

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 21 (1941-1942)
Heft: 12

Rubrik: Kultur- und Zeitfragen

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: 16.04.2026

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

Dies hat bezeugt des Gegners tapfres Wort,
 Der Eidgenosß und guter Katholik,
 Mich liegen sah auf dem Schlachtfelde dort
 Und sprach mit einem letzten Liebesblick:
 Den Ruhm, wie auch gewesen sei dein Glauben,
 Des Eidgenossen kann dir niemand rauben.

Wer solchen Sinnes teilhaft, über dem
 Schwebt unsichtbar der heilige Gottesgeist;
 Denn der nur ist im Himmel angenehm,
 Der nicht dem Andern streng die Türe weist.
 Die Erdenheimat hat uns Gott gegeben,
 In Frieden miteinander drin zu leben.

Wer nicht erträgt, daß man dich Vater nennt,
 Auf den als Schweizer wir sind alle stolz,
 Wer um das eifert, was die Brüder trennt,
 Der stammt nicht aus dem ächten Schweizerholz.
 Er darf sich nicht auf dich noch mich berufen:
 Wir schwangen Beid' uns auf zu höhern Stufen!"

Arnold Rennemolf.

Kultur- und Zeitfragen

Aus dem Zürcher Theaterleben.

Das Schauspiel.

Der Spielplan des Zürcher Schauspielhauses wies in den letzten Wochen eine große Spannweite auf. Neben dem vielfältigen Komödienton eines Molière, Courteline, Bourdet und Schnitzler auch noch die Strenge der „Braut von Messina“ zu gestalten und den urmenschlichen Schöpfungsnebel Tolstois, das ist eine Aufgabe, die nur von einem Theater außerordentlicher Qualität gelöst werden kann. So schwer ist diese Aufgabe, daß sie sogar zu einer solchen für das Publikum wird. In der Tat bietet denn auch das Publikum nicht das wenigst interessante Schauspiel in dieser dramatischen Konstellation, und es ist eine spannende Frage, ob die „Liebellei“ Schnitzlers, der „Sexe faible“ von Bourdet und die „Braut von Messina“ dem Zürich vom Spätwinter 1942 vorgeführt werden könne. Wir datieren so genau, weil die Menschen sich schneller wandeln in diesen Zeitläuften, als ihnen vielleicht bewußt ist.

Diese Frage stellte sich uns namentlich anlässlich Schnitzlers mit Dringlichkeit. Was das Schauspielhaus bot, war eine Aufführung guten Niveaus, ein wenig die vielleicht, zu wenig schwebend, sodaß das Laufige und das Innige dieser Menschen sich schärfer als richtig voneinander absetzten. Es ist ja durchaus so, daß, wollte man so etwas wie Tragik in diesem Stück finden, sie auf die Seite von Christines Liebhaber zu liegen käme, dessen Tiefe nach Simmels Wort darin bestehen könnte, „an seiner Oberflächlichkeit zu leiden“, an seiner nur augenblicksgebundenen Wahrhaftigkeit. Daneben wirkt Christines Leiden zwar ergreifend, aber durchaus untragisch, während ihr Vater auch wieder leicht tragisch werden kann durch eine schwächlich angewandte Idee der Freiheit, die am geliebten Kind zur Katastrophe werden muß. Es sind also hier durchaus die gemischten Charaktere, die den Tenor bilden — und vor diesen versagte das Publikum, indem es sie rein auf die Seite des lächerlich Unzulänglichen schob. Dabei bot Blach als

Vater eine starke Verkörperung der Rolle, und Stöhr war der geforderten Zwischentöne nicht unfähig. Vielleicht riß die Komik Grete Hegers etwas viel an sich, vielleicht wirkte auch Hortense Rath als Christine zu schmal und zu wenig blühend — aber das Alles scheint nicht das Wesentliche zur Erklärung der unzweifelhaften Ablehnung von Schnitzlers Absichten durch das Publikum. Es ist wohl so, daß die Zeit der als solche empfundenen und erlittenen Halbheit vorbei ist. Wahrscheinlich ist der Großteil der heute lebenden Europäer nicht viel wesentlicher als diese Menschen Schnitzlers, aber sie haben wieder Ganzheit gewonnen, indem sie ihre Halbheit ganz setzten und nicht mehr messen an einem Ideal, vor dem sie als Windbeutel erscheinen müßten. Insofern sind sie ganzer, wahrer, insofern aber auch ärmer und roher. Schnitzlers Menschen sind lächerlich, gemessen am hohen und am niedrigen Maßstab. So möchte man sagen, daß das Publikum zwar recht hatte, über die „Liebele“ zu lachen, aber nicht das Recht.

Wir gestehen, daß wir nicht ohne eine gewisse Scheu und Abneigung Bourdet's „Schwaches Geschlecht“ anschauen gingen. Das Stück hatte uns einmal in unbesorgteren Zeiten durch die Wiedergabe einer Pariser Truppe zum Lachen gezwungen — heute, wo wir wünschten, uns damals im Spott weniger erschöpft zu haben, gehen wir mit Vorsicht an solche Dinge heran. Doch wir haben wieder gelacht, obschon keine fremde Sprache uns die Eindeutigkeiten Bourdets filtrierte. Wir haben gelacht, und was besagt es, daß wir es wider Willen taten? Doch nur dieses, daß das Stück trotz seiner Längen theatermäßig gekonnt ist und daß die Wiedergabe eine weithin packende war. Bourdet zeigt uns den millionenschweren ausländischen Amüsierpöbel von 1928 in einem Pariser Palace. Über das wilde Treiben, in dem Weiber zu Hyänen und Männer zum schwachen Geschlecht werden, setzt er als Richter, der aber die Sonne seiner Gnade leuchten läßt über Gerechte und Ungerechte, den Maître d'hôtel Antoine, unfehlbar in allen Fragen gesellschaftlicher Ordnung, unfehlbar in der Kunst, die Dinge, bei denen sich den Worten die Haare sträuben, gesellschaftsfähig auszudrücken, unfehlbar aber auch in der eigenen menschlichen Sauberkeit. Er weiß, er verachtet, ihn ekelt — aber er spielt mit, bewußt nur spielend. Insofern möchte man sagen, daß in einem tiefsten Sinn dieser Antoine zum Prototyp des Schauspielers überhaupt wird. Horwitz erfüllte diese Rolle in allen ihren Dimensionen. Das heißt sehr viel. Dieser Antoine ist immer gedämpft, immer beherrscht und immer beherrschend, in der vordergründlichen Unterwürfigkeit, in der Verachtung, im Mitleid, im Spott, im Gehorchen und im Befehlen. Und wieder einmal fragt man sich, ob man überhaupt ein Stück kritisieren dürfe, das einem Schauspieler Gelegenheit zu solcher Gestaltung gibt. Ähnliches empfindet man auch vor dem großartigen Muttertier, wie es Therese Giehse auf die Bühne stellte. War sie auch keine ursprünglich vornehme Dame — nur so erklärte sich Antoinettes Freundschaft für sie —, so war doch die Verbindung von mütterlich abgebogener Erotik und mütterlicher Herrschsucht, die sie uns vorspielte, unwiderstehlich. Und neben diesen zwei Pfeilern des Stücks bot mancher andere der Spieler interessante Verkörperungen: vor allem Traute Carlsen als liebestolle alte Gräfin, eine ihrer schönsten Leistungen überhaupt, Lukas Ammann als Gigolo, einer der besten Köpfe in dieser Aufführung, Hortense Raths bezaubernde kleine Pariserin. Zu wenig strahlten hingegen entschieden die Söhne der Frau Leroy-Gomez, trotz der teilweise gelungenen Darstellung durch Freitag und Stoehr, sie alle sollten jenes bezaubernde Etwas haben, das sie unwiderstehlich machte. Aber gerade Philip, der interessanteste unter ihnen, fiel in der Wirkung aus. Daß das Stück auch Vorwand zu einer Modeschau bot im Rahmen der Zürcher Modewoche und mit einem hübschen Prolog aus dem Munde Antoinettes versehen wurde, wirkte erfreulich und sicher anziehend. Das „Schwache Geschlecht“ wird ein langdauernder Erfolg sein, und der Moralist in uns wagt sein „Leider“ nur zu murmeln dem Bewunderer hoher Schauspielkunst gegenüber.

Ganz besonders eindrücklich wird das Mißverhältnis zwischen großer Darstellungskunst und einer durch sie gedeuteten nicht sehr gewichtigen Literatur, wenn man dem Einakterabend des Schauspielhauses beiwohnt. Von einer Molière'schen Farce geht es zu Tolstoi's „Er ist an allem schuld“ und weiter zu zwei Szenen von Courteline. Tolstoi's Tragikomödie ist wohl das Schulbeispiel realistischer Kunst, beispielhaft darin, daß jeder Ismus, der ja dem Wesen des Realismus völlig entgegengesetzt ist, fehlt. Realismus als Kunsttheorie ist ein Widerspruch in sich selbst, nur wo wirklich die künstlerische Gestaltung eine organisch wuchernde ist — oder zu sein scheint — kann man von Realismus sprechen. Vor Tolstoi's Menschen scheinen alle andern Geschöpfe realistischer Kunst noch irgendwo künstlich. Das enthält keinen Tadel. Es ist nur die Feststellung, daß eben dem eigentlichen Europa die Kunst nie ganz aufhört, Gegenposition der Natur zu sein — und das ist gut so. Aber man ist immer wieder gebannt vor dieser Mutterlauge des Menschlichen, die Tolstoi braut und in der Lüge und Wahrheit, Suss und Heiligkeit, tierische und menschliche Liebe dicht ineinander verfließen. Paryla spielte den Wanderburschen. Es blieb kein Wunsch offen. Man war sich von der ersten Silbe, der ersten Geste an bewußt, einer großen Sache beizuwohnen, einem völligen Entsprechen letzter Menschenschöpfung durch Dichter und Schauspieler. Die anderen Mitspieler wie Theresie Giehse und Maria Becker trafen den Ton ihrer allerdings weniger komplexen Rollen ebenfalls, und wenn Langhoff als Michalja zwar nicht diesen amorphen Reichtum des östlichen Menschen darzustellen wußte, sondern die einzelnen Phasen seiner Rolle trennte, so hatte er doch namentlich am Höhepunkt des Endes schöne Augenblicke.

Es war schade, daß nach dieser Tolstoi-Aufführung, die man nicht so bald wieder vergessen wird, der Weg zu Courtelines Gelächter mit seiner etwas billigen Börsartigkeit führte. Zwar war die Szene zwischen den zwei alten Komödianten in der Deutung von Braun und Delius und dem vertrottelten, rosigen alten Herrn, hinter dem sich, sage und schreibe, Stoehr versteckte, von unwiderstehlicher Komik, aber man wußte doch in jedem Augenblick, daß, versagte das hervorragende Spiel auch nur in einer Schwebung, alles unerträglich schal werden müßte. Und vollends in der grimmigen Burleske „Ein ruhiges Heim“ tat es einem leid um das verschwendete Können eines Ginsberg, Heinz und einer Dammegger, das zudem noch dazu diente, den erschütternden Eindruck Tolstoi's zu überdecken. Gerade weil da zum Teil menschliche Wahrheiten von zerstörerischer Kraft aufgedeckt wurden, vertrug man sie nach der scheinbar völlig absichtslosen, nach allen Seiten offenen Welt Tolstoi's nicht mehr.

Da paßte paradoxerweise die rein stilisierte Farce Molières, die den Abend einleitete, ganz anders zu dem Russen. „Die Heirat wider Willen“ ist eine leichte Sache, fast ohne Psychologie, ganz auf das Typische gestellt, wobei von den Menschen fassadenhaft nur eine Seite gezeigt wird. Man spielte das vor unwirklichen Kulissen, man spielte laut und flüchtig, und es klärte sich die Derbheit des Vorwurfs zu einer Art mathematischer Heiterkeit. Wie schon mehrmals, wußte Heinz einen unselig liebenden Alten darzustellen und sich an der Grenze zwischen barocker Charge und menschlicher Wahrheit mit unfehlbarem Instinkt zu bewegen. Anne-Marie Blanc war sieghaft schnippisch, die beiden Philosophen Ginsbergs und Parkers sammelten Namen aus der Wirklichkeit wie mit Zaubergewalt auf sich, und aus Delius lachte ein Jahrhundert. Es war ein bestrickendes Spiel mit einem Mindestmaß von äußeren Mitteln. Überhaupt ist es immer erfreulich, wenn die Pfauenbühne aus der Not ihrer Kleinheit die Tugend einer asketisch leichten Vorläufigkeit der Ausstattung macht. Gerade bei den Klassikern, den „großen“ Premieren, zeigt sich nicht selten der Wunsch, die äußere Beengtheit durch äußere Mittel vergessen zu machen. Uns scheint, das richtige Mittel wäre eine Konzentration auf die inneren Mittel, d. h. die Kunst der Darsteller.

Diese Gedanken kamen uns wieder anlässlich der Aufführung der „Bräut von Messina“. Das klassische Drama steht in seiner reinsten Ausprägung unter dem ausschließlichen Gesetz des Wortes. Auf dem Wort, im Wort ruht alles. Je reiner das reine Wort erklingt, umso stärker muß — müßte — die Wirkung sein. Nun ist allerdings dem Menschen von heute das reine Wort unzulänglicher als nur je. Die wohl schon immer trügerische Idee des „Gesamtkunstwerks“ ist im Tonfilm zum täglichen Ersatzbrot geworden und hat den Sinn des Publikums für die Beschränkung auf ein einziges Kunstmittel völlig gelähmt. Eine rein auf das Wort aufbauende Klassikeraufführung müßte so fast übermenschliche Ansprüche an den Hörer stellen — aber sicher keine schwereren als etwa die Aufführung der Kunst der Fuge. Die reinsten Formen deutscher Klassik — Iphigenie, Tasso, Braut von Messina — sind streng verbal (so wie die großen französischen Klassiker), ihr Aufführungsstil müßte so wohl doch ein asketisch um das Wort gesammelter sein. Aber was tut das Theater — allerorts — heute? Es erleichtert. Es bringt Bühnenmusik, als ob das Wort nicht seine eigene, sich ganz ausschöpfende Musik wäre, der weissenlose Jammer eines Weh! wird mit pathetischem Schlagzeug untermalt, und die Pausen werden überbrückt mit der hier als Edelkitsch wirkenden Salbung erhabener Orgelklänge. Kurz und gut — immer wieder das mit der Verbeugung des schlechten Gewissens vorgebrachte: „Entschuldigen Sie, daß ich kein Tonfilm bin!“ Schade — gerade anlässlich eines Stücks wie der „Bräut von Messina“, die mit einer Wortpracht ohnegleichen auch so viel direkt primitive Handlungsspannung vereinigt, hätte sich die Beschränkung auf die einfachsten Mittel des Worttheaters empfohlen. — Aber solche allgemeinen Ausstellungen wollen nicht verschweigen, daß die Zürcher Aufführung eindrücklich war. In der von uns gehörten Wiederholung mußte der junge Robert Freitag für Ginsberg in der Rolle des Cäsar einspringen und bot eine respektable Leistung, wie er überhaupt schon jetzt ein Schauspieler breiterer Möglichkeiten ist. Langhoff war passend, wenn auch nicht ohne jenen Ton bürgerlicher Bonhomie, den er Mühe hat abzulegen; Ellen Widmann als Mutter hatte starke Augenblicke, obwohl sie manchmal etwas modern psychologisiert wirkte. Gerade in einem solchen Fall könnte die Regie durch stärkere Konzentration auf das Wort distanzbildend sich bewähren. Maria Becker hatte Größe und Intensität; wenn wir an ihre öftlich dumpfe Bäuerin in Tolstois Tragikomödie denken, müssen wir ihr die klassische Haltung besonders hoch anrechnen. — Die Hauptschwierigkeit einer Aufführung dieses Stücks sind aber die Chöre. Auf einer kleinen Bühne gleich deren zwei unterzubringen, ist fast vermessen. Man hat es wieder so gemacht wie in der „Antigone“ und im „Oedipus“, daß der Chor sehr klein gehalten und in individuelle Sprecher aufgelöst wurde. Damit allerdings hört er irgendwie auf, Chor zu sein, d. h. überindividuelle Masse. Darüber konnten selbst die sehr guten Leistungen einzelner Hauptsprecher nicht hinwegtrösten. Hätten sie hinter sich eine große, unterschiedslose Masse von Statisten gehabt, so hätten sie natürlich ganz anders stellvertretend gewirkt. Aber das ist in Zürich nicht möglich. Hier gäbe es nur eine Möglichkeit — und die ist vielleicht unmöglich schwer. Ein zahlenmäßig dünn besetzter Chor müßte mit letzter Intensität auch noch im hintersten seiner Mitglieder das Typische, starr Gleichförmige darstellen. Allerdings würde das eine solche Konzentration erfordern, daß es beinahe schwerer wäre, im Chor zu statieren als eine individuelle Hauptrolle auszufüllen. Wenn die allgemeinen Wahrheiten des Chors mit zu wenig Sammlung vorgetragen werden, so entarten sie zur blassen Lüge; ein leichtes momentanes Nachlassen der Spannung beim Träger der individuellen Rolle aber kann immer in gewissem Maß noch eingebaut werden in die Ganzheit des Individuums. Doch das sind Feinheiten — wahrscheinlich führt nur eine Aufführung von eindringender Kraft dazu, daß der Zuschauer auf solche Überlegungen überhaupt kommt.

E. B.-S.

„Don Giovanni“ im Stadttheater.

Eine Mozart-Oper ist am Zürcher Stadttheater zu einem recht seltenen Genuß geworden — und doch, was bedeutet im letzten Grunde alles andere an Opern gegenüber dieser strömenden Pracht der Töne, wie uns das jetzt wieder im „Don Giovanni“ überfiel. Dabei ist heute unsere Oper stimmlich besser und ausnahmsloser auf der Höhe als in manchen Jahren; es sind die Kräfte da, um große und strenge Opernmusik in würdiger Weise zum Leben zu erwecken. Mit Ausnahme einiger Schärfen bei Donna Elvira, die bei Koloraturfängerinnen kaum je ganz fehlen und als die Fehler ihrer Tugenden hinzunehmen sind — so ließ das Material der einzelnen Sänger nicht viel zu wünschen übrig. Don Giovanni (Sardelic) brachte für seine musikalisch überraschend mächtig ausgestattete Rolle Glanz und Feuer der Stimme mit, Donna Anna blieb stimmlich der Größe und Festigkeit ihrer Rolle auch nichts schuldig, Ottavio versöhnte, wie es sich gehört, mit der Schattenhaftigkeit seiner Figur durch kraftvoll-edle Phrasen, Zerline steuerte wohlthuend Leicht und Beweglichkeit dazu, ohne dünn zu wirken, Masetto, solistisch wenig zur Geltung kommend, half die Ensembles wacker stützen, Leporello (Christoff) enthielt sich stimmlich und schauspielerisch der gewöhnlich dargebotenen Aufgedrehtheit und bot mehr die Läppigkeit eines halbgezähmten Bären, warum nicht? (nur das Deutsch war allzu bärenmächtig); und der Komtur legte mit Sicherheit die machtvollen Posaumentöne hin, unterhalb derer diese Rolle in sich zusammensinken muß. Das Orchester unter Denzler hielt sich gut, im Anfang einige Male zu gut, indem es die Solisten etwas zudeckte; und die göttlichen Ensembles waren herrlich und beglückend wie am ersten Tag. Es wäre zu viel, wollte man sagen, es habe da alles geklappt; aber es müßte einer schon sehr verwöhnt sein, um deswegen hier nicht genießen zu können.

Es ist eben natürlich unmöglich, ein solch anspruchsvolles Kunstwerk wie eine Mozartoper in letzter Vollkommenheit anders als aus einer Sängerschar herauszubringen, die in unaufhörlicher Übung großer Opernkunst steht und ohne niedrigere Zerstreung Zeit und Kraft auf die feinste Durchfeilung dieser in jedem Winkel leuchtenden und widerstrahlenden kristallhaften Gestaltungen verwenden kann. Es gibt ausnahmslos keinen Tonsetzer, in dessen Werk man so gar nicht „schmieren“ kann, wie Mozart. Gerade die oft wasserhelle, völlig entspannte Durchsichtigkeit seiner Musik macht unbedingte Sauberkeit des Technischen, aber auch pausenlose Eigenspannung des Ausdruckshaften dem Ausführenden zur Unerläßlichkeit. Wenn die Leistung des Zürcher Ensembles trotz Nichterfüllung der oben genannten Voraussetzungen ganz erstaunlich waren, so läßt sich allerdings dasselbe vom Schauspielerischen nicht sagen.

Es wäre falsch, diesem Element hier geringere Bedeutung beimessen zu wollen. Wo es sich textlich um den reinen Blödsinn handelt (wie in der „Zauberflöte“), kann man dem Publikum schließlich zumuten, die Augen zu schließen und sich auf die Töne zu sammeln; wer doch schauen will, mag sich bei den „großen“ Arien mit dem üblichen Armgewedel begnügen. Der „Don Giovanni“ ist aber ein bedeutungsvoller Stoff, welcher viele Dichter zum Gestalten, viele Kritiker zum Grübeln angeregt hat, und so oder so muß man schauspielerisch etwas aus ihm machen, nachdem Mozart ihm eine Musik verliehen hat, die, anders als bei den „ernsten“ Partien der „Zauberflöte“, sich jedenfalls unmittelbar aus einer großen Konzeption des Stoffes nährt. Es geht also nicht um Lorenzo da Ponte und seine machtlosen Versuche, den Stoff irgendwie zwischen Komik und Tragik auszuspannen; — diese Versuche sind ja auch Molière nicht gelungen, während sich Tirso de Molina weislich ganz im Ernsten hielt. Das Problem der brutalen gegenseitigen Durchmischung von Komik und Tragik hat überhaupt kaum ein anderer neben Shakespeare gelöst. Darum ist selbst diese „Oper der Opern“ doch nicht so rein beseligend wie diejenigen Opern Mozarts, in welchen das Ernste

ohne danebengesetzte Läppigkeit völlig in einem Tanz der innersten menschlichen Formen, Haltungen und Wechselbeziehungen gelöst ist. Für unsern Begriff gehört jedenfalls die Krone, die man dem Don Giovanni zuerkannt hat, ganz eindeutig an „Così fan Tutte“, wo die strenge Stilisierung bis zum reinen lustvollen Spiel getrieben ist und die Musik in einer Weise alle Glieder dieses Spiels zum Schwingen bringt, daß man sich kaum noch zu lassen weiß. Allerdings hat der „Don Giovanni“ an solchen welthaften Kundgebungen als ganz Eigenes einzusetzen jene Stellen während des Festes im Schlosse, wo über den fortlaufenden Tanzrhythmen sich die ernstesten, ja tragischen Stimmen der Haupthandelnden hinspannen, die in engem Austausch der Entscheidung zudrängen — eine Gestaltung, die auf ihre Weise das Letzte anrührt, indem sie den übergreifenden Spielcharakter alles ernstlichen Kampfes auf tiefe und bezaubernde Weise sinnfällig macht.

Schauspielerisch stellt jedenfalls das Verhältnis von Komik und Tragik im „Don Giovanni“ die Deutung und Ausführung vor unlösbare Fragen. Seine Auffassung im Sinne reiner Tragik ist unmöglich, so verführerisch die großen Stellen besonders von Anfang und Ende da sein können, wie Mörike in seiner wunderschönen Ausdeutung erfahren hat. Auch Hoffmanns Verinnerlichungsversuche durch Erfindung einer Liebe von Donna Anna zu Don Giovanni usw. sind gewalttätig; überhaupt hat es gar keinen Zweck, diese romanisch-barocke Tragikomödie durchaus verinnerlichen zu wollen; sie bleibt von krasser, aber pompöser Außerlichkeit. Dennoch sind natürlich die burlesken Züge, die unmittelbar in den großen Ernst hineinplagen, kaum erträglich, und man sollte sie aufführungstechnisch aufs Nötigste beschränken und nicht zur Zerstreuung eines operettenhaft zum Lachen entschlossenen Publikums noch ausmalen, wie es unsere Aufführung vielfach tat: z. B. die stumme Reportage Leporellos über Don Giovanni's Untergang während des sachlich etwas kindlichen, musikalisch aber kostbaren Schlußquintetts, das glücklicherweise hier nicht wegblieb. Man merkte häufig, daß auch das Ensemble sonst in breitem Ausmaß sich in den Regionen der Operette bewegen muß; wie sollte das spurlos an der Spielhaltung vorübergehen?

Im Mittelpunkt solcher Fraglichkeiten steht natürlich Don Giovanni. Soll er zu einem faustischen Dämon aufgehört werden, soll er ein schuftiger Intrigant von gewöhnlicher Triebbeseffenheit sein? Der Sänger muß da wohl einen Kompromiß suchen; auf keinen Fall aber darf Don Giovanni etwa wie ein kleiner Handlungsreisender wirken, der mit krampfhafter Profitlichkeit keins der Zimmermädchen auszulassen strebt, in deren Obhut er jeweils übernachtet. Wirkt er so, so zieht er die Frauen, die ihm zufallen, um ebensoviel herab, und die ganze Sache hat menschlich kein tieferes Interesse mehr. Er muß unbedingt als ein Mann von Format, von Intensität, von feuriger Kraft sich uns auferlegen, der irgendwo sogar Noblesse besitzt; und wenn beantwortet werden soll, wie das mit einem Verhalten zusammengeht, das in seiner zahlenmäßigen Maßlosigkeit und strupellosen Eilfertigkeit, in der reinen Pfiffigkeit, Betriebsamkeit, Unkultiviertheit und Gemeinheit eben eindeutig ist — so bleibt schließlich doch nichts, als diesem Charakter etwas von faustisch-dämonischen Zügen zu verleihen. Es muß etwas von der Tragödie der bloßen Sinnlichkeit ihn umwittern, welche, auf ihre reinste Form gebracht, irgendwo das Ganze, das Vollständige, das Welthafte, das Absolute auf dem Wege der Sinnlichkeit besitzen will — und dazu eigentlich alle Frauen haben muß, da sie erst zusammen die volle Sinnengestalt des Lebens nach allen seinen Möglichkeiten erfüllen. (Der wirklich erotische Mensch dagegen, der Liebende, weiß, daß „Alles“ nicht „das Ganze“ ist; ihm ist eine Frau die vollbedeutende Stellvertretung; sie allerdings, sollte das Verhältnis ganz erfüllt werden, müßte dann von unerforschlichem Reichtum sein an Seinsweisen, an Farben, an Gestalten, an Abfolgen, an Ausdrucksformen: sie müßte mikrokosmisch sein.) Eine gewisse Anknüpfung für das Mitschwingenlassen solcher Dinge

liegt in dem kleinen Dialog, wo Don Giovanni seine unerfättliche Unbeständigkeit als eine Gerechtigkeit gegenüber den andern Frauen bezeichnet, die er gerade nicht hat.

Es wäre sehr viel verlangt, jeden Verkörperer des Don Giovanni an dieser Konzeption zu messen; doch was uns hier gegeben wurde, war doch wohl zu wenig. Aber, wie gesagt, die Schuld liegt weitgehend an den Verhältnissen. Man kann nicht nachdrücklich genug fordern, daß diese geändert würden.

Es ist keine Ehre für Zürich, für die Schweiz, ja auch für die Demokratie, daß es nicht möglich sein soll, ein Operntheater zu unterhalten, welches darauf verzichten könnte, der leichtesten Muse oder der vielfach unedlen Popularität von Wagner- und Verdi-Opern die höchste Opernkunst in diesem Maße zu opfern, wie es bei uns geschehen muß. Vermutlich ist das Ganze eine Geldfrage. Bedenkt man jedoch die Gelder, die etwa zu Gebote stehen, um irgend eine Straßenspurve zu pflastern, welche die Autofahrer nötigen könnte, in der Geschwindigkeit ein wenig herabzugehen, so ist die Bilanz dieser Lage beschämend.

„Autor / Bühne / Presse / Publikum“.

Die „Gesellschaft schweizerischer Dramatiker“ veranstaltete in Zürich eine öffentliche Versammlung mit dem Thema „Autor, Bühne, Presse, Publikum“, die sich starken Zuspruchs erfreute. Sechs Reden vertraten von den angedeuteten vier Positionen aus die Sache der schweizerischen Bühnendichter; da sie teilweise erheblich in die Breite gingen (die mit Abstand besten waren die kürzesten: die von Walter Leisch und Opernspielleiter Zimmermann), so konnten wir die Diskussion nicht mehr hören. Es kam allerhand Wertvolles und sachlich Belangreiches zu Tage, so über die technischen Möglichkeiten einer Organisation der Besucherschaft, über die Geschichte der Theatermentalität in der Schweiz zwischen den zwei Kriegen, über die Gründung eines Studententheaters, über die allgemeine Einstellung des zeitgenössischen Publikums Neuigkeiten gegenüber usw. Im ganzen jedoch konnte der sachliche Ertrag kaum befriedigen. Es wurden die heftigsten und übellaunigsten Angriffe auf Presse und Publikum gerichtet, die in dieser Allgemeinheit schwerlich haltbar sind. Es ist nicht leicht zu fassen, wie man heute unserer Öffentlichkeit eine kulturelle Voreingenommenheit gegenüber schweizerischen Verfassern und Werken unterschieben mag. Das Publikum ist heute von lebhaftestem Nationalgefühl erfüllt, und wenn ein allgemeines Vorurteil gegenüber dem einheimischen Schaffen besteht, so ist es höchstens ein positives. Die Zeitungen besprechen heute vielleicht zu 90 % (manche noch mehr) in der Schweiz erschienene Bücher, von denen natürlich die weitaus meisten von Schweizer Autoren stammen. Jeder, der in unserer Presse einigermaßen Bescheid weiß, ist sich klar darüber, daß es heute völlig ausgeschlossen ist, selbst wenn jemand dazu Lust verspüren sollte, ein Werk überstreng und schlecht zu behandeln, weil es schweizerisch ist — geschweige denn es giftig herunterzumachen — falls es nicht gerade bodenlos schlecht ist. Dasselbe gilt für die Theaterkritik. Wir warteten vergeblich darauf, daß man uns den vielfach beklagten Verriß eines Schweizer Stücks durch die Schweizer Presse aus den letzten Jahren namhaft mache. (Mit Verriß meinen wir nicht einige schüchterne Einwände am Rande, sondern das was man in Berlin und Paris einen Verriß nennt.) Ebenso vermißte man auch die greifbare Aufzählung der wertvollen und hochstehenden Schweizer Stücke, die in den letzten Jahren durch die Börsartigkeit der Presse und des Publikums in ein unverdientes frühes Grab gesunken sind. Die Wahrheit ist, daß man den Theatern unter Berufung auf die geistige Landesverteidigung unter wenigen andern eine Reihe von Stücken aufgenötigt hat, die, schlicht gesagt, schlecht waren. Wenn damit das Vertrauen des Publikums zu der einheimischen Dramatik etwas getrübt ist, so ist das natürlich;

man muß dies Vertrauen wieder zu erwerben suchen, statt das Publikum zu beschimpfen, daß es nicht „voll freudiger Erwartung“ jeder schweizerischen Uraufführung entgegensteht. (Vielleicht denkt sich das Publikum auch ganz allgemein, daß die deutsche Schweiz, die in der Lyrik Bedeutendes, in der Epik Letztes leistete, vielleicht überhaupt nicht unbedingt auch eine dramatische Ader zu haben braucht.)

Die Presse, die sich, wie das Publikum, gegenwartsfern und verantwortungslos nennen lassen mußte, wurde in allen Tönen beschworen, ihre Maßstäbe gegenüber einheimischen Dramen herabzusetzen, auch das Mittelmäßige zu beschönigen, mehr werbend, hinweisend, vermittelnd zu wirken als beurteilend. Wir finden ein solches Beginnen herostratisch; es muß das Niveau der nationalen Erzeugung immer weiter senken. Es gibt wohl in den Weltstädten eine Kritik, welche nur das Publikum zu amüsieren sucht, was immer am sichersten durch eine witzige Abschächtung geschieht; bei uns haben wir derlei noch nicht beobachten können — oder wo? Im übrigen sollte man gegenüber dem Schaffen des eigenen Volkes (was tatsächlich aber nicht der Fall ist) eher strenger sein als gegenüber dem fremden: *Tua res agitur*. Es wurde viel und fordernd von Subventionen geredet; nun, als über Zuschüsse für literarisch interessierte, aber mittellose Kreise zum Theaterbesuch ließe sich wohl darüber reden. Es wurde verlangt, daß die Zeitungen den Dichtern ihr Feuilleton zur Verfügung stellen, damit sie sich vor der Aufführung über ihre Absichten erläuternd aussprechen könnten. Doch wenn der Dichter seine Absichten nicht durch sein Werk klarzumachen weiß, wird er es auch durch Selbstkommentierung nicht vermögen. Es wurde auch viel, zuviel von Experimentier- und Studententheatern geredet. Solche sind gut als Randerscheinung einer breiten und sicheren Normalproduktion; wenn sie zu sehr in den Mittelpunkt gerückt werden, so kommt es, daß jeder Autor, der nicht imstande ist, ein bühnengerechtes Stück zu schreiben, sich als Avantgardist und genialer Revolutionär fühlt, der unter der Sprengung des gesamten Theaters seiner Muse nicht genug tun kann. Für die im mittelsten Sinn guten, dramatischen Stücke braucht es selten einen besonderen Apparat. Das eigentliche Feld des Dramas sind die ewigen Beziehungen zwischen den Menschen; hier gilt das Racine'sche „*Faire une tragédie de rien*“ noch wie je. Hier mögen unsere Dramatiker das tiefe Erleben suchen, das kraftvolle Gestalten finden; können sie es, so wird das Publikum sich gewiß nicht versagen; in seinem maßgebenden Kerne wünscht es sich nichts Besseres, als gepackt zu werden durch echte und zeitnahe Menschlichkeit, sei sie zeitnahe im besonderen oder — noch besser — im zeitlosen Sinne.

Unsere Einwände gelten, wohlverstanden, nur für die deutsche Schweiz; in der französischen könnte angesichts der Übershattung durch die fast unbedingte Autorität von Paris eher von einer Vernachlässigung einheimischen Geisteschaffens geredet werden. Robert de Traz schrieb in der *NZZ* von einer neuen Genfer Buchreihe, welche berühmte französische Autoren bringe, sowie auch weniger bekannte, ja sogar welschschweizerische!

Eric Brod.

Gedächtnisausstellungen in Bern.

In Bern folgen einander die Nachlassausstellungen zweier schweizerischer Dichter, die um die Jahrhundertwende weit herum in ihrem Vaterland und über seine Grenzen hinaus bekannt waren, um die es heute aber schon still geworden ist. Nachdem im Dezember und Januar in den hellen Räumen der neuen Landesbibliothek Arnold Otts Nachlaß zur Feier seines hundertjährigen Geburtstages gezeigt wurde, ist heute im Foyer des Stadttheaters zur entsprechenden Feier ein Teil des Widmannschen Nachlasses zu sehen. Solche Ausstellungen präsentieren

sich dem ersten Blick etwas trocken, fast langweilig; sieht man aber näher zu, so werden die Dinge, die da gezeigt werden, lebendig; es eröffnen sich uns Einblicke in ein Menschenleben, Beziehungen werden aufgedeckt, unsere Kombinationsgabe wird angeregt, und was wir bisher nur wußten, erfährt hier seine anschauliche Ergänzung. Darin besteht der Reiz solcher Ausstellungen.

Zwei Dichter, zwei Männer, zwei so eigenwillig ausgeprägte Persönlichkeiten, wie sie in unserer nivellierenden Zeit nicht mehr gar oft angetroffen werden. Beide noch in einer Zeit wirkend, die der Eigenwilligkeit Raum gelassen und sich ihrer erfreute. Arnold Ott, eine eruptive Persönlichkeit, vom Schicksal hin und hergezogen, Arzt, im Nebenberuf Dichter, Dramatiker; J. W. Widmann, ein kultivierter Literat (ursprünglich Theologe), eine eher kontemplative und ungewöhnlich empfängliche Natur, um seine Grenzen wissend, ein gütiger Mensch. Eine lange wechselvolle Freundschaft verband die beiden so entgegengesetzten Männer.

Es ist schon eine Weile her, daß ich die Ott-Ausstellung besucht habe. Ich versuche aus der Erinnerung einige Dinge, die mir haften geblieben sind, aufzuzählen; die Ausstellung war es wert, daß man rückblickend ihrer gedenkt. Aus einer der ausgestellten und zu irgendeinem Anlaß gehaltenen Gedächtnisrede geht hervor, daß sein Name der jungen Generation schon fast unbekannt ist. Rufen wir uns also seinen Lebenslauf kurz in Erinnerung.

Arnold Ott war Bürger von Schaffhausen, ist in Bevel von einer welschen Mutter geboren und verlebte die Jugendzeit in seiner Vaterstadt bei einem Onkel im Haus zum „Regenbogen“. Nach Absolvierung der Schulen studierte er zuerst am Polytechnikum in Stuttgart, ergab sich dort einem etwas freien Studentenleben, sattelte dann um zur Medizin und setzte seine neuen Studien in Zürich fort. Nachdem er zuerst in Neuhausen als Arzt tätig war, ließ er sich schließlich in Luzern als Augenspezialist nieder. (Unter seinen Patienten befand sich Königin Viktoria von England.) Seine Interessen waren aber vielen Gebieten zugewandt; er hat zu seinem Vergnügen italienische, französische und englische Dichter übersetzt, hat Theater- und Konzertrezensionen geschrieben, sich auch politisch betätigt. Zum eigentlichen Dichter ist er aber erst spät erwacht. Es folgt nun eine Zeit großer dramatischer Produktion. Als er die berufliche Geteiltheit nicht mehr ertragen kann, gibt er die ärztliche Praxis auf, erleidet aber bald darauf einen schweren Unfall; nervöse Leiden, die ihn in ein ruheloses Wanderleben treiben, stellen sich ein, die Produktivität bricht ab, vor der größten Not bewahrt ihn der Tod im Jahre 1910. Man ahnt ein innerlich reiches, tragisch ausgehendes Leben. Unsere Zeit mag es interessieren, daß Ott im siebenziger Krieg in einem deutschen Militär-lazarett gearbeitet hat.

Was war nun in der Ausstellung zu sehen? Da lag auf einer Reihe von Tischen eine riesige Korrespondenz ausgebreitet. Briefe an ihn und von ihm. Briefe an den kunstliebenden Herzog Georg von Meiningen und an dessen Gattin, und Briefe des herzoglichen Paares; Briefe von Widmann, Keller, Spitteler, Federer, Isabelle Kaiser, Hans Huber — um nur einige Namen zu nennen. Ferner waren Manuskripte zu sehen von gedruckten und ungedruckten und nie aufgeführten Werken (die schweizerischen Bühnen hatten damals Wichtigeres zu tun, als Stücke schweizerischer Autoren aufzuführen). Im Ganzen waren es acht Stücke, darunter ein Hans Waldmann- und ein Napoleon-Drama, und zwei Festspiele. Dann waren Bilder des Herzogs zu sehen, auf dessen berühmter Bühne ein Stück von Ott, Agnes Bernauer, die Uraufführung erlebte. Ferner Bilder der damaligen Schauspieler des Meininger Hoftheaters, Bilder von Freunden, von Orten, wo er gewirkt, von Orten und Begebenheiten, die mit den Stoffen und Gestalten seiner Werke zusammenhingen, von Karl dem Kühnen, vom Tellakt anlässlich der Einweihung des Telldenkmals in Altdorf und von der Zentenarfeier in Schaffhausen, zu der er das Festspiel geschrieben hat. Aus einer Gedächtnisrede erfährt man,

daß schon vor dem letzten Weltkrieg eine Gesamtausgabe geplant war. Sie ist nie in Angriff genommen worden. Auch einiges Lustige war zu sehen, z. B. zwei Menukarten der herzoglichen Tafel zur Zeit, da Ott in Meiningen weilte. Manche Dinge stehen darauf, die unsere Menükarten nicht mehr zieren . . . Ich las etwas in den ausgestellten Briefen. Da waren verehrungsvolle Worte von Federer zu lesen. In einem Brief an Otts Frau spricht er von der wilden lieben großartigen Leidenschaft ihres Gatten. Isabella Kaiser redet Ott an: mein großer siegreicher Freund, und unterschreibt sich mit dem Namen einer Heldin des Dichters. Besonders fiel mir ein Brief von Keller auf, worin Keller es ablehnt, ein ihm von Ott eingesandtes Stück zu begutachten. Er fühle sich zur Beurteilung dramatischer Arbeiten nicht kompetent. Eine Bescheidenheit — sofern es dies war —, die bei einem in poetischen Angelegenheiten im höchsten Maße Sachverständigen erstaunt. Ergreifend war ein Brief, den einige Monate später Ott einer andern Werkeinsendung beigelegt, und worin er Keller um ein Urteil, das über sein Leben und Schaffen entscheiden soll, beschwört.

Viel Ehren sind Ott zuteil geworden; er hat Anerkennung gefunden bei den Behörden und bei den Dichtern, wenn auch bei letzteren nicht ungeteilt. Eine stattliche Zahl von Anerkennungsurkunden (vom Bundesrat, vom National- und Ständerat, von verschiedenen Regierungsräten, auch von der Schillerstiftung) hingen herum. Wir Heutigen wissen, daß das, worum der Dichter und Patriot gerungen, als Schöpfer des schweizerischen Volksdramas im Herzen seines Volkes zu leben, sich nicht erfüllt hat, und nicht ohne Rührung blickte man auf die Briefe, deren Träume, Hoffnungen und Versprechungen jetzt auf langen Tischreihen unter Glas gezeigt wurden.

Die *Widmann-Ausstellung* ist wegen Platzmangels bescheidener ausgefallen, aber vortrefflich von unserm Oberbibliothekar Dr. Hans Bloesch zusammengestellt. Sie ist ein Teil des in der Widmannstube der Stadtbibliothek untergebrachten Nachlasses, der der Schweizerischen Schillerstiftung gehört. Auch sie zeigt Bilder, Bücher, Manuskripte, Briefe, Ehrenurkunden; es ist die gleiche, schon merkwürdig versunkene Zeit, eine ähnliche Umwelt, dieselben Namen tauchen auf; und doch ist die Atmosphäre, die die Dinge umgibt, eine andere als bei Ott: gepflegter, gemäßigter, undramatischer. Kein Dokument deutet auf die Lebensunsicherheit eines Außenseiters, und der Humor kommt zu seinem Recht. Aber auch diesem Leben fehlten nicht Momente der Spannung. Daran erinnert eine in verehrungsvollen Worten gehaltene Dankadresse, die die Schülerinnen der Mädchenschule an ihren Rektor nach seiner Verabschiedung richteten. Bekanntlich war Widmann, bevor er die literarische Redaktion des „Bund“ übernahm, jahrelang Rektor der Einwohner-Mädchenschule und mußte wegen seiner freien Gesinnung das Amt niederlegen. Als Antwort auf die Enge der Schulkommission verließ ihm die Universität bald nachher die Würde eines Ehrendoktors. Was für Kämpfe geistern hinter diesen beiden Dokumenten!

Unter den Bildern fällt ein repräsentatives Porträt des Herzogs von Meiningen auf, mit dem Widmann durch Ott freundschaftlich verbunden war. An der gleichen Wand hängen Skizzen des Herzogs zu Szenen aus Widmanns Stücken und zeugen von der Regiearbeit des Herzogs. Es folgen Photographien von den Eltern, Spitteler, Bodmer, von Brahms, eines Selbstporträts von Hodler, schließlich von Goetz, zu dessen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ Widmann den Shakespearschen Text bearbeitet hat. Ein kleines Gemälde zeigt Widmanns Ferienhaus am Thunersee, eine Photographie den Beethoven-Flügel, den seine Eltern seinerzeit in Wien erworben, später an das Beethovenhaus in Bonn weitergegeben haben. Eine Aufnahme der Enthüllungsfeyer einer Gedenktafel in Kennowitz in Mähren bringt uns in Erinnerung, daß der gute Schweizer ein gebürtiger Österreicher war. Vor allem interessieren viele Bilder von Widmann selbst; sie zeigen ihn als Wanderer, als Tierfreund, als Schriftsteller am Schreibtisch . . . und geben

mehr Aufschluß über den Menschen als manche Worte. Zum Schluß sei noch ein Bild von Ott erwähnt. Beim Anblick des charaktervollen Kopfes fällt mir ein Brief von Widmann an seine Frau ein, worin er ihr eine Zusammenkunft mit Ott beschreibt, seinen scharfen Verstand rühmt, aber auch seine Temperamentsausbrüche würdigt. Ich fürchtete, so ungefähr schrieb er, daß mir Ott im nächsten Moment ein Messer in den Leib stößt.

Unter den Briefschreibern seien genannt: der Herzog, der von der „Muse des Uretin“ sagt: „eines der besten Stücke unserer Zeit“ (warum wird es nie aufgeführt?), ferner Hodler, für den Widmann als einer der ersten eingetreten ist, Busoni, der mit Widmann wegen eines Textbuches zu einer Oper in Briefwechsel stand. Ich erwähne noch Jakob Burckhardt, Paul Heyse, Hofmannsthal, Rosegger und Wildenbruch. Wildenbruch dankt Widmann für eine Karl Bleibtreu erteilte Abfuhr. (Auch gütige Menschen können abfahren lassen.) Das sind einige Namen. Sie zeigen den Radius von Widmanns Beziehungskreis.

An einer Wand hängen Theaterzettel, die Stücke von Widmann ankündigen. Theaterzettel des Berner Stadttheaters, der Meininger Hofbühne, des Wiener Burgtheaters. Auch Viesal, wo der Vater als Pfarrer amtete und Widmann seine Jugendzeit verbracht hatte, kündigt ein Stück des Knaben an: ein rührendes Dokument; in einer Fußnote wird dem Publikum ein gutes Ende versprochen. Das Publikum forderte von einem Theaterstück offenbar dasselbe wie das moderne Publikum von einem Kinostück.

Mit besonderer Liebe verweilt man vor den Notizheften, in die Widmann seine Werke mit Bleistift fast druckreif hineinschrieb. Andere Notizbüchlein zeigen den gewissenhaften Wirtschaftler. Da steht z. B.: Mit Heyse, Brahms . . . fr. 10.—. Ich nehme an: für einen guten Trunk. Ein Album zeigt phantastische Bilder zu Erzählungen, die Widmann für seine Kinder schrieb. Eine Hauschronik gibt Einblick in das gastfreie Haus; ein Protokoll des Schulvorstehers teilt die Anstellung Spittlers an der gleichen Schule mit. Auch eine Menutarte der herzoglichen Tafel fehlt nicht. Vielleicht ist es dieselbe wie bei Ott.

Und endlich schaut man staunend auf die stattliche Reihe seiner aufgelegten Werke: philosophische Dichtungen, Novellen, Gedichte, Dramen und — es ist einem, als erinnerte man sich plötzlich einer schönen Reise — seine Wander- und Reisebücher. Wie ist man seinerzeit bei der Lektüre dieser Reisebeschreibungen durch Italien und unsere Berge mitgereist, hat alle kleinen Freuden und Leiden mitgemacht und hat dabei immer unaufdringlich Belehrung erfahren! Man fragt sich, wie war es möglich, daß der gleiche Mann, der, wie er in einem Brief einmal schrieb, jährlich an tausend Bücher besprach, noch Zeit fand für eine so vielgestaltige dichterische Produktion. Zieht man dazu noch seine Gastfreundschaft in Betracht, die Bewältigung einer ungeheuren Korrespondenz und seine liebevolle Mühewaltung um die Werke von Anfängern, so kommt man zur Überzeugung, bei Widmann einem Phänomen von Arbeitskraft, Arbeitsdisziplin und Arbeitsleichtigkeit gegenüberzustehen.

Wie Ott ist auch Widmann mit Ehrungen reichlich bedacht worden. Er wurde ehrenhalber mit der Doktortürde ausgezeichnet, er erhielt den Bauernfeldpreis, einen Preis der deutschen Schillerstiftung, war Ehrenmitglied des Tierchutzvereins. Jahrzehntelang ist er bei allen künstlerischen Veranstaltungen zu Rate gezogen worden oder hat ihnen durch sein Wort die Weihe gegeben. Die Ausstellung belegt es. Und trotzdem: sollte auch er schon fast vergessen sein? Ragen aus der schon sagenhaft gewordenen Vorkriegszeit nur noch die Spitzen ehemaligen Geisteslebens in unsere Zeit hinein? . . . Solche Ausstellungen eröffnen Einblicke, nicht nur in Persönlichkeiten, auch in die Wandelhaftigkeit der Zeit. Sie stimmen ein wenig melancholisch.

H. A. Moser.