

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 25 (1945-1946)
Heft: 2

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

« Belle Lettere »

Die so benannte neue Tessiner Vierteljahresschrift beabsichtigt zweifellos, wie die «Collana di Lugano», in deren Verlag sie erscheint, sich unter *Pino Bernasconi*'s Leitung vornehmlich für die jüngsten literarischen Erkenntnisse, Bestrebungen, Verwirklichungen und Verwirklichungsversuche einzusetzen.

Als Lock- und Auf- und Mahnruf dient gleich zu Anfang des ersten Heftes der Name des vielseitigen, in Raum und Zeit weitum orientierten Freiburger Akademikers *Gianfranco Contini*. Ob allerdings sein, unter dem Titel «*La letteratura, la libertà*» auf- und abwogendes, komplexes Gedankenspiel klärend, aufklärend und für sein hohes Anliegen gewinnend zu wirken vermag? ...

Von den übrigen Aufsätzen seien *G. B. Angioletti*'s Modulationen über das Thema «Der Dichter und seine Leser» erwähnt und *B. M. Biucchi*'s Übertragung einer Rilkeschen Studie über die Landschaft in der Malerei; von den Buchbesprechungen, *Algo Borlenghi*'s sachkundig gearbeitete fünf Seiten über *Umberto Sabas* letzte Lyrik, und nicht verschwiegen, daß sie das Verlangen wecken nach mehr Knappheit und Einfachheit. In *Reto Roedel*'s Charakteristik des «Triviums», der schweizerischen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik, fehlt unter den angeführten Mitarbeitern dieses neuwertigen Unternehmens *Emil Staiger*, der, neben *Theophil Spoerri* als Herausgeber und ständiger Mitbetreuer amtiert.

Im Bereich der Poesie interessieren uns besonders die Beiträge aus der Werkstatt, der geräuschlosen Silberschmiede des jungen Leventinesen *Giorgio Orelli*: lyrische Bekenntnisse, in welchen mannigfache Eindrücke aus den Tessiner Hochtälern eigenartig nachbeben. Gegenüber den früheren, bezeugen einzelne dieser Gedichte willkommene Verwesentlichung, sowie in schlichten Bildern und Gebärden eingefangene Gefühlsintensität.

Sollte unser Wunsch nach durchgehend klarer Konzision dieser Luganeser Literaturblätter wahr werden, dann vermögen sie wohl, neben der bodenständigen und doch weit ausgerichteten Locarneser Kulturmonatsschrift «*Svizzera Italiana*», sich eine Existenzberechtigung zu erringen. Indes, aus Italien, wo seit Monaten Schriftsteller und Kritiker am Werk des literarischen Wiederaufbaues schaffen, erhalten wir ja bald wieder die altbewährten und dazu mehrere neugegründete Zeitschriften: — und dann?)

E. N. Baragiola.

«Plan»¹⁾

In den zwei neuesten Heften gelangt zum ersten Mal das *Recht zum Wort*: Nr. 4 berichtet über wichtige Entscheide zum Bauplan-Verfahren, zur Frage der Gemeindebauordnungen und des Heimatschutzes und zur Zuständigkeit der Gemeindebehörden für Bauordnungen. «Die Verankerung der Regional- und Ortsplanung im zürcherischen Baugesetz» ist Gegenstand eines Aufsatzes (Heft 5) von Bausekretär *Dr. Sigg*: das zürcherische Baurecht enthält wesentliche Grundlagen, auf denen die Orts- und Regionalplanung aufbauen kann, nur muß auf die Expropriationsgrundsätze des Bundesgerichtes Rücksicht genommen werden, welches qualitativ-objektiv und quantitativ-subjektiv auf die Größe des zugunsten des Gemeinwesens zugemuteten Opfers abstellt. Eine willkommene Ergänzung gibt hier *Ing. Bachmann* mit einem Ausblick in die «Grundzüge städtischer Bodenpolitik»: An Hand ausländischer Beispiele werden die zwei Mittel städtischer Einflußnahme auf den Grund-

¹⁾ Vgl. Besprechung im Dezemberheft 1944, S. 636/37.

stückmarkt kurz aufgezeigt: einmal die Auswirkung von Eigenbesitz beim Verkauf oder bei Abgabe von Bauland zu Baurecht, oder dann die Eindämmung der Bodenspekulation durch Besteuerung der reinen Bodenwerte und des Wertzuwachses.

Der Aufsatz «Villes et routes» (H. 4.) von Kantonsbaumeister Virieux (Waadt) behandelt mit Esprit ein Problem der künftigen transhelvetischen Überlandstraße vom Rhein zum Genfersee. Als Teilstück der transkontinentalen Verbindung zwischen Nordsee und Mittelmeer ist sie durchwegs als Durchgangsstraße zu planen; sie darf nicht durch die Siedlungen hindurchgeführt werden, dafür aber müssen diese leicht von ihr aus erreichbar sein.

Über die aerodynamische und klimatologische Bedeutung der Hecken und Feldgehölze berichtet Ing. Weber in der Abhandlung über «Windschutzanlagen in der Schweiz»: deren Erhaltung, Ergänzung und Neuplanung, vom Gesichtspunkt des ursprünglich gedachten Zweckes aus, sollte viel mehr Beachtung geschenkt werden, als es heute aus Unkenntnis vielerorts geschieht. Verwandtes behandelt ebenda (Heft 4), in seinen biologischen Aspekten, der Beitrag «Baum und Strauch in der Planung» (C. Brodbeck).

Sehr aufschlußreich ist die umfassende, mit Abbildungen gut dotierte Abhandlung der Akademischen Studiengruppe der G. E. P. (Gesellschaft ehem. Polytechniker) über «die Methode der Koordination in der Ortsplanung, dargestellt am Beispiel der Wohngemeinde Stäfa (Zürichsee)» von Heft 5. Hier erhält — fast möchte man sagen: endlich einmal — ein größeres Publikum Einblick in eine der dem Ortsplaner zur Verfügung stehenden Methoden: Vorerst wurden Einzel-Idealpläne je für die besonderen Ziele von Landschaftsschutz und -gestaltung, von Siedlung, Verkehr und Wirtschaft aufgestellt, dann sozusagen auf dem Wege einer differenzierten Superposition zur Deckung gebracht, wobei jedoch der Siedlungsgedanke den Vorrang hatte, um so in einem koordinierten Idealplan, dem sog. Richtplan zu resultieren. Daß die Darstellung nicht bis zum Realisationsplan weitergeführt werden konnte, hat praktische Gründe. Sehr wünschenswert und sicher ebenso verdienstlich wäre ein ähnlicher Bericht aus dem Gebiete der Grundlagenforschung, als der Voraussetzung jeglicher Planung überhaupt.

Markus Hottinger.

Schauspiel in Basel

Die Verhältnisse am Basler Schauspiel sind nicht einfach. Sie gestatten der Spielplangestaltung nicht viel Bewegungsfreiheit; Besetzungs- und Regieschwierigkeiten auferlegen Begrenzungen, die künstlerisch hemmend und unbefriedigend sind. Grundsätzlich sollte es möglich und für die Spielplangestaltung wegleitend sein, zuerst an die Stücke zu denken, die aufgeführt werden sollen. Nicht so sehr schauspielerische Leistungen als geistige Aussagen sollten zur Diskussion gestellt werden. Vor die Frage gestellt, wollen wir den «Wallenstein» lieber gar nicht spielen als ungenügend, wäre dementsprechend der zweiten Möglichkeit der Vorzug zu geben. Unter dieser Voraussetzung ist «Wallensteins Tod» in Basel aufgeführt worden. Indessen war das Ergebnis bedauernswürdig; so daß wir seinerzeit darauf verzichteten, darüber zu berichten. Es kam zu einer Verunstaltung des Stückes bis zur Unkenntlichkeit, bei der es nur noch etwas Geistesgegenwart gebraucht hätte, um aus der Aufführung eine Parodie auf sich selbst werden zu lassen. Wer sich auf Grund dieser Aufführung sein Bild von der deutschen Klassik hätte erneuern wollen, wäre zum Ergebnis gekommen, daß sie unserem Leben kläglich und ihres Sinnes entleert abgestorben sei. In diesem Falle war der Substanzschwund so erheblich, daß die künstlerischen Spielplan-Prestige Gründe ad absurdum geführt wurden und zur Bescheidenheit mahnten.

Am Versuch, leichte und in ihren geistigen Ansprüchen genügsame Stücke zu spielen, fehlte es seither nicht. Es erweist sich indessen gerade für kleine Unterhaltungslustspiele als unumgänglich, daß die artistisch formalen Mittel vorhanden

sind, durch die sie theatralische Evidenz erlangen und ohne die sie ein Anlaß des Mißvergnügens und der geistlosen Langeweile werden. Es ist an sich durchaus nicht so, daß jede Aufführung darauf pochen muß, daß ihre Spielleitung den Ernst der Zeit verstehe, und ein Stück wie Molnars «Spiel im Schloß» hätte ein theatralisch hübsches Zwischenspiel sein können. Aber sein Reiz der beschwingten Zwischentöne fiel einer mehr aus Hilf- als Geschmacklosigkeit entstandenen Vergrößerung zum Opfer, unter einer in allen Teilen um Gestaltung und straffe Bindung verlegenen Regie, und durch eine unglückliche Fehlbesetzung der weiblichen Hauptrolle.

Über Theaterereignisse solcher Art zu berichten ist ebenso bemüht als diese selbst. Und es geschieht hier gewiß nicht, um den Geist, der stets vereint, zu üben, als vielmehr, um die Aufführung von *Hebbels* «*Maria Magdalene*» in einen Zusammenhang zu stellen, der ihre verhältnismäßige Bedeutung als theatralisches Ereignis sichtbar werden läßt, auch wenn sich Einwände dagegen erheben.

Hätte nicht auch für die Basler Aufführung für die Rolle der Klara Käthe Gold gewonnen werden können, wäre man wohl nicht auf die Idee gekommen, «*Maria Magdalene*» jetzt aufzuführen. Es kommt darin eine Seite deutschen Wesens zum Ausdruck, nach deren bühnenmäßiger Exemplifikation man kein Bedürfnis, weil man von ihrer weltgeschichtlichen hinreichend genug hat. Wenn man vor der Aufführung noch glauben konnte, daß der Konflikt der unehelichen Mutter mit den bestehenden sittlichen Gesetzen überlebt wirke und das Fragwürdige des Stückes ausmache, so kam man während derselben immer mehr zur Ansicht, daß die Fragwürdigkeit in der besonderen Brechung des Konflikts im Hebbelschen Wesen liegt. «*Maria Magdalene*» ist keine Dichtung, sondern der krampfhaft willentliche Versuch dazu. Ihre gefühlsmäßigen und sittlichen Voraussetzungen sind reine Konstruktion, intellektuell hervorragende, gründliche und pünktliche Konstruktion, in der kein Rest bleibt, aber auch keine sinnliche Wahrnehmung mehr. Es ist mir während der Aufführung und bestätigend beim Lesen des Stückes immer wieder eingefallen, daß Hebbel ein augenloser Mensch gewesen sein muß, unfähig zu blicken, zu sehen. Wenn er Bilder gibt (etwa Klara blühende Bäume schildert), so sind es vom Kopf her gemachte Anleihen beim deutschen Gemüt, beim Volkslied. Die gedankliche Methodik ist deshalb von einer exemplarischen, heillosen Lebensunvernunft, führt zu einer Überspitzung der ethischen Begriffe, durch die sie in ihr Gegenteil verkehrt werden. Es ist, als hänge sich ein Mensch an die höchsten Begriffe, um sich aus der Verdammnis unüberwindlicher Mesquinität herauszuziehen. Die Anstrengung, sich der Qual der menschlich persönlichen Unzulänglichkeit zu entwinden, sie im Bereich der Dichtung zu läutern, abzulösen, entbehrt nicht der Größe. Und man kann mit triftigen Gründen der Meinung sein, daß Hebbel für diese echt deutsche Verdammnis eine zeitlos gültige Beispielhaftigkeit erreicht, und auf eine Ebene geistiger Kristallisation erhoben hat, die zu erreichen eine unverlierbare Würde verleiht.

Um nun diese Beispielhaftigkeit bühnenmäßig zu verwirklichen, hätte das Stück nach seinem eigenen Gesetz «naturalistisch» inszeniert werden müssen. Daß die Regie Franz *Schnyders* versuchte, es zu symbolisieren, mußte gerade seine Unfähigkeit dazu sichtbar machen. Die an sich bühnenbildnerisch schöne, engrüstig kahle und beklemmende Amtsstube Leonhards gab mehr an expressiver Deutung als der Text zu geben vermochte. Das Bemühen der Schauspieler, diesen dürren Text mit menschlichem Leben zu füllen, wirkte denn auch in dieser Brechung fast bemeidenswert vergeblich, man könnte sagen, großartig unvermögend. Die instinktive Begabung Hermann Gallingers (Leonhard) war dem gegenüber zur Hilflosigkeit verurteilt; seine natürliche Dichte setzte aus. Heinrich Gretler durchbrach kraft seiner menschlichen Intensität seine Rolle, erwärmte sie mit Gemütslauterkeit und machte seinen Meister Anton über seine Anlage hinaus zu menschlicher Bewegung fähig. Einzig Käthe Gold verschwisterte impulsive Regung mit der differenzierten Kunst ihrer souveränen artistischen Mittel und erreichte eine Gestaltung, die als hervorragende Leistung für sich bestand.

Georgine Oeri.

Schauspiel in Zürich

Vielleicht muß man Hebbels *«Maria Magdalena»* bald nach der *«Rose Bernd»* gesehen haben, um heute noch ganz zu erfassen, welche Elementarkraft, welch ungebrochenes Leben in Hauptmanns Drama steckt. Ungebrochen im hohen Sinne gemeint und als fast voller Gegenpreis für jene noch höhere Gebrochenheit durch den Geist hindurch, die das Zeichen letzter Kunst ist. Der Vergleich wird besonders fruchtbar, wenn die beiden Werke noch teilweise durch die selben Darsteller vermittelt werden. Wie krampfzig ist auch dieses Hebbel-Drama bei aller dramatischen Durchschlagskraft, wie anempfundener in seinen volkstümlichen Elementen. Der Lüge jener Zeit, die er in seinem Werk geißelt, in einem tiefsten Sinn angemessen. Denn wie großartig ist die Dummheit des Zufalls, die Rose Bernd verdirbt, gegenüber diesem nur noch als Kadaver verwesenden Ehrbegriff, der Hebbels Klara in den Tod treibt. Und so steht in der Anklage des Dichters nicht Leben gewordenenes Wort gegen noch so sinnloses Leben auf, sondern aus Willen entsprungenes Wort gegen den toten Eigensinn der Menschen.

Aber da war Käthe Gold als Klara. Gab ihrer Figur, was nur immer ein Interpret noch hineindichten kann in eine zwar durch und durch dramatisch entworfene, aber groblich gezeichnete Figur. Dämpfte, löste die Starrheit zur vielfältigen Spiegelung, und dort, wo Hebbels Theatralik stärker war als sie, gab sie ihr den theatralischen Ausbruch. Mag man bedauern, diese Schauspielerin in zwei so ähnlichen Figuren, wie es Rose Bernd und Klara sind, zu sehen, so erlaubt gerade diese Ähnlichkeit, die Wandlungsfähigkeit Käthe Golds zu bewundern. Kein Zug, der als Wiederholung wirkte. Ja sogar die körperliche Grundlage, die doch unauswechselbar scheint, war völlig verwandelt. Was hat nur dieses Gesicht für eine Transparenz! Zur urweltlichen Häßlichkeit verderbend in Rose Bernd, weiß es in dieser zum Tod entschlossenen Maria Magdalena ganz Licht, ja eigentlich heilig zu werden und den Dichter auch noch in seinem vermessensten Anspruch zu rechtfertigen. Allerdings hatte diese Klara auch Gegenspieler, die ihre Leistung unterstützten und ins volle Licht setzten. Von wem möchte man den Meister Anton lieber gespielt sehen als von Herrn Gretler! Er gab ihm den starren Zorn und dahinter die Hilflosigkeit dessen, *«der die Welt nicht mehr versteht»*. Als Leonhard entfaltete Herr Ammann wieder einmal seine bedeutenden Gaben. Wo er übertrieben wirkte, war es die Schuld der ungemischten Psychologie des Dichters. Dasselbe wäre von Herrn Freitags Sekretär zu sagen. Kann man Frau Karlsen böse sein, daß sie so völlig aus dem handwerkerlichen Milieu heraustrat und mit einer Aura beplüschter, hochbürgerlicher Damenhaftigkeit einherschritt? Sicher war das eine Fehlbesetzung — aber hat Hebbel dieser Rolle die Echtheit gegeben, die einen Darsteller zu ihr zwingt? Die Bühnenbilder Teo Ottos hatten auf allen garantiert echten Krimskrams verzichtet und zogen die großen Linien einer kleinbürgerlichen Welt. Man konnte sich dessen nur freuen. Sie verbanden sich mit der wesentlichen Regie Franz Schnyders zur schönen Einheit.

Ignazio Silones *«Und er verbarg sich»* ist ein Schulbeispiel dafür, daß man echte Romane nicht in Dramen verwandeln soll. *«Brot und Wein»* ist ein lauterer, schönes Werk — vielleicht etwas überschätzt in seiner künstlerischen Bedeutung —, aber ein Buch, das seine Würde von jedem Standpunkt aus bewahrt. Das Drama nun, das Silone aus seinem berühmtesten Roman geschaffen hat, bringt den Zuschauer in die peinlichste Lage. Es wird gut, ja sehr gut gespielt. Herr Langhoff kann in der Rolle des Antifascisten aus Achtung für die Menschenwürde und ins Politische verwandelter Religiosität das volle Ethos seiner Darstellerbegabung entfalten. Herr Ammann, Herr Stoehr und Herr Ginsberg holen den Gehalt ihrer Rollen intensiv heraus. Herr Horwitz und Frau Giehse dürfen als bramabasierender Rhetor und als zutunliche Wirtin die komischen Rosinen aus dem Drama picken, die meisten übrigen Darsteller sekundieren diese eindrucklichsten Figuren mit schöner Wirkung — und der Zuschauer langweilt sich. Es werden die achtbarsten, uns im Alltag brennend beschäftigenden Ideen ausgesprochen auf der Bühne — und der Zu-

schauer langweilt sich. Es wird gesprochen in einer Sprache, die vom Dichter her Substanz und Biogsamkeit hat und uns in der schönen Übersetzung Lotte Thiesings unverdorben übermittelt wird, es wird gesprochen — heiligste Handlung des Theaters — und der Zuschauer langweilt sich und seufzt theaterlästerlich: «Nun sprechen sie wieder!» Und das Schlimmste: bei all seiner Langeweile hat er noch ein schlechtes Gewissen. Dies aber im Letzten wohl doch zu Unrecht: denn ein Bühnenstück darf nie so aller Dramatik entbehren — oder es müßte sie durch außerordentliche dichterische Kraft ersetzen — es darf nicht ohne eigentlichen Fortschritt, ohne Zusammenballung, ohne Höhepunkt bleiben. (Ein Roman darf das, er erfüllt in dieser Gestalt manchmal sogar eine wesentliche Formel seiner selbst.) Gegenüber diesem Mangel von Silones Drama tritt der andere, vom rein künstlerischen Standpunkt aus vielleicht schwerere, daß im letzten Akt ein Stilbruch eintritt, in den Hintergrund. Denn da schlägt der ungezwungen naturalistische Ton plötzlich in einen legendär stilisierten um. Daß die Schauspieler, namentlich die Anfänger unter ihnen, in diesem letzten Akt sich etwas ratlos verhielten, erweist eher einen Mangel an dichterischer Tragkraft des Textes als ein Versagen der sonst überzeugenden Regie Herrn Lindtbergs.

* * *

Vielleicht wirkt es undankbar den außerordentlichen Leistungen unseres Berufstheaters gegenüber, wenn wir bekennen, daß uns kaum eine Aufführung dieses Winters mehr beglückte als diejenige von *Sophokles' «Trachinierinnen»* durch die Akademische Theatergruppe Zürich. Schon die Gryphius-Aufführung vom letzten Jahr hatte trotz ihrer etwaigen Mängel einen unvergeßlichen Eindruck hinterlassen. Die «Trachinierinnen» nun haben jene Mängel größtenteils abgeschafft und entfalten durch die Übersetzung von Emil Staiger hindurch und klug vorbereitet durch eine Einführung Ernst Howalds den ganzen Zauber einer begabten, gescheiten, begeisterten Liebhaberaufführung unter künstlerischer Leitung. Man muß das erlebt haben, wie diese jungen Leute unter Heinz Woesters auf Wortkultur bedachten Führung sich für das großartige antike Drama einsetzten. Man muß die Bemühtheit des klar sprechenden, zum Glück unaufgelösten Chors erlebt haben. Man muß den Stilwillen, die von bloß persönlichem Ehrgeiz entblößte Hingabe der Einzeldarsteller, die soviel Können erzeugte, erlebt haben. Man muß nicht zuletzt erlebt haben, wie diese Halle, diese Treppe unserer Universität mit ihrem Echo, das jedem kleinlichen Wort so gefährlich und jedem wahrhaft großen so angemessen ist, wie dieser Raum zu einem Ort der gesammelten Universitas wird. Wenn der Raum schöpferisch wird, ist wohl eine Vollkommenheit des Theaters erreicht. Nicht umsonst nennen wir diese Kunst nach ihrem Ort Theater.

Allerdings erhebt sich dann zuletzt doch die Frage, ob der glühende Einsatz von Dilettanten allein genügt hätte, eine Aufführung von so hoher Würde zu verwirklichen. Als Herakles stand dem Drama ein Darsteller zur Verfügung, der das Liebhabertalent weit überschreitet und zwar, wie schon als Gryphiusdarsteller, nicht ohne Gefahr einem psychologisch aufgelösten Stil sich verpflichtete. Aber dieser von rasendem Feuergift verzehrte Held, der sich auf der Treppe in Schmerzen winden muß, hat es natürlich außerordentlich schwer, ohne Abschwächung seiner Rolle die klassisch große Linie zu finden und zusammenzuklingen mit dem Stil seiner Mitspieler. Das wäre eine Aufgabe, an der selbst geniale Darsteller versagen könnten. Ein reines Erlebnis aber war die Deianeira. Ein junges Mädchen, das vom ersten Augenblick an die Zuschauer zu atemloser Stille zwingt, ein Mädchen, das aus Natur und Können heraus groß ist in jedem Wort, jeder Bewegung, und dazu wahrhaft jung und unverbraucht — welcher bedeutenden Bühne, welcher bedeutenden Rolle dieser Art gereichte eine solche Darstellerin nicht zur Ehre? Muß ein solches Talent in unserer Zeit wirklich auf den Zufall einer Liebhaberaufführung warten? Wir müßten uns sehr täuschen, wenn diese Deianeira nicht einmal ein großer Name des deutschsprachigen Theaters würde.

Elisabeth Brock-Sulzer.