

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 22 (1942-1943)
Heft: 1

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: 02.10.2025

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

Ein ganz schlimmer Irrweg des heutigen Sportes ist die Verwendung von Reizmitteln — das sogenannte „Doping“ —, um die Leistungsfähigkeit zu steigern. Die Ärzte erklären, daß dadurch die körperlichen Sicherheitsventile gegen die Überanstrengung außer Funktion gesetzt würden, was die Gesundheit ernstlich gefährde. Wer in „Doping“ macht, geht von der falschen, unsportlichen Annahme aus, daß es nicht auf die natürlich aus dem Körper herausgeholte Leistung ankomme, sondern auf eine künstlich erzeugte Höchstleistung. Leider grassiert diese verwerfliche Seuche bereits nun auch in schweizerischen Sportkreisen, sogar bei der Jugend. Ihr läßt sich nur Einhalt gebieten, wenn man aus Weltanschauung oder Glauben heraus einen sauberen Sportbegriff gestaltet und zur rückwärtslosen Anwendung bringt. Letzten Endes geht eben alles doch auf den Glauben hinaus. Weil dem so ist und weil wir Sport treiben in einem christlichen Volk und Staate, so wird der Sport endlich auch gerade das spezifisch Christliche noch mehr achten müssen. Es darf nicht mehr vorkommen, daß sportliche Veranstaltungen auf den Karfreitag oder auf andere hohe Festtage verlegt werden, wie das heuer im Kanton Bern geschehen ist, oder dann muß eben wie dort der Staat eingreifen und den kompaßlosen Sport in die Schranken weisen.

Bülach, am 10. April 1942.

Walter Hildebrandt.

Kultur- und Zeitfragen

„Parzifal“.

Parzifal: „Wer ist der Gral?“

Gurnemanz: „Das sagt sich nicht;
doch bist du selbst zu ihm erkoren,
bleibt dir die Kunde unverloren.“

Weshalb glauben unsere Stadttheater von Zürich, oft auch von Basel, Bern und bisweilen von Genf, die österliche Zeit nicht besser feiern zu können als durch Aufführungen des Bühnenweihfestspiels „Parzifal“? — Am Karfreitag 1857 hatte ein blühender Frühlingmorgen auf dem Hügel in Zürich-Enge Richard Wagner das jeeliche Erlebnis der aus Frost und Eis erlösten Natur geschenkt; „Blumenaue“ und „Karfreitagszauber“ wurden zu einem wichtigen Keim seines freilich erst 1882, ein Jahr vor dem Tode, vollendeten letzten Werkes. Der Atem erwachenden Lenzes, feierliche Stimmung von Karfreitag und Ostern weht und lebt im „Parzifal“. Wagner ist unerhörter Gestaltung der Natureindrücke mächtig. In ihm ist der alte Pan der Hellenen auferstanden. Nietzsche hatte es noch bewundert, wie bei Wagner die ganze Natur, Wolken und Wind, Nacht und Nebel, Licht und Luft Gestalt würden; Wagners mythische Tondramen — deren vollkommenste Szenen ideales Beispiel des „Gesamtkunstwerks“ sind und dessen Berechtigung und Möglichkeit erweisen — bewahrheiten Schopenhauers Erkenntnis von der Macht der Musik, das metaphysische Wesen der Dinge an sich auszudrücken. Bei Wagner wird die Natur zu jenem Hintergrund der Höhle im platonischen Gleichnis, auf dem die Bilder des Lebens sich abheben; ja, die Natur wird zur Mithandelnden. Der hat nie etwas von Wagner verstanden, dem etwa die Regenbogenbrücke zur Walhall bloß ein mehr oder minder gut ausgeführter szenischer Effekt blieb oder der sich verwunderte, wenn aus dem leisen Tongewoge

des Waldwebens mit seinen Vogelstimmen schließlich auch menschlicher Laut sich erheben muß, um Siegfried zu warnen und zu leiten. Der wird die Liebe für Wagner nie begreifen, der nicht empfindet, wie anders das Meer in den norwegischen Fjorden braust als auf ruhiger Fahrt zwischen Irland und Cornwall. Gerade aber auch schweizerische Landschaft hat Wagner in ihrem tiefsten Wesen wiederzugeben vermocht; wir dürfen stolz auf seinen Ausspruch sein, daß seine gewaltigsten Werke nur hier hätten entstehen können.

Im „Parsifal“ durfte Wagner zu gestalten wagen, was nur höchster Meisterschaft möglich scheint: Leiden und Erlösung der Natur. Dadurch wird das Weisheitspiel zum Drama des Frühlings unserer Zone, ja zum Sinnbild christlichen Karfreitags und österlicher Auferstehung. Schon bei der Rast des körperlich und seelisch siechen Königs Amfortas (die Gestalt, in der Wagner eine undenkliche Steigerung seines Tristans sah) erleben wir ein ergreifendes Naturbild: „Nach wilder Schmerzensnacht nun Walbesmorgenpracht“. Oder denken wir an den rasch aufrauschenden Frühlingshauch, wenn Gurnemann die erstarrte, leblos scheinende Kundry aus dem Dorngebüsch befreit: „Der Winter floh, und Lenz ist da!“ Kundry, diese seltsame Schöpfung: altindisches Brahmanenmädchen, in tiefer Raste als Prakriti wiedergeboren; zugleich aber Herodias, die den Heiland auf seinem Kreuzesweg verlachte und nun als ewige Jüdin durch die Jahrhunderte wandert; heute Dienerin der Graßritter, gestern ihre Verführerin . . . Der Kunst Wagners ist es beschieden, uns durch die metaphysische Sprachgewalt ihrer Musik Fernstes und Längstvergangenes zugleich erleben zu lassen. Wir finden und fühlen uns auf heimischer Blumenau und erwachen altgewohntem Lenz — und doch will es uns gemahnen, als ob ein Bild vor uns auferstehe, das vor zwei Jahrtausenden in andern Zonen Wirklichkeit war. Zum Raum ward hier die Zeit, und zur Zeit der Raum — war es Maria Magdalena, ist das Kundry, die die Füße ihres Erlösers mit den Haaren trocknet?

„Es wollte mir nicht gefallen, daß uns Wagner einmal mit seiner feurigen Lebendigkeit ausmalte, wie der Prophet von Nazareth von der sündigen Magdalena in irdischer Liebe geliebt, in ergreifender Schönheit auf der Bühne darzustellen sei. — Ich sah ihn staunend an und verließ das Zimmer.“ So berichtet Eliza Wille über eines jener Gespräche in Mariafeld, da Willes, Wagner und Herwegh sich über Schopenhauer, Buddhismus und Unfreiheit des Willens stritten. Frau Wille empörte sich gegen eine Christusdarstellung auf dem Theater. Aber ohne Zweifel würde sie „Parsifal“ bei richtiger Darstellung nicht nur ertragen, sondern sogar bewundert haben.

Im „Parsifal“ klingt das indische „Tat tvam asi“ an — „dies alles bist auch Du“ — aber in der christlichen Auffassung etwa eines Franz von Assisi, der den Vögeln und Fischen predigt. Und zwar hören ihm diese Geschöpfe andächtig zu! Wagner ist sich aber auch des Zwiespaltes in der Natur tief bewußt. Auch sie bedarf der Erlösung, im Sinn jener Sätze im Römerbrief des Paulus von der Vergänglichkeit der Kreatur, die einst auch von der Dienstbarkeit des Verderbens befreit werde zur Freiheit der Glorie der Kinder Gottes. Auch andere, etwa unser Schiller, kamen zu ähnlichen Erkenntnissen. Durfte sich Einer erühnen, sie nicht bloß zu denken, sondern Sehnen und Entsündigung der Geschöpfe im Kunstwerk darzustellen? — Manchmal finden sich Versuche in der Dichtung der Zeiten und Völker. Erinnern wir uns etwa des Märchens von Andersen „Die Fee des Paradieses“; sein Thema gestaltete, befruchtet vom Erlebnis des „Parsifal“ wie von Mythik und Theosophie, Hans Reinhart zu einem ergreifenden Schauspiel. Eine Urentelin jener Freundin Wagners, Jutta von Bodelschwingh-Wille, mahnte auch an die Veranschaulichung seelischer Vorgänge durch Calderon; im Spiel „Los encantos de la culpa“ entblättern sich die Blumen, sobald Odysseus der Verführung Circes (der Sinne) erliegt. E. T. A. Hoffmanns Parsifal, der reine Tor Peregrinus, widersteht dem Zauber der Tulpe Gamahel; aber auch die sinnlichen Natur-

wesen werden zur Freiheit im Vergehen erlöst, im Strahl des aufleuchtenden, lebenspendenden Karfunkels. Wer dünkte da nicht an den Gral? — Aber alle Vergleiche würden stets zu Wagner zurückführen. In seinen Werken ist, was anderswo bedeutet, dank der Ausdrucksmusik, diesem Sanskrit der Natur. Wenn sich über Karfreitagsklagen zart und innig das unendlich besänftigende Thema der Blumenauwe erhebt, erfährt man tief das Drama des Mitleidens und der Heilandsstat. „Was all' da blüht und bald erstirbt, da die entsündigte Natur heut' ihren Unschuldstag erwirbt.“

Wer diesen Andeutungen folgte, wird mit uns all die Hoffnungen und Befürchtungen teilen, mit denen wir Aufführungen des „Parsifal“ entgegensehen. Man begreift, daß ein solches Mysterium sich nicht leicht in einen Spielplan einfügen läßt. Im Grunde leiden ja alle Werke Wagners nach dem „Rienzi“ dadurch, daß sie als „Opern“ gegeben und aufgefaßt werden. Wer die Tondramen liebt und glaubt, daß sie bei stilechter Aufführung unvergleichlich sind, hätte nach diesem Winter Grund, sich über das Stadttheater Zürich zu verwundern. Denn die Bühne unserer in Wagners Leben so bedeutungsvollen Stadt, die sich jahrzehntelang ihrer moralisch-künstlerisch-kulturellen Verpflichtung gegenüber Wagner voll bewußt war und sie oft durch hochstehende Leistungen erfüllte, brachte erst Mitte März ein erstes Werk heraus: „Tannhäuser“. Zu Beginn der Spielzeit hatte es geheißt, schon im Oktober würde er aufgeführt werden und zwar in der bei uns noch nie gesehenen sog. Pariser Bearbeitung, also der nach dem „Tristan“ geschaffenen Fassung, die Wagner für Bayreuth einzig in Frage komend hielt. Freilich war die freudige Erwartung nicht ungetrübt; man fragte sich bange, wie der gewaltige szenische und choreographische Anforderungen stellende „Venusberg“ dargestellt werden könne, wer die erst in dieser Fassung zur fast übermächtigen Gegenkraft Elisabeths ausgestaltete Liebesgöttin isoldenhaft singen und darstellen werde? — Da keine Wagner-Vorstellung besser ist als eine ganz ungenügende und daher irreführende (wenn auch manchmal zu der an dieser Stelle vom Berichterstatter „Don Giovannis“ angedeuteten „vielfach unedlen Popularität Wagners“ beitragende), waren wir nicht untröstlich, als Woche um Woche, Monat um Monat verstrich, ohne daß jener Pariser Tannhäuser erschien. Die im März endlich gebrachte Aufführung beschränkte sich auf den bald hundert Jahre alten Dresdener „Tannhäuser“. Auch diese einfachere Fassung kann kaum befriedigend gegeben worden sein.

Der Raum verbietet es, auf das Problem der „Parsifal“-Aufführungen einzutreten. Aus Ehrfurcht und Treue kämpften wir einst gegen die außerbayreuthischen Vorstellungen. — Eine ernste Frage erhebt sich wieder: Wie kann die Begeisterung eines Publikums echt sein, das, ohne die früheren Tondramen Wagners zu kennen, d. h. ohne die Möglichkeit, sie richtig aufgeführt zu sehen, gleich vor sein schwieriges, mystisches Alterswerk geführt wird? Muß nicht die Freude allzuvieler an Außerlichkeiten haften bleiben? Wird ihnen nicht das Theatralische zum Zweck? Oder gerade das, was vermieden werden sollte, nämlich das Opernhafte, zur Hauptsache? — Doch wir wollen nicht tadeln. Mit Ergriffenheit standen wir vor wenigen Tagen nochmals vor dem Festspielhaus in Bayreuth, dem Sinnbild einer Weltanschauung (wäre diese, mißverstanden, vielleicht schuld, daß Wagner im neutralen Ausland kaum zu Gehör kommen darf?). Auch diesen Sommer werden nur Verwundete wenige Festspiele besuchen können, von denen sowohl eine Neuinszenierung wie der unzeitgemäße (oder allzu zeitnahe!) „Parsifal“ ausgeschlossen bleiben. Flakabwehrgräben mahnten an die furchtbare Zeit; die wundervoll gelegene Wirtschaft „Bürgerreuth“ war „heute geschlossen“; aber weiter oben, am Waldbrand, wird in den nächsten Tagen das vorbildliche Winifred-Wagner-Spital eröffnet werden. Ja, ergriffen kehrten wir von Wahnfried und dem schweigenden Festspielhügel heim. Und hörten in Zürich unsern ersten außerbayreuthischen „Parsifal“! Auch er ergriff uns. Wer Bayreuth und Zürich vergleichen kann, weiß,

daß dies hohes Lob der Zürcher Aufführung bedeutet. In dieses Lob mögen sich die befriedigenden bis sehr guten Leistungen teilen; einzig des von Robert F. Denzler ausgezeichnet geführten Orchesters — an dessen Sichtbarkeit und dadurch teilweise veränderten Klang wir uns freilich gewöhnen mußten — sei besonders warm gedacht. Versöhnt gedenken wir jenes 13. April 1913, da wider Willen Wagners „Parsifal“ im Zürcher Stadttheater seine erste Aufführung außerhalb des Hügels in Bayreuth erlitt. Als damals nach ein paar herrlichen Frühlingstagen über Nacht Schnee gefallen war und alle Lenzespracht jäh zerstört hatte, schrieben wir der über den Geschäftserfolg frohlockenden Bühnensleitung: Du lachest! — Sieh! es weint die Aue! Endlich durften wir jetzt wieder fühlen wie Parsifal: „Du weinst. — Sieh! es lacht die Aue!“

Karl Alfons Meyer.

Zürcher Schauspiel.

Über das Zürcher Schauspiel im vergangenen Monat berichten, heißt ein Wechselspiel der Eindrücke zwischen Deutsch und Französisch festhalten. Und zwar wurde dieses Wechselspiel besonders eindrücklich, weil die gebotenen Stücke unter sich einige überraschende Parallelen aufwiesen. Die auch in anderen Schweizer Städten gezeigte Aufführung des „Mideau Gris“ war nach Geist und Besehung eine Leistung der Jungen, genau wie es das die Aufführung von „Regen und Wind“ im Zürcher Schauspielhaus war. Mauriacs „Asmodée“ wiederum gleicht in der Aufführungsproblematik Shakespeares „Richard III.“, insofern als beide Stücke stehen und fallen mit der Besehung einer einzigen Rolle und diese Rolle in beiden Stücken die eines Ungeheuers aus Verdrängung ist.

Mauriac ist einer der ersten französischen Romanciers von heute. Sein bisher einziges Drama „Asmodée“ fand denn auch zur Uraufführung Frankreichs berühmteste Bühne und wurde dort vom Publikum mit großem Interesse aufgenommen. Aber es ist das Stück eines Romanciers und müßte trotz dramatischer Zuspitzungen als Roman eigentlicher wirken. Zudem finden wir in ihm die Luft und das Thema aller Werke Mauriacs, der ja im Grunde immer wieder den selben Roman neu schreibt — es sei dies ohne Tadel gesagt — die Luft der Landes, herb und heiß, das Leben in einer jener alten reichen frommen Familien, wo die Leidenschaften immer gespannt bleiben gegen einen Katholizismus, der ebenso sehr Tradition wie persönliche Ergriffenheit ist, und die dann nur umso zerstörender aufflammen. Wir können fast alle Romantitel Mauriacs nennen, um in ihnen lautere oder leisere Motive des Asmodée zu finden. Ein junger Engländer kommt in eine französische Familie, deren Oberhaupt längst tot ist und findet eine noch junge Mutter, drei Kinder, deren eines zum schönen jungen Mädchen erwacht ist, eine Hauslehrerin und einen Hauslehrer. Wie der Geist Asmodée die Dächer der Häuser aufdeckt und die Leidenschaften aufstört, so stört der junge Mann das scheinbar idyllisch fließende Leben dieser Familie. Es entspinnt sich ein heißer Kampf um die Macht über die Herzen. Der Hauslehrer, der sein verknicktes Leben genährt hatte mit einer erotisch bedingten Tyrannei über das ganze Haus und vor allem über die geliebte Frau, scheint schon vor dem Jungen das Feld räumen zu müssen, da erkennt dieser sein wahres Gefühl, das ihn zu der Tochter und nicht zu der Mutter zieht, diese verzichtet nach bösem Aufflammen aller Feuer ihres ungeliebten Lebens und begibt sich wieder unter den trüben Machtwillen des Hauslehrers. Alles wird sein wie zuvor. — Zur Aufführung dieses Stücks in der Schweiz hatte sich die westschweizerische Compagnie Jean Hort der Mithilfe Marcelle Chantals versichert, die die Rolle der Mutter spielte. Eine Glanzrolle, die einer großen Könnerin sämtliche Trümpfe in die Hand gibt. Die Chantal spielte die

Trümpfe aus. Vom ersten Augenblick an beherrschte sie die Bühne, jede Schwebung faß, jeder Teufelstricker der Darstellungskunst geriet. Und weil man wußte, alles würde geraten, genoß man mit uneingeschränktem Vergnügen. In der großen Aufruhr- und Entfagungsszene am Schluß rauschten schwarze Falten nach aller Kunst der großen Couturiers, raffiniertes Rot der Nägel führte das ebenso raffiniert giftgrüne Tränentuch zu den Augen, und wenn man das Opernglas hob, um die Tränen auf ihre Echtheit zu prüfen, so fand man sie echt. Aber eben: man hob das Opernglas, man vergaß nie, daß es großes Komödiantentum war, was sich abspielte, man begriff, man war nicht ergriffen. Daß jedoch diese *Asmodée*-Aufführung trotz solch hervorragender Leistung im Letzten völlig mißriet, lag an der unzulänglichen Besetzung der Hauslehrerrolle durch Jean Hort. Auf dieser Rolle ruht das Stück. Dieser M. Couture ist nicht mehr und nicht weniger als ein in der Provinz gealterter Julien Sorel ohne Stendhalsche Grazie, eine Natur von teuflischem Machttrieb. Fehlt ihm auch nur ein Gran der nötigen Dämonie, so wird er lächerlich, so wird auch die Frau lächerlich, die diesen schmierig undurchsichtigen, ungeschickt dreisten Gefellen um sich duldet. Die Dämonie fehlte, und man ging aus dem Theater mit stärkeren Zweifeln an dem Dramatiker Mauriac, als sie die Lektüre des Dramas erweckt hatte.

Vielleicht wurde manchem das entgegengesetzte Erlebnis zuteil, wenn er Shakespeares *Richard III.* las und dann dessen Verkörperung durch Steckel im Schauspielhaus sah. Eine Frau nimmt am Sarge ihres Mannes die Werbung des Mörders von Mann und Sohn an, wobei der Mann schön und edel war und der Mörder abscheulich und böse ist. Ist solches glaubhaft zu machen? Als wir die Szene lasen, zweifelten wir; als wir sie sahen, schien sie uns die Natur selbst. Dieses Beispiel sagt alles. Eine Aufführung, die solches vermag, ist von übergewöhnlicher Kraft. Wie im „*Asmodée*“ ist es die Figur des Bösewichts, die alles trägt. Steckel erfindet ein feistes Ungeheuer. Er gestaltet seine Rolle nach dem Worte der Mutter Richards, die ihn ein Bild in einem verzerrten Spiegel nennt. Eine ungeheuerliche vitale Kraft verquillt ins Grotesk-Häßliche, aber dieser Mensch, der sich für seine Häßlichkeit rächt und die Macht, die er durch Schönheit nicht erreichen kann, durch Bosheit gewinnt, ist nicht vom Leben abgedorrt, sondern von allen Säften giftig geschwollen. Erst lange nachher, wenn sich der Bann, in den der Schauspieler uns gezogen hat, löst, kommt die Idee, daß diese Rolle auch ganz anders gedeutet werden könnte: asketischer, verquälter, verbissener. Erst lange nachher wird man sich aber auch bewußt, wie raffiniert komödiantisch Steckels Leistung war. Und vergleicht mit der Leistung einer Chantal, wo die Technik bloß lag, sich nicht vergessen lassen wollte, sich richtete auf ein französisches Publikum, das im Theater nicht die völlige Illusion sucht, sondern bewußter Richter eines Spiels bleibt, dessen erster Zweck ist, ihm zu gefallen. Shakespeare und die großen Deutschen aber wollen uns entführen in eine andere Welt, wollen uns vergessen machen, daß es neben ihnen noch eine andere Wirklichkeit gibt. Höchstes Raffinement eines Schauspielers, der für solcherlei Werke bestellt ist, wird also sein, jede Technik zu umkleiden, vergessen zu machen. Insofern wird dann seine „Echtheit“ widersprüchlicherweise um vieles unnaiver sein als jene „Gespieltheit“ eines großen französischen Stars. Allerdings — es gibt das Wunder, daß ein Schauspieler seine völlig beherrschte Technik vergißt, der ist, den er spielt. Das Wunder ist selten. Steckel machte es nicht selten wirklich. — Diese Zürcher Aufführung verdient es, von allen theateroffenen Menschen gesehen zu werden. Denn neben dem machtvollen Richard — der vielleicht manchmal ein wenig unverbunden mit dem Übrigen bleibt — erleben wir eine Reihe der schönsten Leistungen, allen voran eine Galerie vielfältig gezeichneter Mörder und ein Quartett trauernder und verfluchender Frauen von wirklicher Größe. Das Bühnenbild ist von dichter Düsterteit und macht durch die Einfachheit seines Wechsels die Pausen leicht erträglich — was ja immer eine Kapitalfrage bei Shakespeare ist.

Das leichte Ausspannen nach solchem Eindruck soll die Studentenkomödie von Merton Hodge „Regen und Wind“ vermitteln. Man braucht den Hergang nicht zu erzählen, er ist simpel und artig und nur dort unerträglich, wo er in die Tiefen der Lebensweisheit taucht. Aber die Art, wie diese an sich unbedeutende Sache gespielt wurde von den jungen Leuten am Schauspielhaus, war eine Freude. Unter der Regie Horwicks schanzte und trank, liebte und schäkerte man um den festen Pol der Studentenuutter Therese Viehles herum, glaubhaft und kammermusikalisch aufeinander abgestimmt. Es war jung und sauber.

Allerdings — wie solcher Geist der Jugend an einem tragenden Stück wirklich geistvoll werden kann, das erlebt man erst in der Aufführung der südfranzösischen Truppe „Le Rideau Gris“. Einer der Schauspieler, André Roussin hat das Stück — am liebsten sagten wir: den Text geliefert, und das Spiel wurde zu einem großen Erfolg im unbefestigten Gebiet Frankreichs. Wurde es auch in Zürich, trotzdem beschämend wenige sich das Vergnügen leisteten, diese seit Jahren beste dramatische Gabe der Franzosen anzunehmen. Comédie-Farce nennt sich das nach dem Abzählreim „Am = Stram = Gram“ benannte Stück. Sofort erinnert man sich, daß Frankreichs größter Komödiendichter Molière auch meistens seine Stücke skulpturieren ließ zwischen Komödie und Farce. Mittelfigur dieses neues Stückes ist ein reiner Tor französischer Prägung, das heißt mit Maitresse, was aber seiner Reinheit keinen Abtrag tut. Er wird von Freund und Freundin auf die unschuldigste und aufreizendste Weise zum Narren gehalten, wird an der Welt fast irre, bis er lernt mitzutanzten und sich alles löst in Heiterkeit und Minne. Ein Nichts an Handlung, das aber im Spiel der jungen Franzosen zu einem Alles wurde. Ewiger Stegreif. Eine unerschöpfliche Phantasie schien am Werk, fand unfehlbar den Punkt, wo ein Motiv sich in scheinbar automatischer Wiederholung ausgeschöpft hatte, erweckte die bössartige Magie der Dinge, war von einer Wohlgefauntheit, als wäre das Ganze eben erfundener Stegreifwitz, und von einer Präzision des Zusammenspiels, wie es nur die strengste Arbeit und die innere Harmonie von Dichter und Ensemble ermöglicht. Es war théâtre pur, in seiner Art so rein wie eine ideale Racine-Aufführung, eingeständenes Spiel von Anfang bis Ende, das nur dann in den Ernst eintauchte, wo es den höheren Aufschwung ins Spiel beabsichtigte. — Wäre der „Rideau Gris“ bei unverkehrtem Paris wohl zu seiner Wirkung gekommen? Oder ließ vielleicht erst die Verdunkelung der Hauptstadt dieses Werk der Provinz in seinem eigenen Leuchten erscheinen? Es wäre ein Trost, solches zu denken. Es ergäbe einen Beweis für jene so dringend nötige und so herrlich mögliche Erweckung der französischen Provinz. Frankreich — für uns früher eines der vertrautesten Länder — ist jetzt ein beinahe weißer Fleck auf der geistigen Landkarte Europas. Der „Rideau Gris“ hat wieder einige Linien hineingezeichnet, und die Linien sind beglückend.

G. B. S.

Der Film.

Diskussion um „John Doe“.

Das am Film interessierte Zürich ist in großer Aufregung, und in andern Schweizer Städten, wo John Doe über die Leinwand geht, wird es nicht anders sein. Die Weltverbesserer jeder Richtung — theologischer und politischer — geraten in Wallung und scheinen selber Lust zu haben, Figuren des umstrittenen Films zu werden und schleunigst den Schweizer John-Doe Club oder Anti-John Doe Club zu gründen. Blasphemie oder Stützungsaktion fürs Christentum — Einfältigkeit oder evangelische Einfalt — so tobt der Kampf und er nahm homerisch komische Formen an in der Presse und an einem Diskussionsabend der Filmgilde.

Aber erzählen wir zuerst den Film in Kürze. Eine Zeitung will auf die Höhe kommen, sucht also Sensation. Eine junge Journalistin schreibt unter dem Pseudo-

nym John Doe einen Brief, sie werde, da arbeitslos, sich zum Protest gegen die soziale Ungerechtigkeit in der Weihnachtswelt von einem Wolkenkratzer stürzen. Die Sache schlägt ein, aber das Publikum will John Doe sehen. Man findet einen Landstreicher, der bereit ist, die Rolle zu spielen. Er spricht am Radio, er macht Vortragsreisen, immer mit Reden versehen von der findigen Journalistin. Diese Reden verkünden ein Christentum in Taschenformat: „Sei nett zu deinem Nachbarn, er ist nämlich viel netter als du denkst“. Die Saat John Does geht auf, weckt die mächtigste Bewegung im Land, und der Zeitungsmagnat, der sie finanziert, will mit ihrer Hilfe Präsident werden. Die äußere Macht hat er schon: Geld, Presse und ein Heer von Privatpolizisten nach schönstem europäischem Muster. Aber John Doe erfährt noch zur Zeit von dem Schwindel, er wird die Wahrheit enthüllen. Denn er ist ein Mensch geworden aus einem Pseudonym, er ist sein eigener Befehrer. Doch gelingt es dem Zeitungsgewaltigen, John Doe in einem Meeting als den Betrüger, der er einmal war, zu entlarven, seine Jünger fallen von ihm ab, John Doe ist wieder auf der Landstraße. Um vor sich selber bestehen zu können, meint er nun, den einmal in seinem Namen versprochenen Opfertod sterben zu müssen, er will sich vom Turm stürzen, trotzdem ihm der Zeitungskönig versichert, seine Polizisten würden ihn unten auf der Straße als anonyme Masse zusammenkehren. Da kommen zum Glück einige seiner alten Anhänger, denen das Gewissen geschlagen hat, da kommt die Journalistin, der endlich das Herz schlägt, und mit der Berufung auf Jesus Christus, der schon für alle gestorben sei und wolle, daß man für seine Aufgabe lebe, hält sie John Doe zurück.

Was uns bewog, den Film anzusehen, war in erster Linie die Beobachtung, daß seit einiger Zeit die Kunst — auch die wahre — Lust verspürt, tendenziös zu werden. Ein Jahrhundert lang hat man nun verkündet, Tendenz vermindere die Kunst. Nun aber gibt es auf einmal wieder Dinge, wie z. B. die ersten Ruffenfilme, die Romane Malraux's — und wir schwanken. Sind diese Dinge Kunst trotz ihrer Tendenz oder teilweise auch durch sie? Schwere Frage. Im John Doe stellt sie sich leichter. Die Tendenz ist durchaus das Schwächste an dem Film (was feststellen nicht heißt, daß die Kritiker, die es tun, zu ihrem Nachbarn nicht nett sein wollten). Ja, man kann sagen, daß der Film gut ist dadurch, daß in ihm der Stoff dauernd die Tendenz überlistet. Die Tendenz tut, als sei das Böse eine unbeträchtliche Laune, ein Zufall, die Machtfiguren in dem Film sind aber stark, unbezweifelbar und unbesiegt. Die Tendenz nährt sich gefährlich an höchsten Vorbildern, der sie aber verkündet, ist ein Mensch von schöner, rührender Banalität, der viel lieber Baseball spielte als den Menschenbeglucker. Der Mann, der das Komplott verrät und Amerika vor der Diktatur rettet, ist ein betrunkenener Geschäftsmann, der nun einmal den Himmel hat, beim Anhören der Nationalhymne weich zu werden und patriotisch empfindsam. Das alles ist so untendenziös, so humorvoll ironisch und, was mindestens ebenso wichtig und gar nicht selbstverständlich ist, filmisch so richtig wiedergegeben, daß die Tendenz geschluckt wird, wie man die an sich banale Artigkeit eines Menschen, dessen tiefere Natur man kennt, nicht mehr als störend empfindet.

Und nun wollen wir guten Zürcher damit sämtliche weltanschauliche Mühlen treiben! Der Diskussionsabend der Filmgilde war kein sehr erfreuliches Schauspiel, trotzdem neben viel Unklugem auch einiges Kluge, das man nicht mißsen möchte, geredet wurde. Schlimm war, daß diese Institution, die das so schöne Unterfangen betreibt, den guten Film zu propagieren, an diesem Abend ganz vergessen zu haben schien, daß ein guter Film nach künstlerischen Kriterien bestimmt wird. Von Kunst war überhaupt nicht die Rede, und die Kritik erschien als das Böse an sich. Wurde doch geradezu behauptet, über einen so braven Film dürfe man nur gut schreiben. Und gipfelte das Ganze in einer Blütenlese aus den Klassikern zum Thema „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut“, als ständen diese Ideen hier überhaupt zur Diskussion. Schönste Aufgabe der Filmgilde und ihrer Leiter müßte

sein — wenn sie wenigstens der Meinung ist, der Film sei eine Kunstgattung — die Filmkritik energisch loszulösen von kommerzieller Verquickung (das wurde auch in der Diskussion mehrfach gefordert), aber daneben nicht weniger, ihre Anhänger und das weitere Publikum zu erziehen zur Freude an fruchtbarer Kritik, zur Freude an sauberer geistiger Auseinandersetzung. Auch das gehört nämlich zu den Kennzeichen demokratischer Freiheit, von der in der Diskussion so viel die Rede war.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Bücher Rundschau

Schweizergeschichte und Weltgeschichte.

Karl Meyer: Der Freiheitskampf der eidgenössischen Bundesbegründer. Verlag Huber, Frauenfeld 1941.

Unter der Literatur, die zur Bundesfeier von 1941 erschienen ist, zeichnete sich das Buch von Prof. Karl Meyer, „Der Ursprung der Eidgenossenschaft“, durch seinen Umfang und durch die Bewältigung eines erstaunlichen Materials aus. Der gleiche Verfasser hat nun in einer knappen Zusammenfassung die Ergebnisse seiner Forschungen einem weiteren Kreise zugänglich gemacht. Die allgemeinverständlich gehaltene Schreibweise und der in mäßigen Grenzen gehaltene Preis werden es jedermann ermöglichen, sich diese Schrift zu erwerben. Der Bundesbrief von 1291 ist in einer guten Wiedergabe und in deutscher Übersetzung (auf der Rückseite der Bildtafel) beigegeben, ebenso das älteste Landessiegel Unterwaldens, der Freibrief Kaiser Friedrichs II. für die Schwyz vom Dezember 1240 und eine Karte mit dem Gebiet des Dreiländerbundes in seiner ältesten Ausdehnung (also Schwyz ohne die äußeren Bezirke, Uri ohne Urseren, Unterwalden ohne Hergiswil, Nehrsten und Engelberg). — Der Verfasser zeichnet mit kurzen Strichen die Festsetzung der Habsburger in der Urschweiz: sie vollzog sich in Uri einerseits und in Unterwalden und Schwyz andererseits auf verschiedener Grundlage. Sie steht im Zusammenhang mit der allgemeinen Ausbildung des Landesfürstentums und des Feudalismus. Die durch diese Bewegung benachteiligten Kreise des mittelalterlichen deutschen Reiches waren das Reichsoberhaupt selbst, dann aber die kleinräumigen, auf genossenschaftlicher Basis aufgebauten Selbstverwaltungsbezirke. Der Zugriff nach den Waldstätten wurde für die Habsburger umso verlockender, als der Gotthardverkehr diese Talchaften als erstrebenswerten Besitz erscheinen ließ. Die beiden Freibriefe für Uri 1231 und für Schwyz 1240 sind eine erfolgreiche Reaktion der Waldstätte gegen Habsburg. Im Frühjahr oder Sommer 1273 schlossen sich die Waldstätte zu einem ersten gemeinsamen Bündnis zusammen. Dies ist der ältere Bund, der im Jahre 1291 zitiert wird. Hatte die bisherige Forschung in der zeitlichen Ansetzung dieses Bundes ganz verschiedene Vermutungen geäußert, so ist es Meyer gelungen, die Zuweisung für 1273 als höchst wahrscheinlich festzustellen. Sie findet ihre Stütze hauptsächlich in der Erwägung, daß Rudolf von Habsburg unmittelbar vor seiner Königswahl durch den Aufkauf von Rechten in der Urschweiz diese Reaktion der Waldstätte hervorrief. Der Verfasser führt die Schilderung weiter über den Bund von 1291, der eine Sicherung der Waldstätte nach dem Tode König Rudolfs darstellt, über den Morgartenkrieg und die Bundeserneuerung von 1315 bis zum Jahre 1334. In diesem Jahre nämlich wurden die Waldstätte auf Grund eines Kompromisses zwischen dem Kaiser und dem Hause Österreich vom Reiche fallen gelassen. Sie waren von jetzt an auf ihre eigene Kraft angewiesen, und zugleich hatten sie mit der Angliederung Luzerns den ersten Vorstoß ins schweizerische Mittelland hinaus unternommen. So ist es überzeugend, wenn mit dem Jahre 1334 ein gewisser Abschluß der ersten Befreiungsperiode angenommen wird.

Das wesentlichste Ergebnis dieser neuen Darstellung Meyers besteht aber darin, daß der Verfasser den politischen Charakter der beiden Bünde von