gegen seinen König zu verteidigen. Eine Haßliebe wird in Heinrich II. wach, und er findet die Helfershelfer, die Becket morden. Nun hindert ihn nichts mehr, heuchlerisch und zugleich reuevoll die Heiligsprechung des toten Freundes einzuleiten. Mag die Konzeption des Schauspiels größer gewesen sein als die Realisierung, die uns nun geboten wurde, man fühlt nach langem wieder einmal den schöpferischen Atem des Dichters, ein interessant gestaltetes Problem, eine unterhaltliche Atmosphäre zwischen Witz und Trauer, die lebendige, uns vielleicht manchmal zu spaßig lebendig nahegebrachte Historie. Ein wenig Verstiegenheit und Verfremdung gehören ja heute ins Spiel. Oskar Werner ist der geniale Interpret des Becket, sein federndes Schreiten über die Bühne, seine deutliche Sprache haben das echt Königliche, das Anouilhs oft vulgärem König fehlt. Auch darum der Gegensatz! Heinrich Schweiger, nicht minder bedeutend in die Rolle dieses Königs voll Narrheit, Ehrgeiz und böser Instinkte. Zusammen mit den anderen Akteuren eine glanzvolle Besetzung. Mit der Idee, die Helden auf künstlichen Pferdchen über die Bühne reiten zu

lassen, ohne daß man die Täuschung viel merkt, verdient sich der Bühnenbildner Jörg Zimmermann besonderes Lob, das er mit dem Inszenator der im neuen Haus großartigen Maschinerie, Sepp Nordegg, teilen mag. Ein großer, festlicher Abend. — Einen ähnlichen Erfolg konnte diesmal auch das Volkstheater mit der Wiederentdeckung *Wedekinds* verzeichnen *(Die Büchse der Pandora)*. Das Gestrige und expressionistisch Überanstrengte der Sexualmoral um die Jahrhundertwende wurde durch ein ausgezeichnetes Zusammenspiel gut gewählter Kräfte und eine vernünftige Raffung der «Lulu-Tragödie» auf einen Abend heute erlebbar gemacht. Neue, ungeahnte Perspektiven eröffneten sich. Der Zynismus der «vieille-vague» gefiel auch den Bewunderern der Brutalitäten der «neuen Welle», und hier spannte sich die Brücke über die mentalen Verschiedenheiten der Nitribitts von gestern und heute. Mit der vortrefflichen Einrichtung von Kadidja Wedekind konnte Manker glänzend Regie führen. Elfriede Irrall war eine faszinierende Lulu, deren Spiel in den Endszenen im Elendsquartier sich einem unauslöschlich einprägte. — Das Erfolgsstück des Josefstädter Theaters hieß *O Wildnis* von *O'Neill*. Hier waren es nicht Dämonie und Brutalität, die das Publikum ansprachen, sondern die Prognosen «Heiter» und «Leicht bewölkt» für einen natürlichen Himmel über einem Familienleben, das O'Neill später so häufig unter einen dräuenden, düsteren Himmel stellte. Der Alkohol ist hier noch nicht Zerstörer, sondern Erzeuger köstlicher Laune. Diese «Komödie der Erinnerung» an die Jugendzeit (Ah Wilderness) ist voll zarter Poesie. Die erste Liebe der Jungen wird kontrapunktiert mit der gemütlichen Ehereife des einen und der geduldig ertragenen Entsagung des anderen älteren Paares. Der Schauspieler Otto Schenk hat diese «Erquicklichkeit» ungemein reizvoll und fern jeglicher Schablone inszeniert. Vilma Degischer, Erik Frey, Guido Wieland, Mathias Fuchs und Barbara Khol lieferten ein nuancenreiches Spiel hoher Vollendung. Man versteht, daß die Menschen Abend für Abend zu so subtilen Genüssen streben, um sich für ein paar Stunden glücklich zu fühlen.

Während man in den Kammerspielen nach einer reizvollen Aufführung von *Molnars Fee* mit der niedlichen Baxevanos als Titelheldin wieder *Jonescos Nashörner* zum Gaudium des Publikums ansetzte, spielte man im Kleinen Theater im Konzerthaus, dem Kellertheater der Josefstadt, einen Einakter von *Terence Rattigan*, *Das Abschiedsgeschenk*, der einhellig als «großes Theater auf kleiner Bühne» bezeichnet wurde. Hans Holt gibt darin einen erfolglosen Griechischprofessor, einen im Leben bereits Toten, einen belachten Lehrer und betrogenen Gatten, und vollzieht mit dieser Rolle und einer bewundernswerten Leistung seinen Übergang vom Liebhaber zum Charakterdarsteller. Wie das Satyrspiel auf die Tragödie folgte *Shaws* Sketch *Ländliche Werbung* auf das Stück von Rattigan und gab Hans Holt und der drolligen Helly Servi Gelegenheit, auch in diesem Genre zu brillieren. — Mit einer Erstaufführung in deutscher Sprache konnte das Josefstädter Theater noch aufwarten, mit *Elmer Rices Spur der Leidenschaft*. Analog dem Thema «Hamlet» ist hier die Handlung gebaut — bis auf das sanftere Ende, das die moderne Psychoanalyse auf dem Gewissen hat. Sie gestattet keinen Toten in dieser gleichwohl leidenschaftlich erhitzten amerikanischen Familie. Einzig der Hausarzt Polonius beklagt einen Streifschuß. Hätte doch Shakespeare Freud gekannt! Um wie vieles besser sind doch unsere Zeitläufte geworden!(?) Das Stück des Broadwayautors ist dennoch voll Spannung und Dichte, Elementen einer handwerklichen Routine, welche die Zuschauer seit eh und je befriedigten. Susi Nicoletti als Mutter-Königin, Grace Nicholson und Helmuth Lohner, der in die Josepfstadt heimgekehrte Heimkehrer des Stückes, Tony-Hamlet, ihr Sohn, waren von einer Echtheit, die vergessen ließ, daß man Schauspieler sah. Sie erzwangen sich stürmischen Beifall.

Was wurde nicht alles nachgespielt, aus dem Westen importiert und mit hiesiger Regie dem Wiener schmackhaft gemacht! Gehen wir der Reihe nach vor. In der ungefährlicheren Dependance des Burgtheaters, dem Akademietheater, traf mit mehrjähriger Verspätung aus Berlin der *O'Neill* ein, den man

besser kennt als diesen mit Milchzähnen und «Ah Wilderness», *Ein Mond für die Beladenen.* Die hoffnungslose Verstrickung der Geschehnisse, die Verkrampfung der Seelen, die unentbehrliche Schnapsflasche, der Leichtsinn — da sind sie wieder, die ein makabres Fresko an die im Mondlicht phosphoreszierende Wand des Menetekels zaubern. Nach einem poetischen Liebesmond wieder die Vergeblichkeit der Beziehungen! Mit der Farmerstochter Josie begann wirkungsvoll Heidemarie Hatheyer ihr Engagement am Burgtheater. Walther Reyer gab ihren gehemmten Liebhaber, das «Muttersöhnchen», und Ewald Balser den versoffenen Vater. Es war trotz Verspätung ein großer Abend, ein packendes Erlebnis. — Den dritten *O'Neill* in einem Monat brachte das Volkstheater, mit dem Frühwerk *Jenseits vom Horizont.* Alles gerät schief in diesem Stück: das Fernweh des einen Bruders und das Heimweh des anderen, die Geliebte entpuppt sich als ehrgeizige Unterdrückerin und der Liebende wird ein Sklave der Gefühle. Es gibt nichts zu hoffen mehr unter den Schuldlos-Schuldigen, auch jenseits vom Horizont bis in den Tod. Die Hydra Elend siegt. Gelähmt und zerstört vom Gefühl der Rettungslosigkeit verlassen die Zuschauer das Haus. Julia Gschnitzer als Ruth Atkins, der Herd des Unheils, die geliebte Gehaßte, von beklemmender Wirkung. — Noch mehr an Menschenverachtung und Menschenbosheit verriet *Die Katze auf dem heißen Blechdach* von *Tennessee Williams* nun auch in Wien (Josefstadt). Vor dem todgeweihten alten Pollitt, dem Familienoberhaupt, wird ohne Scheu schmutzigste Sexualität diskutiert, Raffgier und Zynismus bloßgestellt. Die hysterische Katze Maggie (Eva Kerbler) streicht als Musterexemplar dieser «bewundernswerten» Familie über dem heißen Blechdach der Zeit, aber alle miteinander sind sie eine Gesellschaft, ob der man völlig verzweifeln müßte. Da wir aber nicht am Mississippi zu Hause sind, sondern an der Donau, fand die naturalistische, psychoanalytisch unterhöhlte Geschmacklosigkeit wenig Gnade beim peinlich berührten Publikum. — *Ein Volksfeind* (Akademietheater) von *Ibsen* brachte allerdings Probleme, die da und dort bereits gelöst sind. Die vorzüglichste Darstellung mit Balser als Badearzt, Moog, seinem feindlichen Bruder, und Hans Thimig als Aslaksen, konnte über eine gewisse Überalterung des Stückes, das Ernst Lothar zu seinem 70. Geburtstag mit großer Einfühlung inszenierte, nicht hinwegtäuschen. Ein Fall, der heute von der Sanitätspolizei ohne Erregung und Umstände gelöst würde. — Daß man, nur um Heinz Rühmann einen entsprechenden Start zu schaffen, die bereits vor Jahren in der «Insel» mit Karlweis zum Erfolg geführte Komödie *Mein Freund Harvey* von *Mary Chase* wieder aufnahm, wollen wir lächelnd verstehen, wenn außerdem so berühmte Interpreten des Skurrilen im Menschlichen uns das Unglaubliche des Inhalts glaublich machen. Es bleibt dennoch eine unsinnige Idee: ein sonst vernünftiger Mann nimmt sich statt eines Hundes das Phantasiebild eines Hasen in Menschengröße zum ständigen Begleiter. Daß sich mit einem Tick im Hirn leichter leben läßt, ist eine Binsenwahrheit. Echter, sympathischer als der trocken kühle Rühmann war Adrienne Geßner als Schwester des Helden. — Eine kaum glaubhaftere, aber dramatisch verständliche Idee liegt der Komödie *Das Rendez-vous von Senlis* von *Anouilh* zugrunde. Um für sich einzunehmen, gaukelt der verliebte Jüngling seiner Geliebten ein gemütliches Heim mit rührender Geborgenheit vor, ein Phantasieschlößchen frommer, biederer Grundsätze. Obgleich die Seifenblase platzt, die wurmstichige Umwelt des jungen Mannes wieder zum Vorschein kommt, gerät alles zu versöhnlichem Ende. Eine Saison ohne Anouilh wäre in Wien keine Saison, und das Josefstädter Theater ergreift jedesmal gern die Gelegenheit, sich an einem neuen Werk des Dichters zu erproben. Hier weiß es seine Domäne. Doch sein Publikum versagte diesmal aus unbegreiflichen Gründen und begriff nicht die verträumte Verspieltheit dieser Komödie. — Beim *Andersonville-Prozeß* von *Saul Levitt* aber schien sich die Direktion nicht im klaren. Hätte sie gewußt, daß sie mit der Aufführung eine Rechtfertigung der KZ-Verbrechen zur Diskussion stellen würde, hätte sie das Stück vielleicht nicht gewählt — oder? Der Autor, selbst Jude,

mochte sich wohl kaum von geschäftlichen Interessen zur Abfassung des Stückes verleiten lassen. Ein Gerichtssaalstück. Angeklagt ist der Kommandant eines amerikanischen Kriegsgefangenenlagers, durch dessen Unmenschlichkeit an 14 000 Insassen des Lagers im Jahre 1865 den Tod fanden. Er berief sich auf den militärischen Gehorsam gegenüber seinen höheren Auftraggebern, aber er konnte nicht leugnen, daß er unmenschlich gehandelt hat. Captain Wirz wird zum Tode verurteilt. Der Autor will uns dieses Urteil zum Bedenken geben und heischt dadurch gleichsam Verständnis auch für die Capos der KZ. Welche Naivität? Welch schiefe Parallelen! Der Bestseller auf deutschen Bühnen wurde in Wien mit Schaudern verstanden. Dennoch packende Rollen, das muß man Levitt lassen! — Um die erregten Gemüter des Publikums wieder mit schwereloser Kost zu besänftigen, holte man *Noel Cowards* Geisterstück *Fröhliche Geister* aus der Versenkung, und es gefiel ausnehmend. Es trug noch nicht Moderduft. Den bedrängten Gatten, den einst Curt Goetz im Volkstheater spielte, gab nun Hans Jaray mit Verve, Elfriede Irrall, die aus dem Jenseits zurückgekehrte erste Gattin, war unwiderstehlich. Ein weiter Weg von der Lulu zu dieser Elvira und wie schwebend, richtig mit Hexenkunst bewältigt.

Noch nachzutragen wäre im Kleinen Konzerthaustheater die Aufführung der amüsanten Einakter des deutschen Autors *Wolfgang Hildesheimer: Der schiefe Turm von Pisa* und *Das Opfer Helena*. Etwas ausgefallene Einfälle gerannen nicht zum Drama. Freunde des Kabaretts kamen voll auf ihre Rechnung. — Ferner: die Erstaufführung in deutscher Sprache des Broadwaystückes *Stille Nacht, einsame Nacht* von dem Dichter der «Einzelgänger», *Robert Anderson*. Von so ausgezeichneten Schauspielern, die den Kammerton des Seelenhaften im Alltag beherrschen wie Vilma Degischer und Hans Holt getragen, wurde diese Begegnung zweier einsamer Menschen in der Weihnacht trotz mancher billiger Passagen ein besinnliches Erlebnis. — In diesem Theaterchen war es auch möglich, die groteske Satire auf den totalen Polizeistaat *Die Polizei* zur ergötzlichen und oft bestaunten Aufführung zu bringen. Sie ist das Erstlingswerk des mutigen polnischen Autors *Slawomir Mrozek* und wurde 1958 nach dem «Tauwetter» auch in Polen gespielt. In einem Staat, in dem es nur mehr loyale Untergebene gibt, muß die Polizei Denunzianten und Provokateure auf den Plan rufen, um ihre Notwendigkeit zu beweisen. Aber nun gerät erst alles wieder durcheinander, und die Segnungen eines totalen Polizeistaates erscheinen uns wieder einmal suspekt.

Daß der Direktor des Volkstheaters Mut hat, wissen wir. Er brachte es fertig, in Wien und Münster zugleich ein Theater zu leiten. Nun wieder ganz nach Wien zurückgekehrt, begann er die Saison mit *Sartres Eingeschlossenen*, diesem erregenden Gegenwartsdrama, dessen Hamburger Erstaufführung in deutscher Sprache bereits die Gemüter in Wallung brachte. Das Monsterdrama mit Geschehnissen der deutschen Nachkriegszeit, aber mit Zugrundelegung französisch-algerischer Konflikte, fand eine gut durchdachte und stellenweise mitreißende Gestaltung durch ambitionierte Schauspieler unter der Regie von Leon Epp. Vor allem Aladar Kunrad, in der Rolle des schuldbeladenen, heimgekehrten Sohnes, der sich einschloß, um an Deutschlands Sterben zu glauben und sich töten mußte, da dieses Deutschland wieder hochkam und nicht vergessen wollte. Das Stück fand geteilte Aufnahme. Man sagte dem Autor nach, daß er zu viel gewollt habe und seine Absichten zu sehr verschlüsselte, aber auch die, die sich an die reinen Geschehnisse, die Familiengeschichte, hielten, waren ob der Banalität der Schuld- und Sühnehandlung enttäuscht. Vielleicht müßte man zu den Freunden des Philosophen und Politikers gehören, um die Dichtung ganz würdigen zu können. — Immerhin ein großartiger Beginn im Volkstheater, der sich nicht fortsetzte mit *Jonescos Mörder ohne Bezahlung*. Wieder unter Epps verständnisvoller Regie und mit der Absicht, das Neue erträglich zu gestalten, erlebte dieser Alptraum vom Mörder Tod, die Vorstufe zu den vollkommeneren «Nashörnern», einen Theaterskandal — allerdings erst nach der vierten Vorstellung, den der Direktor bereits für die Premiere beschworen

hatte. So spät, verlief er nicht mehr in den gewollten Bahnen. Aber Epp konnte sich trösten. Mit der Planung der bereits gewürdigten Wedekind-Erweckung stand sein Theater wieder in der Aura des Sieges. Und mit der Regie von *Jean Genets Balkon* erzielte er erneut den Erfolg seiner persönlichen Leistung und seiner Besessenheit für das kompromißlose moderne Theater. Daß inzwischen das Volksstück *Die Zwillingsbrüder* von *Joachim Maaß*, unglücklich ins Derb-Wienerische transponiert, bei der Kritik durchgefallen war, beim Publikum aber immerhin zweiundzwanzig Male akklamiert wurde — und *Karl Wittlingers Zwei rechts, zwei links* sich nicht als Treffer herausstellte, mußte ihn nicht stören. Das Volk braucht Happen! (Die Zürcher Aufführung von Wittlingers Posse vor einem Jahr brachte das bessere ältere Paar, die Wiener hatten das bessere jüngere zur Verfügung.) — «Le Balcon» heißt das Haus der Freude, in dem Welt- und Sozialgeschichte sich spiegeln. Jeder seiner Besucher darf einmal das sein, was er zu sein sich wünscht, um am Ende wieder zu dem zurückzukehren, was er gewesen. Ein Spiel, ein Traum, eine Groteske, eine Philosophie vom Weltengang, ein Verkosten vom Salz der Erde, die sich doch zu drehen beliebt. Otto Basil nannte dieses entfesselte Theater der Inspiration «die größte Parabel, welche die Dichtung der Nachkriegszeit bis jetzt auf die Bühne gebracht hat». Andere nennen es den Bluff eines Verbrechers. Sicher ist, in diesem Haus der Verwandlungen wird exzellent gespielt. Die Bordellwirtin (Elisabeth Epp) im Verein mit ihren verführerischen Hübschlerinnen trägt ihren besonderen Anteil daran. Die männlichen Figuranten, der Bischof (Heinrich Trimbur), der Richter, der General gesellen sich ihnen zu dem großen Gemälde des wandelbaren Lebens. — Dagegen fiel die Welturaufführung von *Montherlants Der Kardinal von Spanien*, die das Burgtheater für das Akademietheater einbrachte — die Comédie française mußte die Premiere verschieben — ab. Was vom Dichter gewollt, war dramatisch nicht bewältigt worden. Montherlant ist kein Dramatiker. War schon «Port-Royal» eine Enttäuschung, so vollzog sich hier das minimale Geschehen in langatmigen, geistigen Dialogen, deren Inhalt unserer Gegenwart kaum etwas bedeutet. So hervorragende Schauspieler wie Alma Seidler als Johanna die Wahnsinnige und Ernst Deutsch als Kardinal Cisnero fungierten als Lebensretter für das Stück. «Der Kardinal» hätte beim Wettbewerb des Josefstädter Theaters kaum einen Trostpreis erhalten. — Dagegen durfte man sich bei einer so runden Aufführung von *Shakespeares Was ihr wollt* erholen. Hier ist richtiges, von Musik durchdrungenes, komödiantisches Theater mit allen Finessen einer Regie (Josef Gielen) und Schauspielkunst des Nachwuchses in der Burg (Wolfgang Stendar als Herzog, Heinrich Schweiger als Narr, Johanna Matz als Viola und Boy Gobert als Malvolio).

Noch bleibt das Theater der Courage zu erwähnen, das in einem neuen Haus, dem Seitenstettner Hof am Franz-Josefs-Kai, im Gegensatz zur vergangenen Saison, da seine rührige Direktorin erfreuliche Entdeckungen machte, mit den Stücken *Die Folter* von *Priestley* und *Das falsche Jahrhundert* von *Pierre Vidal* keinen besonderen Ruhm erwarb. Immerhin waren es Stücke mehr ethischer als ästhetischer Bedeutung! — Noch weniger Beachtung fand das Theater im Zentrum mit *Patsy* von *Barry Conners* und *Diktator gesucht* von *Noël Norton*. Zum ersten Male aufmerken ließ das kleine Theater «Experiment» am Lichtenwerd mit einer sauberen Aufführung von *Tardieus* Etüde *Die Sonate und die drei Herren* und *Jonescos Opfer der Pflicht*.

Das Fazit von fünf Monaten — eine Fülle (etwa 42) guter und bester Aufführungen, wenige aus erster, mehr aus zweiter oder sechster Hand, keine Entdeckungen oder besondere Förderung durch schöpferische Dramaturgen. Kärrnerarbeit für die Erfüllung eines einmal glücklicheren Zeitraumes.

Siegfried Freiberg

TRAUMWELT UND TRAUMZERSTÖRUNG

Pariser Theaterbrief

Die Saat des Theaters der Nationen vom vorigen Jahr ist auf den Pariser Bühnen üppig aufgegangen. *Bertolt Brecht* hat diesen Winter und dies Frühjahr die Metropole des Theaters beherrscht. Vier seiner Stücke waren den Parisern nach dem triumphalen Erfolg von Helene Weigels Truppe versprochen, zwei wurden ihnen dargeboten. Dazu muß man ferner noch einen Mitläufer und Gleichgestimmten zählen, Sean O'Casey, von dem «Rote Rosen für mich» zu sehen sind. Es ist ein und dasselbe Theater, welches sich derart zu Brechts Herold gemacht hat: das Théâtre National Populaire (TNP) und sein Leiter Jean Vilar. Im großen Haus am Trocadéro führt er allabandlich dreitausend Zuschauern den *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui* vor, im kleinen, das — wie man munkelt — ihm nicht lange mehr gehören wird, den *Guten Menschen von Sezuan*. Das heißt, daß aus dem Staatssäckel Theaterstücke finanziert werden, die den Zuschauer auffordern, der bestehenden Welt, mithin der Obrigkeit, den Prozeß zu machen.

Arturo Ui ist Hitler; indem er des Gangsters Aufstieg zur Macht in Chikago beschrieb, wollte Brecht Weltgeschichte als grausige Moritat vortragen. Es ist für niemanden ein Geheimnis mehr, daß ihm dies Unterfangen mißlang, denn einen historischen Umschwung zur Barbarei läßt sich aller dramatischen Gewandtheit zum Trotz nicht am Karfiol-Trust exemplifizieren: eine große Ursache erzeugt da eine kleine Wirkung, und die Erinnerung an die Vergasten und anders Verendeten legt sich wie ein Grabdeckel unaufhebbar aufs Gemüt des Zuschauers. Kollektivkatastrophen lassen sich nicht mehr am Einzelfall szenisch rekonstruieren, besonders wenn die Nachbildung dem historischen Ablauf getreu folgt oder auf sie mit Projektionen hinweist. Gerade das aber wollte Brecht. Jede Szene im Blumenkohlkampf mußte ihre geschichtliche Entsprechung haben Dies Bilderbogenblättern wird bald pedantisch belehrend. Vor einem Publikum, dessen Geschichte in jenen Jahren anders gelautet hat, wird überdies jede Begebenheit ins Zufällige abgedrängt, denn keine Analogien stellen sich von der gelebten zur erfundenen Historie ein. Die Pariser gehen denn auch ins Palais de Chaillot, um Jean Vilars Hitler-Darstellung zu sehen, und die lohnt den Weg. Die Berliner hatten das Stück als eine zähneknirschende Groteske dargeboten: die Musik gellte, die Effekte hatten etwas Mechanisches, die Darsteller waren auf historische Erkennbarkeit maskiert. Nichts dergleichen in Paris. Das Kirmesgedudel klingt melodischer, weniger schrill, die Bewegungen der Schauspieler sind weicher geworden, alles Eckige wurde gerundet. Kurz, eingeborene französische Eleganz nahm der Schärfe des Textes und der Vorlage das Schneidende und gab ihr mehr Federndes. Vilar als Hitler spielt ohne Maske; das Vorbild wird nirgends wie mit dem Zeigefinger herausgestellt. Er gibt einen feigen, kriecherischen Führer, so recht den «miesen Hund», der zu Beginn durchs ebenerdige Kellerfenster die Straße anbellt und durchs weitmaschige Gitter ab und zu einen Passanten ins Bein beißt, aber bis aufs Blut. Vorne faucht er und geifert, hinten zittert er vor Angst über seine Frechheit. Ob Brecht es im Text gewollt hat oder nicht, bei Vilars Mimung spürt man es: ein entschlossener Fußtritt zur rechten Zeit hätte diesen jämmerlichen Köter in die Grube befördert.

Die Aufweichung der Konturen, die Entschärfung durch zu rauschende Rhetorik gab dem «Guten Menschen von Sezuan» ein falsches Gesicht. Daß kein großer Könner unter den Schauspielern stand, wäre hingegangen, schlimmer war, daß nirgends der Ton getroffen wurde. Brechts Theorien werden hierzulande heiß diskutiert, wendet man sie aber auch nur einmal an, so lassen sie das Stück erkalten. Aber im Grunde eignet sich der französische Schauspieler nicht für ein ideologisches Theoretisieren; er kann sich nicht gleichsam entzweischneiden und einmal Leidenschaft darstellen, einmal von ihr nur berichten. Die Rede sucht immer über seine

Lippen zu strömen, auch wo er ihren Fluß aufzuhalten, in ein Tröpfeln zu verwandeln strebt. Brechts Parabel von der Gesellschaft, in der der Gute sich nicht halten kann, ohne schlecht zu werden, bekommt nun statt dem Knappen, Anspringenden, etwas Singendes, Fortschwingendes. Selbst wo der Schauspieler modern, das heißt kurz angebunden ist, zwingt ihn der Rhythmus seiner Sprache über die Kürze seines Temperaments hinaus.

Noch weicher, geradezu zerfließend, so erscheint im selben TNP das irische Revolutionsstück «Rote Rosen für mich», von *Sean O'Ceasey*. Der Ire liebt das Märchen, das Träumerische; er ist ein Hans-guck-in-die Luft, der mit Wonne fabuliert, bis er über seine Füße stolpert. Was wird da im Dublin von 1916 kreuz und quer gefaselt: von Darwin und Haeckels Entdeckungen, vom Papismus und von der besseren Welt des wissenschaftlichen Fortschritts, die sie alle inbrünstig aber untätig ersehnen. In ihrem Geist wuseln die Gedanken, doch nie ist ihm Klarheit oder gar Entschlußkraft gegeben. Ein Streik bricht aus, der junge Held Ayamonn wird ihn anführen, aber wer sieht schon von diesen rosaroten Aufrührern den Gegner? Traumgesichte von überirdischer Helligkeit übermannen sie und dann die Nacht, die nach Ayamonns Tod durch den Säbelhieb eines Polizisten hereinbricht. Sein Sterben verbessert ihr Leben nicht, etwas Unerlösbares steckt in diesen Menschen, die nach dem Licht drängen, aber es selbst in sich verdunkeln. Sie wecken unsere Sympathie vom ersten Moment an, doch am Schluß bleibt vor lauter strapaziertem Mitgefühl in uns nur Müdigkeit übrig. Zu helfen ist ihnen nicht.

Das Ansehen, das solche aufbegehrende Stücke bei Vilar genießen, überrascht immer wieder, ist doch die Botschaft darin höher zu werten als die künstlerische Vollendung. In seinem Kollektivtheater, dessen Publikum sich — am Rande vermerkt — völlig verbürgerlicht hat, frönt man nach wie vor der Überzeugung, jede Geste des Aufstands gegen sozial Überliefertes sei an sich schon eine Tat. Die moderne Katharsis, das Mitschwingen der Massen, wäre nur durch Gesellschaftsanprangerung auszulösen? Das wird nach und nach zu einem Konformismus, auch wenn man berücksichtigt, daß unsere Zeit tatsächlich im Sozialen um ihr Gesicht kämpft. Die Stücke dieses Inhalts werden allmählich larmoyant und dürftig, weil sich eine neue Konvention ausbildet: die des edlen Revolutionärs, der jung wegstirbt, ein leuchtendes Beispiel hinterlassend. Das Leben ist nicht mehr drin: Sean O'Casey schrieb sein rührendes Streitstück 1943; seinem Geist nach stammt es aus dem Jahre 1910.

Neben Jean Vilar steht als Stern gleicher Größe Jean-Louis Barrault. Bei ihm triumphiert stets das poetische Theater. Setzt er Claudel aufs Programm, ist sein Theater gestoßen voll. In seinem Haus, dem Théâtre de France (für die Einheimischen das «Odéon»), klingt das Wort fast ungewollt im Versrhythmus. Die Bewegung spielt in lokkerem Gelenk, die Farbe leuchtet hell und duftig, ständig moussiert es auf dieser Bühne. Nicht umsonst ist er der anerkannte Verkörperer vieler französischer Wesenszüge. Das Theater von *Georges Schehadé* hat er aus der Taufe gehoben, so nun auch kürzlich das neue Stück *Le voyage*. Die Reise, von der der Titel spricht, wird nie gemacht werden. Der junge Christopher, der von ihr träumt und für sie seine Sparbatzen häuft, wird Traum und Geld in einer Nacht los. Am Tag arbeitet er in einem Knopfladen in Bristol, dessen Fenster auf den Hafen hinausgehen. Darin wiegen die Schiffe ihre Verlockung von Meerfahrt und fernem Gestade. Christopher träumt von ihnen und ist für das bewundernde Lächeln seiner Ladenkollegin blind. Am Abend wechselt er mit einem Seemann die Kleider, nun wird zur Wirklichkeit sein Phantasiespiel. Der Kleidergeber ist indes des verräterischen Totschlags an einem Kameraden angeklagt, Christopher, in seiner Haut, soll vor einem Gericht, bestehend aus kauzigen, abgesetzten Schiffsoffizieren, das unbegangene Verbrechen verantworten. Ohne Verlegenheit leiht er dazu den unbekannten Gestalten im exotischen Brasilien die Züge derer, die ihm vom Knopfladen vertraut sind. Den geschwätzigen Besitzer, das sanfte Ladenmädchen verpflanzt sein Traum übers Meer in ein Weinhaus von Santos. Seine Großmut überzeugt: aus Not-

wehr, nicht aus Verrat schoß er auf seinen Kameraden. Das absonderliche Gericht spricht ihn frei von jeder Schuld. Auf daß der erschossene Matrose ein Grab bekomme, wird Christopher dem Gerichtshof sein erspartes Reisegeld übergeben. Damit setzt er der Sehnsucht nach der weiten Reise ein Denkmal und führt im Knopfhandel in Bristol sein bürgerliches Leben fortan ohne Tadel.

Theater des Traums, des Ausschwärmens in fremde Provinzen des Denkens — hier ist die Handlung nicht Hauptsache, sondern nur ein auslösendes Moment. Das eigentliche Leben beginnt daher erst, wenn die Personen, wie vom inneren Donner gerührt, still stehen. Wo sie fürs Geschehen abwesend sind, gewinnen sie erst Gegenwart. Das heißt, daß ihr bestes Teil auf der Bühne gar nicht aufzufinden ist, wäre nicht ein Element, in dem es ganz beschlossen liegt: die Sprache. Alle Poesie, das heißt Überredungskunst und Zaubermacht wurzelt in diesem Theater in der Sprache. Wer von ihr bestrahlt ist, tritt in das höhere Reich ein: er spricht fein und empfindet fein. Das setzt einen Gegenpol voraus: die Welt, hier der Knopfladen. Die beiden entgegengesetzten Reiche stehen dem Zuschauer verschieden nah. Wenn der Vorhang aufgeht, stehen wir im Bristol von 1850, die vermeintlich reale Welt wird uns in historischer Ferne gezeigt. Christophers Traum jedoch steigt aus dem Zeitrahmen heraus, wird alterslos und ewig gültig; er rückt uns somit unmittelbar nahe. (Wäre der Traum ein Tunnel, durch den wir aus der Zeit herausfahren?)

Ein Einwand gegen diese Art von poetischem Theater läßt sich freilich nicht unterdrücken. Indem es Poesie und Traum, das Reich der Schönheit und des erstrebenswerten Seins vom Leben sondert, trennt es, was der innersten Wahrheit des Menschen zuliebe sich durchdringen sollte. Im Leben sieht Christopher nur den öden Alltag des Knöpfeverkaufens, in Wahrheit zu leben bedeutet für ihn, in den Ausnahmezustand der Phantasie einzutreten. Aber den muß er auch wieder verlassen, so hat das Leben eine helle und eine schwarze Seite: wenn er dem Traum entsagt, ist er innerlich nicht verändert, nur seine Börse ist verarmt und zwingt ihn in den lichtlosen Alltag. So erscheint denn Christopher nicht als runde Figur, in der Leben und Zauber sich zur Einheit mischen, sondern als reizvoll bemalte Pappfigur, die vor unsern Augen vorbeizieht, Sympathie erweckt nicht für das, was sie ist, sondern für das Höhere, das sie uns wünschen läßt.

Auch bei Giraudoux, an dem wir unser Stück messen können, geschieht viel Wunderbares, denken wir nur an «Intermezzo», aber nie losgelöst vom banalen Alltag, der wie ein grauer Rock leblos am Boden liegt, sondern in ihn vermengt, von ihm inspiriert. Der Alltag selbst wird darin wunderbar, erhöht, verzaubert, aber ohne je seinen Charakter zu verleugnen. Wir wissen beim Zuschauen: man zeigt uns Blech, aber wir sehen Goldglanz, bis unversehens das Blech tatsächlich zu Gold wird. Bei Schehadé jedoch wandelt der Goldschatz sich schließlich in Blech, denn der lockende Schein fiel von außen drauf. Die Welt hat sich nicht verändert durch den Blick aus reinem Augenpaar, sie fordert desillusionierend die bittere Anerkennung. Daher muß der Dichter zu einem Deus ex machina greifen, der, als Pfarrer verkleidet, die beiden jungen Menschen zusammengibt, im Grunde, ohne daß Christopher dessen gewahr wird.

Das Unheimliche und dadurch Unechte konnte man auch an der Darstellung ablesen. Wie immer bei Barrault war die Aufführung vollkommen und ein wenig auf die Nachahmung von Gemälden hin inszeniert. Aber der junge Hauptdarsteller spielte die Tagpartien gleichsam schlafwandelnd mit offenen Augen, die nächtlichen Traumszenen mit Leidenschaft und Frische. Das war vom Stück aus richtig, gab jedoch dem Schauspieler nirgends Gelegenheit zu eigenem Ausdruck, denn eine Entwicklung hatte er nicht zu spielen. Tages Trübe und Nachtglück: zwei Saiten waren allein anzuschlagen, Zwischentöne sind nicht verlangt. Darin liegt wiederum der Grund des Erfolgs zumal vor einem französischen Publikum, das Bekanntes wiederzuentdecken liebt. Beim Ausdruck zweier festumrissener Lebensweisen übertragen sich unsere Konventionen im Nu auf das Fremde und machen es zum Vertrauten. Christophers

Träumereien sind deshalb fürs breite Publikum poetisch, weil sie nichts verdichten, nichts Ungewohntes entstehen lassen, bleibt doch unsere Grundvorstellung vom öden Leben und dem glänzenden Phantasiezauber bis zuletzt respektiert. Poesie heißt also Sprache im Sonntagsgewand, feiertägliche Empfindungen, je alltagsentrückter, um so verständlicher. Im Odéon applaudieren die Zuschauer dem, was ihre eigenen Vorstellungen widerspiegelt und ihren eigenen Träumereien ein weites Feld öffnet.

Georges Schlocker

HEILER UND HEILUNG

Antaios, Sohn des Poseidon und der Gäa, bekam im Kampfe gegen Eindringlinge stets wiederum Kraft zum Sieg, wenn er den Boden der Erdmutter berührte.

Die verschiedenen Studien in der besprochenen Nummer der zweimonatlich erscheinenden Zeitschrift *Antaios* sind von den exakt naturwissenschaftlichen Methoden der Heilkunst unabhängigen Begriffen des Heilens zugewandt. Sie beziehen sich alle auf die psychische Beeinflussung der Kranken und enthalten ein transzendentes Element[1].

Als Einleitung erscheint zunächst ein außerordentlich schöner Beitrag des spanischen Medizinhistorikers *Pedro Lain Entralgo* über *Das Erlebnis der Krankheit als geschichtliches Problem*. Das heißt es: «Die Krankheit als anormaler Zustand ruft im Patienten ein unmittelbares und komplexes Erlebnis hervor, in dessen Struktur die Gefühle des Leides, der Drohung, der Einsamkeit und des Schutzes oder der Zuflucht sich verweben. Wie werden diese so gefühlten Ereignisse der Krankheit gedeutet?» Die Antwort lautet: als Strafe, Zufall, Drohung und Prüfung. Der Autor ist der Meinung, daß die Deutung als Strafe wohl zu den ältesten dieser Auffassungen vom Sinne der Krankheit gehören. Die Vorstellungen von Abhängigkeit, Verantwortlichkeit und Sündhaftigkeit geben zu dieser Deutung Anlaß. Im Neuen Testament wird nach des Autors Ansicht diese Auffassung abgelehnt. «Ein Typhus oder ein Gehirntumor setzen nicht voraus, daß der daran leidende Mensch zuvor eine Sünde begangen hat.» Die christliche Theologie betrachtet die Leidensanfälligkeit als eine Folge der Erbsünde, befreit sie also aus der individuellen Sphäre und überträgt sie auf die Unvollkommenheit der ganzen Menschheit.

Die Idee der Krankheit als Zufall, meint der Autor, stamme von den alten Griechen. «Die ionische Philosophie, die attische Tragödie und die hippokratische Medizin betrachteten die Krankheit als Folge einer Notwendigkeit der Natur.» Der Autor unterscheidet unter den Begriffen der Notwendigkeit die Bezeichnungen Moira, Ananke und Tyche. Moira ist das unerbittliche Schicksal, bald gebietend, bald verbietend. Ananke entspricht der Notwendigkeit der Naturgesetze, Tyche dem Zufall, der keiner natürlichen Ordnung unterworfen ist. Der Ananke gegenüber kann keine ärztliche Kunst etwas erreichen, aber der Tyche, dem Zufall, ist die hippokratische Medizin gewachsen.

Vom Christentum wird die Auffassung übernommen, die Leidensanfälligkeit gehöre zur absoluten Notwendigkeit der gefallenen menschlichen Natur, aber die individuelle Erkrankung sei zufällig und könne vermieden und geheilt werden. Die Krankheit bedeute eine Herausforderung und verlange nach Abwehr, entweder durch Technik oder Magie.

«Wenn der Mensch von einer Krankheit befallen wird, deren Ursache auf Notwendigkeit beruht, und wenn er außerdem sterben muß, weil die Krankheit, an der er leidet, aus Notwendigkeit tödlich ist, so muß er sie hinnehmen. Daher war es die Aufgabe der hippokratischen Medizin, festzustellen, was an der Krankheit Notwendigkeit der Natur sei und was Zufall. Die Aufgabe des Arztes besteht im Kampf gegen den Zufall.»

Die Sinndeutung der Krankheit als Prü-

fung: durch sie wird die Geduld des Kranken auf die Probe gestellt. Dies soll besonders für chronische Krankheiten gelten, in welchen der Mensch angerufen wird, sein Leben aufzubauen, nicht nur in Ergebenheit, sondern in Seelengröße.

Der Autor weist dann darauf hin, daß die heutige Medizin vielfach den Anspruch macht, daß es zur Zeit keine Krankheit mehr gebe, die aus Notwendigkeit tödlich sei. Was heute als unheilbar erscheine, könne es morgen nicht mehr sein. «Ob Strafe, Zufall, Herausforderung oder Prüfung, besitzt die Krankheit für den Menschen ein quid sacrum. Immer wird die dramatische Beziehung zwischen menschlichem Wesen und der Gottheit offenbar. Durch die Krankheit bringt sich der Mensch, heiße er Hiob, Therese von Lisieux, Kant oder Lenin, ob er will oder nicht in leidende Berührung mit seiner persönlichen Idee der Gottheit.»

Der Beitrag des bekannten zürcherischen Arztes und Psychotherapeuten *Alphonse Maeder* trägt den Titel: *Der Archetyp des Heilers und die Heilung.* Ausgehend von dem eingangs erwähnten Antaios-Mythos, dessen Held seine Kraft von der Berührung mit der mütterlichen Erde bezieht, und dem Goethischen Faust des zweiten Teiles, welcher den Schlüssel (Zauberstab) findet, um zu den Müttern zu gelangen und damit seine Lebensaufgabe der Gründung eines aus dem Meere gewonnenen Reiches zu schaffen, sieht der Autor in diesen Konzeptionen einen schöpferischen Kontakt mit dem kollektiven Unbewußten (C. G. Jung), welches in den Tiefen der menschlichen Seele verborgen ist. Den Begriff der Heilung findet er in gleicher Art im Ritus des Tempelschlafes des IV. bis V. Jahrhunderts v. Chr., wie er besonders in Epidauros angewandt wurde: Der Schlafende befindet sich im Tempel des Heilgottes Asklepios, dessen gewaltige Statue mit ihrer erhabenen Gestalt und Gebärde auf den Schlafenden blickt, ihm Träume eingibt, welche die Heilung bewirken. Die psychoanalytische Traumdeutung unserer Zeit sieht im Traum zwar nicht mehr die Wirkung des Heilgottes, sondern vielmehr den Ausdruck unbewußter Tendenzen der Psyche, die Klarheit schaffen über die der seelischen Störung zugrunde liegenden Konfliktmotive. Dabei stößt sie auf bestimmte Symbole, Urbilder, Archetypen, die ähnlich wie die Statue des Asklepios als heilbringend wirken.

Mit Hippokrates beginnt die wissenschaftliche Medizin, aber wie der Autor am Beispiel des hippokratischen Eides anführt, besteht noch eine Verbindung mit der Transzendenz des religiösen Glaubens.

Bei den primitiven Völkern ergänzen sich die jeweilige Beeinflußbarkeit und die magische Wirkung eines Medizinmannes. Dabei geht es um die Wirkung von Mensch zu Mensch, und zwar in der Sphäre des Irrationalen, Unbewußten. Der Kampf gelte hier den innerseelischen Gefahren, während die moderne somatische Medizin sich gegen infektiöse Noxen und physische Insulte wendet. Durch die magische Medizin, die mit rituellen Gesängen nach dem Schutzgeist rufe, werde eine Verbindung zwischen dem eigentlichen Zentrum des Stammes (Totem) und dem durch das Leiden isolierten, abgespaltenen Kranken, der sonst der Zerstörung anheimfallen würde, hergestellt. «Er ist so ein notwendiger Vermittler. Wir treffen hier die Idee der Ganzheit in ihrer vollen Integrität, eine geistig-religiöse Vorstellung, die in der naturwissenschaftlich bestimmten Medizin weitgehend abgespalten worden ist.»

«In der modernen Psychotherapie begegnen wir dem Kampfmotiv wie in der somatischen Medizin. ... Sie besitzt nun natürlich auch ihre eigene Form der menschlichen Beeinflussung. Der heutige Therapeut versetzt sich nicht in einen Trancezustand wie der Urarzt, um Zugang zu den Heilkräften zu gewinnen.» Er verfügt über eine analytische Technik, welche die unbewußten Strömungen des Seelenlebens seiner Patienten aufdeckt und zum Bewußtsein bringt. Aber der Autor glaubt damit noch nicht alles erschöpft zu haben, sondern im Sinne von C. G. Jungs Archetypen und Kollektivunbewußtem stößt er auf andere Tiefen, aus welchen sich die Projektion des Heil-Archetypus auf Arzt und Patient ergibt. Dieses Phänomen sei eine spezifische Form des Verhältnisses zwischen Arzt und Patient: Der Hilferuf aus der existentiellen Not der Erkrankung an den Träger der Fremdhilfe und die Antwort des Bei-

standleistenden, ein Urphänomen. Am Schluß steht der Satz: «Eindrucksvoll wirkt die Feststellung, daß sowohl in den primitivsten Formen des Heilung-Suchens und -Findens, wie in den differenziertesten der Neuzeit die gleichen Grundzüge vorhanden sind und die gleichen Gesetze herrschen.» Dazu ist freilich zu bemerken, daß bei den primitiven Völkern dieses Heilverfahren sich an sämtliche insbesondere auch körperliche Krankheiten wendet, während die Psychotherapie, an die der Autor denkt, es bis heute doch noch vorwiegend mit psychischen Störungen zu tun hat.

Von besonderem Interesse ist die eingehende, reich illustrierte Studie des Grazer Rechtshistorikers *Herbert Fischer*, *Heilgebärden*. «Strafgewalt des Richters und Heilaufgabe eines Arztes vereinigten sich in dem archaischen Typus des Sühnepriesters, wie er dem schuldig Gewordenen bestimmte körperliche Verhaltensweisen vorschrieb, deren läuternde Wirkungen die Wiederherstellung der gestörten Ordnung erleichterten...» So kommt es wohl, daß der Verfasser, ausgehend von den Sühnegebärden, sich ganz allgemein allen ritualen Formen der Gebärdensprache und darunter eben auch den Heilgebärden zuwendet. Er schöpft aus einem unerhörten Reichtum völkerpsychologischer Beobachtungen.

Da ist die Rede von der Fingersymbolik, wobei der Daumen Liebe bedeutet, der Zeigefinger Geist, der Mittelfinger Leben, der Ringfinger Seele und der kleine Finger Leib. Für die Heilung ist der Lebensfinger von besonderer Bedeutung. So wird zum Beispiel das Nasenbluten dadurch geheilt, daß der der blutenden Seite entsprechende Arm senkrecht nach oben gestreckt wird, der andere ebenso senkrecht nach unten, wobei die Hände zu Fäusten geballt sind, aber die Mittelfinger als Lebensfinger gestreckt werden. Die Spannung der Krankheit soll damit beseitigt werden. Die untere chthonische Macht stellt das Problem, die obere himmlische Macht löst es. Beide Urmächte werden durch die Armhaltung angerufen, und dadurch wird die Heilung bewirkt. Heilgebärden und Ritualgebärden gehen ineinander über, ebenso Bußformen.

«Folgte der primitive Mensch nach einer längeren Regenzeit beim ersten Sonnenschein einem inneren Antrieb, indem er seine Hände hochob und alle Finger lichthungrig auseinander dehnte, so konnte nach Selbstbeobachtung in dieser Gebärde ein Mittel gefunden werden, um Mangelerscheinungen an Sonnenkraft durch Spreizen der Finger abzuhelfen.» Darin sieht der Autor einen Grundzug der Gebärdenentwicklung: «... differenzierte Verhaltungsweisen, die als natürlicher Ausdruck der menschlichen Handlungen erscheinen, werden später ritualisiert und zu einer vorschriftsmäßigen Haltung in einer kritischen Situation gebracht.»

Das Ausstrecken der Arme bedeutet zunächst das Suchen nach einem Halt. Seitliches Ausstrecken beider Arme als Heilgebärde soll die gestörte Harmonie wiederherstellen. Der Heiler selbst kann auch durch unmittelbaren Körperkontakt wirken. Das Auflegen der Hände auf die verschiedenen Körperteile mag die verschiedenen Organtätigkeiten beeinflussen. Das beruhigende Handauflegen auf die Schultern eines Verstörten flößt Vertrauen ein. In der Schulterregion sahen die Alten eine überindividuelle Kraft, welche Lastbereitschaft, Verantwortung und Pflichtbewußtsein ermöglichte. Der kultische Heiler appelliert an jene kosmische Kraft, die in einer bestimmten Körperregion lokalisiert sein sollte. Beim Auflegen der Hand auf den Scheitel sucht der Kranke das «Eingegossene» durch Überkreuzen der Arme auf der Brust einzuschließen und festzuhalten.

Dies seien nur einige wenige Beispiele aus dieser so reichhaltigen und lesenswerten Schrift.

Magie und Rationalismus in der Hypnose, lautet die Überschrift einer kurzen Studie von *Konrad Wolff*, eines Psychotherapeuten von Basel. Sie enthält eine kurze Geschichte des Hypnotismus, wie er sich seit Franz Anton Mesmer entwickelt hat. Der Mesmerismus wollte eine wissenschaftliche Theorie sein, enthielt aber die Vorstellung eines tierischen Magnetismus, welche ein magisches Element in sich schließt. Es werden dann die von der Schule von Nancy (Liébault, Bernheim bis zu Coué) vertretenen Anschauun-

gen über Suggestion als Voraussetzung für das Gelingen der Hypnose angeführt, aber wir vermissen in dieser Darstellung eine Erwähnung des Buches von August Forel über diesen Gegenstand, welcher die eben genannte Suggestionslehre unter dem Gesichtspunkt der Psychophysiologie begründet und untermauert hat. Der Verfasser selbst sucht des Rätsels Lösung in dem Begriff der «Imagination», das heißt der bewußte Wille wird ausgeschaltet, aber nicht die Empfänglichkeit für Bilder, Vorstellungen und Impulse. «Es wird dem Organismus bis in seine körperlichen Funktionen etwas eingeprägt.» Mesmers Einfluß wird verglichen mit der mythischen Gestalt eines Schmiedes, welcher das magnetische Eisen in der Hand hält und zu einem «Archetypus des Heilenden» wird.

Von *Rudolf W. Fischer* stammt ein gelehrter Aufsatz über *Das Heil des Atmens*. In der heutigen Medizin werden ja die Atemübungen als Mittel zur Entspannung öfters mit Erfolg angewandt. Der Autor geht aber über diese rein physiologischen Gesichtspunkte hinaus und überträgt dem Atmen in Anlehnung an altindische Weisheit, aber auch zufolge von Überlieferung der Mönche von Athos und vielleicht auch eigener Erfahrung eine geradezu mystische Kraft, «eine Verbindung mit dem Urgrund allen Daseins».

Den Schluß bildet eine in poetischer Sprache geschriebene Abhandlung über *Licht, Heil und Heilung im biblischen Denken* von *Johannes Hempel*, einem emeritierten Ordinarius für Altes Testament und vergleichende Religionsgeschichte, deren Inhalt, da er aus einer Menge von Zitaten schöpft, sich für eine Besprechung nicht eignet.

Walter H. von Wyß

[1] Antaios, Bd. II, Nr. 4, Sonderheft: Heiler und Heilung, Herausgeber: Mircea Eliade und Ernst Jünger. Schriftleiter und Redaktion: Philipp Wolff-Windegg. Verlag Ernst Klett, Stuttgart.

HONORÉ DAUMIER UND DIE PRESSE

Zur Ausstellung im Schweizerischen Gutenbergmuseum in Bern

Als sei es eben erst entstanden, so jung erscheint das graphische Werk Daumiers, wie es im Schweizerischen Gutenbergmuseum in Bern von alt Oberrichter Dr. J. O. Kehrli zu einer vortrefflichen Schau zusammengestellt worden ist, die fast alle bedeutenden Blätter des Meisters zum Ausstellungsthema umfaßt. In seinem monumentalen Schaffen — über 4000 Lithographien schuf der Künstler für die Witzblätter «Caricature», «Charivari» und andere — läßt sich nicht nur ein Stück französischer Geschichte des 19. Jahrhunderts mit ihren großen Zäsuren der Revolutionen von 1830 und 1848, wie des Krieges von 1870/71 verfolgen, sondern überhaupt eine für die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft höchst bedeutsame Epoche der Ausprägung und Dekadenz der Bourgeoisie, einer Gesellschaftsschicht, wie sie unter anderm einst als Geldgeberin die wichtigste Stütze der französischen Monarchie gewesen war und seitdem bis auf den heutigen Tag unablässig im Mittelpunkt der Kritik und des Spottes steht. Mögen auch die Anfänge des Bürgertums ganz dem Bild entsprochen haben, das Daumier zeitlebens nie müde wurde in so zahlreichen Darstellungen mit dem Stift, der Kreide oder dem Pinsel wiederzugeben, so darf bei aller berechtigten Kritik der damaligen Zustände am Hof des Bürgerkönigs, vor allem der gewaltsamen Unterdrückung der Menschenrechte, wie des Wahlrechts, der Pressefreiheit usw., Forderungen, wie sie die Französische Revolution aufgestellt und auch — für kurze Zeit wenigstens — durchzuführen verstanden hatte, doch nicht vergessen werden, daß es gerade dieses Bürgertum des 19. Jahrhunderts gewesen ist, das den materiellen und zum Teil auch geistigen Fortschritt erst ermöglicht hat, wie ihn unser Jahrhundert sowohl von seiner positiven wie negativen Seite her kennt. Es dürfte nichts schaden, sich einmal mehr daran zu erinnern, wenn man die neue-

sten Fortschritte des totalitären Staatsdenkens bedenkt, wie es heute wohl jedem die letzten Zweifel an den beabsichtigten Zielen zu nehmen vermag, der der abendländischen Kultur als verpflichtendem Vorbild und Erbe noch zugetan ist. Es können deshalb nicht genug die Bemühungen gewürdigt werden, die darauf hintendieren, unserer von so großen Gefahren bedrohten Menschheit die Werte neu in Erinnerung zu rufen, die mit unserem Sein und Streben untrennbar verbunden sind und die während Jahrhunderten unsere humanistische Kultur geformt haben.

Einem solchen Wunsche kommt nun die Daumier-Ausstellung in Bern in weitem Maße entgegen, die ganz im Zeichen der damaligen Gesellschaftskritik und der lauten Forderung nach Gewährung der elementaren Menschenrechte steht, einem Postulat, das heute noch nichts von seiner einstigen Aktualität eingebüßt und durch Daumier eine zeitlose Aussageform gefunden hat. — Mag sich auch das Werk des am 26. Februar 1808 in Marseille geborenen, seit 1814 in Paris niedergelassenen und später in Valmondois wohnenden Künstlers in seiner Gesamtheit ganz als Kind seiner Zeit erweisen, so geht es Daumier letztlich, wie Dr. Kehrli sowohl in einem Lichtbildervortrag betonte, als auch in den Führungen festzuhalten sich bemüht, die sich erfreulicherweise eines regen Interesses erfreuen, nicht allein um eine Kritik der Kritik wegen, um eine Anprangerung der herrschenden Gesellschaftszustände, wie sie sich in den verschiedensten Formen als Habgier, Neid, Stolz und Bestechung äußerten und sich sowohl am Hof Louis Philipps wie bei den breiten Volksschichten zeigten, also letzten Endes um eine Verächtlichmachung des Menschen, vielmehr fühlt sich unser Künstler seinen Mitmenschen zugetan, bemitleidet sie wegen ihren Schwächen und Irrungen und möchte sie läutern. Als großem Menschenkenner, der von den Nöten des Alltagslebens weiß, der ja selbst eine wenig erfreuliche Jugend verbracht und die Sorgen des Alters kennen gelernt hatte — Daumier war zuerst Laufbursche bei einem Gerichtsdiener (Lithographie: «Le petit clerc: dit Saute-Ruisseau»), begann darauf eine Lehre in einer Buchhandlung, bevor er sich zum schicksalvollen Beruf eines Künstlers entschied —, liegt seiner Kritik eine sittliche Aufgabe zugrunde. Auch dort, wo er in den Karikaturen, die allesamt den trefflichen Psychologen verraten, einzelne bestimmte Personen treffen zu wollen scheint, beispielsweise Charles de Lameth, Dupain, Etienne, Comte d'Argout, Guizot oder den Prokurator Plougoulm, geht es ihm letzten Endes weniger um die einzelne Person, als um die Charakterisierung des menschlichen Lebens mit all seinen Fehlern und Schwächen, wie es auch in den Serien «Caricaturiana» (1834—1836) und «Actualités» (1848) zum Ausdruck kommt, in den Bilderbogen, die Robert Macaire, den Hochstapler und die Spottfigur des Doktors Véron zum Thema haben. Formales und Inhaltliches finden bei Daumier, dem «Michelangelo der Karikatur», wie er von seinem Freunde Michelet genannt wurde, mit zunehmender Reife eine wohl kaum noch zu überbietende Synthese. Von einer anfänglich mehr linearen Zeichengebung, die ganz traditionsbedingt ist (Ingres), findet der Künstler bald den ihm gemäßen kraftvollen, plastischen Stil, der in der Hell-Dunkel-Modellierung auch den talentvollen Bildhauer verrät (Liberté de la presse; Rue Transnonin, le 15 avril 1834; le fantôme; Ratapoil) und in der überspitzten Realistik öfters an Géricault erinnert.

Visionär gestaltet Daumier seine letzten Entwürfe und Fassungen (Equilibre européen; Der Friede als Schwertschlucker; Après-vous!), die deutlich von der Sorge des Meisters um Europas Zukunft gekennzeichnet sind und dem Beschauer nochmals die große Bedeutung seines Werkes vor Augen führen, das erst lange nach seinem Tod am 10. Februar 1879 in seinem eigentlichen Wert erkannt wurde. War des Künstlers Stellung als Graphiker stets unbestritten, so stellte sich das Interesse für seine Malerei doch erst spät ein. Heute aber verehren wir in Daumier nicht nur den neben Michelangelo, Rembrandt und Goya besten Karikaturisten, sondern ebenso sehr den fruchtbarsten Wegbereiter des Impressionismus.

Marcus Bourquin

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Belgien

Brüssel, Königliche Bibliothek: Niederländische Zeichnungen des 17. Jahrhunderts aus holländischem Besitz.

Deutschland

Baden-Baden, Kunsthalle: Deutscher Künstlerbund (bis 7. 5.).
Bamberg, Neue Residenz: Kulturdokumente Frankens aus dem Germanischen Nationalmuseum (bis 18. 6.).
Berlin, Akademie der Künste: Kunst und Kultur der Hethiter (bis 28. 5.).
Dortmund, Schloß Cappenberg: Zinngießereiarbeiten des 15.—19. Jh. (bis 9. 7.).
— Schloß Cappenberg: Spitzen des 16.—18. Jh. aus dem Besitz des Museums (bis 8. 10.).
Düsseldorf, Galerie A. Vömel: Paula Modersohn-Becker (bis 10. 5.).
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: Sechs Sammler stellen aus (bis 7. 5.).
— Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte: Gemälde von Franz Radziwill (bis 15. 5.).
Hannover, Kestner-Museum: Linolschnitte von Picasso, 1958—1960, aus der Sammlung B. Sprengel (bis 28. 5.).
Köln, Wallraf-Richartz-Museum: Kölner Maler der Spätgotik (bis 28. 5.).
München, Staatliche Graphische Sammlung: Hans Fischer «fis». Stierkampfdarstellungen von Goya und Picasso (bis 31. 5.).
— Stadtmuseum: 5000 Jahre persische Kunst (bis 7. 5.).
Wiesbaden, Städtisches Museum: Neue jugoslawische Kunst (bis 28. 5.).
Wolfsburg, Volkswagenwerk: Französische Malerei von Delacroix bis Picasso.

Frankreich

Paris, Musée Cognac-Jay: Lithographien und Skulpturen von Daumier.
— Galerie Charpentier: Jacques Villon.
— Musée Carnavalet: Paris vu par les maîtres, de Corot à Utrillo (bis Ende Mai).
— Galerie Daber: Maillol (bis Ende Mai).
Paris, Centre culturel américain: Whistler.
— Musée des Arts décoratifs: Gouaches découpées de Matisse (bis Ende Mai).
— Archives Nationales: Les Français à Rome.
— Galerie Gaveau: Les naifs espagnols (bis Ende Mai).

Großbritannien

London, Agnew & Sons Ltd.: Vanvitelli, drawings of the Italian scene (bis 6. 5.).
— A. Brod Gallery: Dutch and Flemish paintings of the 17th century (bis 6. 5.).
— Lefevre Gallery: 19th and 20th century French paintings and drawings (bis 5. 5.).
— Marlborough Fine Art: Kandinsky, the road to abstraction.
— Molton Gallery: William Turnbull, sculpture (bis 6. 5.).
— Reid Gallery Ltd.: French and English watercolours and pastels (19th and 20th centuries).
— Roland, Browse and Delbanco: Flower-decorations or more subtitle paintings of 19th and 20th centuries (bis 20. 5.).
— Tate Gallery: Contemporary Yugoslav painting and sculpture (bis 28. 5.).
— Terry-Engell, H.: 4th annual exhibition of 19th century landscape paintings (bis 12. 5.).

Niederlande

Amsterdam, Rijksmuseum: Schenkung De Bruijn-van der Leeuw (bis Mitte Mai).
— Stedelijk Museum: Radierungen von James Ensor aus dem Besitz der graphischen Sammlungen von Rijksmuseum und Stedelijk Museum (bis 7. 5.).
Delft, Etnografisch Museum: Prä-Inka-Kunst aus Peru (bis 1. 9.).
s'-Hertogenbosch, Provinciaal Museum: «So sahen sie Brabant»; Handzeichnungen, Graphik und Aquarelle aus 4 Jahrhunderten von Nord-Brabant (bis 1. 7.).
Rotterdam, Museum Boymans: Spitzen aus eigenem Besitz (bis 24. 5.).
— Museum Boymans: Kupferstiche und Holzschnitte nach Bildern großer Meister aus dem 16. Jahrhundert (bis 29. 5.).

Österreich

Wien, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere: Paul Cézanne.

Schweiz

Aarau, Aargauer Kunsthaus: Privatbesitzausstellung 2 (7. 5.—18. 6.).

Basel, Kunsthalle: Moderne Malerei seit 1945, Sammlung Dotremont (bis 28. 5.).

— Galerie d'Art: Eduardo Bargheer — Tunis-Aquarelle (bis 25. 5.).

Bern, Gutenbergmuseum: Daumier und die Presse (bis 31. 5.).

— *Kunsthalle*: Martin Lauterburg (bis 22. 5.).

Fribourg, Salles d'exposition de l'Université: Singine (bis 7. 5.).

Genève, Musée Rath: Exposition Institut national genevois: Section Beaux-Arts (bis 7. 5.).

Genève, Athénée: Peintures de James Pichette (29. 4.—18. 5.).

— Place du Port: Les meilleures affiches de 1960 (bis 10. 5.).

Lausanne, Musée des Beaux-Arts: Louis Soutter (bis 28. 5.).

Lugano, Lyceum-Club: La femme tessinoise dans le portrait (bis 15. 5.).

Luzern, Kunstmuseum: Albert Servaes (bis 14. 5.).

Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: Helmut Ammann (bis 22. 5.).

St. Gallen, Kunstmuseum: Charles Hug (7. 5.—11. 6.).

Winterthur, Kunstmuseum: Der Blaue Reiter (bis 11. 6.).

Zürich, Kunstgewerbemuseum: Stile Olivetti (bis 20. 5.).

Bilder von August Strindberg

Der schwedische Botschafter in der Schweiz, T. Hammarström, bittet alle Besitzer von Gemälden des Schriftstellers und Kunstmalers August Strindberg, sich mit dem Modernen Museum in Stockholm (Moderna Museet, Stockholm 100) in Verbindung setzen zu wollen, das eine Ausstellung dieser zum Teil verschollenen Werke plant.