

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 6

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

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

Hier schließe ich diese Betrachtung ab. Ich bin mir der Unzulänglichkeit meiner Darstellung vollkommen bewußt. Trotz meiner mangelhaften Interpretation trage ich mich indessen mit der Hoffnung, in einigen Lesern den Wunsch erweckt zu haben, in die Gedankenwelt Gustave Thibons, des Weinbauern und Philosophen, tiefer einzudringen.

Vor allem aber möchten diese Zeilen so wie sie in ihrer Unbeholfenheit dastehen, dem dauernden Werke eines der größten Denker aller Zeiten huldigen — eines der größten sicherlich unserer Zeit.

Politische Rundschau

Zufolge erneuter Einberufung des Verfassers zum Militärdienst muß die Politische Rundschau für diesmal ausfallen.

Kulturelle Umschau

Die Kunstpflage des Bundes seit 1883.

Ausstellung im Kunstmuseum Luzern (3. Juli — 3. Oktober 1943).

Eine interessante, erfreuliche und nachdenkliche Veranstaltung, eine Art Rechenschaftsablegung der eidgenössischen Kunstkommision an Wort und Bild, denn der von Dr. Paul Hilber verfaßte geschichtliche Überblick über die Kunstpflage des Bundes im Katalog ist ein wesentlicher Bestandteil des Ganzen und ein bemerkenswertes Dokument, aus dem man auch in die mannigfaltigen Schwierigkeiten persönlicher und prinzipieller Natur Einblick bekommt. Sehr nett ist auch die Einleitung des langjährigen Präsidenten der Kunstkommision Baud-Bovy mit dem Briefwechsel, der seine Gründe gegen die Ernennung eines eidgenössischen Kunstdirektors enthält, wofür Bundesrat Ador ihn seinerzeit selbst vorgeschlagen hatte.

Die eidgenössische Kunstpflage beruht auf einem Bundesbeschuß vom 22. Dezember 1887. Die Initiative dazu war vom Maler Frank Bucher ausgegangen, wie auch die Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA) diesem weitgereisten und energischen Mann ihre Gründung verdankt. Die Abhaltung nationaler Kunstausstellungen wurde beschlossen, des „Salon“, der erst in neuester Zeit einer etwas anderen Ausstellungsform Platz gemacht hat. Viel zu reden gab von Anfang an die Frage, ob nur Künstler oder auch Laien, das heißt kunstsachverständige Nicht-Künstler, zur Beurteilung von Kunstwerken zuständig sein sollen, wobei die Künstler in der Regel einen einseitig gewerkschaftlichen Standpunkt einnahmen, ausgehend von der irrgen Meinung, der Produzent verstehe allein seine Produktion zu beurteilen. Diese Schwierigkeiten spielten auch im Verhältnis der organisierten Künstlerschaft zum Schweizerischen Kunstverein eine große Rolle. Weitere Kontroversen drehten sich um die Praxis der Ankäufe, um einzelne Wettbewerbe, von denen die Leidensgeschichte der Hodlerfresken im Landesmuseum anhand von Protokollauszügen dargestellt wird. Die Mittel der direkten

Kunstförderung durch den Bund sind Ankäufe an Ausstellungen, Bestellungen von Gemälden und plastischen Arbeiten bei einzelnen Künstlern, Wettbewerbe zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude, für Denkmäler usw., Subventionen des Bundes an einen weiteren Kreis von öffentlichen Bauten, die Veranstaltung nationaler Kunstausstellungen im Ausland, worunter die jeweilige Beteiligung an der Biennale in Venedig eine ganz besonders glückliche Lösung gefunden hat. Eine Möglichkeit, junge Talente zu fördern, ist die jährliche Verleihung von Bundesstipendien.

Alle diese Arten öffentlicher Kunstpflege werden auch im Bild demonstriert, es sind Gemälde und Plastiken ausgestellt, die angekauft und dann den einzelnen Museen überwiesen wurden, Entwürfe von Wettbewerben und Photographien ausgeführter Wettbewerbsarbeiten, und der Gesamteindruck, die durchschnittliche Qualität des Gezeigten, ist erfreulich gut.

Was unserer offiziellen Kunstpflege an wesentlicher Problematik anhaftet, sind nicht schweizerische Probleme, die durch Organisationsmaßnahmen zu beheben wären, sondern Probleme der heutigen Kunstsituation überhaupt, für welche unsere Behörden so wenig eine fertige Lösung bereithalten können wie die irgendeines anderen Landes. Diese Problematik betrifft vor allem die Förderung der „freien“, das heißt an keine außerkünstlerische Aufgabenstellung gebundenen Kunst, in erster Linie also die Malerei von Tafelbildern. Ohne daß von einem vermeidbaren Verschulden irgendeiner Seite die Rede wäre, hat sich diese Malerei im Lauf des 19. Jahrhunderts radikal von der Sphäre des Staatlichen getrennt. Der Staat hat es verlernt, sich der Künstler zu bedienen, um seine Zwecke auszusprechen, und die Künstler haben sich immer weniger dafür interessiert, allgemeine Interessen in eine zugleich künstlerische und doch allgemein verständlich-offene Form zu fassen. In den letzten hundert Jahren ist die Kunst immer ausschließlich nach der Seite des subjektiven Manifestes, des psychologisch Subtilen und Aparten und der artistischen Virtuosität entwickelt worden, und gerade die größten, intensivsten Kunstwerke dieser Zeit appellieren gar nicht mehr an die Zustimmung des breiten Publikums, das als solches zu keiner speziellen Kulturschaft verpflichtet ist und das sie auch niemals besaß, nicht einmal in den kunstfreudlichsten Zeiten der Vergangenheit. Die Kunst wendet sich nun, nicht ohne einen gewissen Hochmut, ausschließlich an den exklusiven Kreis der Kenner, der es genießt, sich über den hoffnungslos schlechten Geschmack des Publikums erhoben zu fühlen, weil er die Kunstwerke eben nicht vom Laienstandpunkt dieses Publikums, sondern vom gleichen fachlichen Standpunkt her beurteilt wie der Künstler selbst.

Insofern nun der Künstler immer ein charakteristischer Exponent seiner Zeit ist, und die geschilderten Verhältnisse die kulturelle Situation der Zeit spiegeln, haben auch diese subjektivistischen Kunstwerke den Charakter eines Dokumentes, aber das läßt sich schließlich auch von jedem anderen Erzeugnis einer Zeit sagen, ohne daß man daraus ein Unrecht auf Förderung von Seiten einer Öffentlichkeit ableiten würde, mit der man sonst nichts zu tun haben will. Es stellt sich somit das Problem, was der Staat eigentlich mit einer lawinenartig anschwellenden Masse an Gemälden und sonstigen Werken der „Freien Kunst“ anfangen soll, die weder direkt noch indirekt auf die Interessen des Staates im mindesten Bezug nehmen.

Wenn die Existenz eines Künstlerstandes der geschilderten Art aus Gründen der historischen Dokumentation unseres Kulturstandes oder auch aus Repräsentationsgründen als staatenwichtig betrachtet wird, so wäre ein noch stärkerer Ausbau des Stipendienwesens einer Vermehrung und vor allem Verbreiterung der Ankäufe zweifellos vorzuziehen, denn es besteht kein öffentliches Interesse an der Unterstützung eines breiten Durchschnittes, sondern an der Förderung — nicht aber forcierung — der viel weniger zahlreichen ausgesprochenen Begabungen.

Demgegenüber erscheinen die Wettbewerbe und direkten Aufträge zur Lösung bestimmter öffentlicher Aufgaben als die sehr viel zwangloseren und dem Staat angemesseneren Form der Kunstförderung.

Doch das sind Fragen, die von jeder Ausstellung aufgeworfen werden und die die Zustimmung zu dem in Luzern Gezeigten in keiner Weise beeinträchtigen. Und wenn auch nur, wie es im Katalog heißt, etwa 10 % aller Bundesankäufe ausgestellt sind und die restlichen 90 % vielleicht nicht durchweg einen so glücklichen Eindruck vermitteln würden, so bedeuten schon diese 10 % ein hocherfreuliches Resultat und ein Zeugnis, daß in schwieriger Situation das Beste gewollt und das Bestmögliche erreicht wurde.

Peter Meyer.

Volkstheater im Wallis und in Glarus.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß die Bestrebungen unseres Volkstheaters in der heutigen Zeit nicht etwa nachlassen, sondern sich im Gegenteil intensivieren, in der Richtung eines gegenüber früher höher gesteckten Ziels und einer engeren Verbundenheit der Darstellenden und der Zuschauer, vor allem hinsichtlich Gehalt und volkstümliche Aufführungsförmen aus der Gegenwart herausgeschaffener Stücke. Der tatkräftige Wille zum Durchhalten und das lebendige Wissen um die heutige Bedeutung des eidgenössischen Bundes kommen so in ähnlicher Weise wieder zum Ausdruck wie damals in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, da die großen und kleineren Volksstücke in den Städten und auf den Dörfern (man denke z. B. an das Urner Tellenspiel) nicht wenig beitrugen zur innen- und außenpolitischen Festigung der Eidgenossenschaft gegenüber einem unruhigen, der Schweiz teilweise ungünstig gesinnten Europa.

Im Lötschental.

Der Trieb der an sich stillen und zurückhaltenden Lötschentaler, im Theaterstück ihren besten Kräften Ausdruck und Form zu geben, ist gegenwärtig so lebendig, daß z. B. während dieses Sommers in den drei Dörfern Kippel, Wiler und Blatten, die alle kaum über vierhundert Einwohner zählen, an den gleichen Sonntagen Aufführungen stattfanden, und der Zuschauer also die „Dual der Wahl“ hatte, welche Vorstellung er sich ansehen sollte.

Die Volksstücke, die zur Aufführung kamen, führten alle drei in grundverschiedene Milieus. In Kippel befand man sich mit dem Drama „William Thomson, der Aussätzige“ im modernen Basler Ärzte- und Professoren-Milieu, so wie es sich der Volkspieldichter Kaplan Alchermann vorstellt und für die ihm am Herzen liegenden Zwecke zurecht legte. In Wiler sah man sich in dem katholischen Barockdrama „Eenodorus, der Doktor von Paris“, das vom kürzlich verstorbenen Walliser Gymnasial-Professor Franz Jost neu bearbeitet worden ist, in das Paris des 11. Jahrhunderts versetzt, während das Volksstück eines Lehrers, „Der Wasserhüter von St. Veit“, das die Theatergesellschaft von Blatten aufführte, in einem heutigen Walliser Dorf spielt. Allen drei Stücken ist folgende moralische Tendenz in starker „Schwarz-weiß-Malerei“ gemeinsam: es kommt für jeden Menschen heute ganz besonders darauf an, gegen sich und seine Mitmenschen ehrlich zu sein und mit allen guten Mitteln einzustehen für das Wahre und Echte, wie es allein durch das Christentum in der Welt lebt und in jedem Menschen wirksam sein kann. Der Heuchler und Frevler entgeht der göttlichen Gerechtigkeit nicht.

Der Schreibende hatte Gelegenheit, die Aufführungen in Kippel und in Wiler zu sehen, und mußte nur staunen über die verhältnismäßig große Gewandtheit der Alpler, mit der sie in ihrer „Sonntagssprache“, dem Schriftdeutschen, spielten. Jedes Wort war verständlich. Jeder Spieler und jede Darstellerin waren voll und ganz bei der Sache, in einem Zusammenspiel, wie man es sich nicht schöner denken kann. Es wirkte zwar anfangs — zumal wenn man von Basel kam — leicht komisch, zu sehen, wie sich die Alpler als Basler Professoren benahmen auf ihrer föstlich primitiven Bühne, für die in origineller Weise jeweils die Schulstube hergerichtet

wird: die Wand nach der Bergseite hin kann wie ein Fenster nach außen geöffnet werden. Ein sich nach oben aufrollender Vorhang wird angebracht. Die Zuschauer sitzen auf Bänken und Stühlen am Berghang und haben beste Sicht in die „Guckkastenbühne“ mit den altmodischen quergestellten seitlichen Kulissen und den von der Decke herunterhängenden Soffitten. Gegen Sonne und Regen ist der „Zuschauerraum“ durch ein mit Blachen und Emballage gedecktes Holzgerüst geschützt. Es war auch von besonderem Reiz, die Rippeler Burschen als Basler Medizin-Studenten aufzutreten zu sehen; das Stück spielt zum Teil in einer Universitätsklinik. Aber das Bewußtsein, das von dieser Bühne her strahlte: sich für eine gute Sache einzusezen und im Spiel dafür sein Bestes hinzugeben, ließ jedes Lächeln verstummen, zumal wenn man mit den dicht gedrängt sitzenden Zuschauern, den braun gebrannten Lötschentaler Frauen und Männern, und den zahlreichen Kindern mitzufühlen begann und sich tragen ließ von ihrer freudigen Begeisterung.

In Wiler, das einen ständigen „Theatersaal“ besitzt, der sich allerdings als Anbau und Vergrößerung auch aus der Schulstube „entwickelte“, machten den Darstellern und den Zuschauern die von einem Kostümgeschäft entliehenen Engel-, Teufel- und Ritterkostüme sichtlich Freude. Der hinter einem Gaze-Schleier thronnende Gottvater mit Erzengeln und Heiligen entlockte sogar ein lautes „Ah!“. In den Höllenszenen — der nach außen fromme, im Grunde aber heuchlerische Cenodoxus wird vom Weltenrichter in die Hölle geworfen — ließ sich etwas erahnen von dem noch besonderen Sinn der Lötschentaler für Fasnachtsspuk und Fasnachtsstreichen.

Fast ein Drittel der Einwohner eines Dorfes wirken in diesen Aufführungen jeweils mit, wenn nicht auf der Bühne, so doch in den Pausen, die durch Gesangsdarbietungen des „Gemischten Chores“ oder von der „Musikgesellschaft“ ausgefüllt werden. Das übrige Dorf ist bei der Aufführung als Zuschauer anwesend. Die Leute stellen dabei den Auswärtigen ihre Stühle zur Verfügung, etifettieren sie aber vorher, damit nach der Vorstellung beim Nachhausenehmen keine Verwechslungen kommen. Die Aufführungen werden gewöhnlich vom Pfarrer geleitet, wie dieses Jahr in Blatten, oder von studierten Lötschentalern. So war es jetzt in Rippel ein aus Ferden gebürtiger Student, in Wiler der aus dem Ort selber stammende Kantonsgerichtsschreiber Dr. Wilhelm Ebener in Sitten, der seit dem Winter jeweils an den Sonntagen zu den Proben von der Kantonshauptstadt heraufkam. Die Chöre im „Cenodoxus“ komponierte der Lötschentaler Kaplan Bellwald. Daher ist es erklärlich, daß die Wiler Theatergesellschaft auch schon Shakespeares „Hamlet“ und „Macbeth“ aufgeführt hat, eben unter der Anleitung ihrer studierten Mitbürger.

Im Val d'Anniviers.

Aus allen Winkeln, von allen Alpen und allen Dörfern, von St. Luc, von Grimentz, von Aher und von Zinal, besonders auch von Siders, dem Ausgangsort ins Val d'Anniviers, sind sie zusammengeströmt, um im Hauptort Bissone die „Fête d'Août“ zu feiern, dieses Jahr gleichsam als Dank- und Freudenfest für die bisherige Erhaltung des Friedens. Mit dem Gottesdienst in der Kirche und der anschließenden großen Prozession zur Marienkapelle war der Morgen ausgefüllt. Am Nachmittag legte ein bunter „Cortège“ Zeugnis ab von der frohen Arbeitsamkeit der Talbevölkerung; jedes Dorf brachte seine besondere „Industrie“ oder einen typischen landwirtschaftlichen Arbeitszweig zur Darstellung; Grimentz z. B. die Fabrikation seiner Holzgeschirrwaren, Fang seinen Sägereibetrieb, die von Pinsec kamen mit Sensen als Mäher, die von Mahoux mit Dreschpflegeln als Drescher, die von Zinal als Bergführer, die Frauen von Bissone als Kornträgerinnen usw.; eine besondere festliche Gruppe bildeten die „Acteurs“, die nach Schluß des Umzugs das Walliser Volksstück „L'Ombre sur la Fête“ aufführten, das Alois Thentaz von Siders für dieses August-Fest geschrieben hatte.

Auf dem weit ins Tal vorspringenden Felsplateau bei Bissone, hoch über der

unten dahinrauschenden Navigance, war die Aufführungsstätte hergerichtet: Stühle und roh gezimmerte Bänke für gegen zweitausend Zuschauer; ein breites, hohes Podium mit einem „echten“ einstöckigen Walliserhaus, angelehnt an den bewaldeten Hang der Marienkapelle und mit einem plätschernden Bergbrunnen, bildete unter freiem Himmel, inmitten des herrlichen Alpentales, mit dem „Zuschauerraum“ ein einheitliches Ganzes. Als das Spiel begann, war kein Sitz mehr frei, und viele Zuschauer mußten sich mit einem Stehplatz begnügen. Die Hauptdarsteller hatten die „Compagnons des Arts“ aus Siders gestellt, die Bissouier spielten die kleineren Rollen und das Volk. Die ihren Dialekt in der Aussprache des Französischen nicht verbergenden Bergler schmolzen im Spiel mit den gewandt und akzentfrei sprechenden Sidersern zu einer erfreulichen Einheit zusammen und brachten die Geschichte einer Walliser Bauernfamilie: wie reine Geldheirat ins Elend bringen kann und eine Ehe auf den Grundlagen echter christlicher Liebe auch über alle Standesvorurteile hinweg zum Segen führt, ergreifend zur Darstellung. Das musikalische Element war stark vertreten. Nicht allein, daß jeder der vier Alte mit einer Ouverture begann, gespielt vom kleinen Blasorchester „de la Géronde“, und daß der rechts von der Bühne erhöht aufgestellte gemischte Chor „des Bourgeois“ von Siders unter der Leitung des Komponisten Jean Daetwyler die Handlung jeweils gleichsam gefühlsmäßig kommentierte — an der im Stück vorkommenden Hochzeit wurde auch ein Volkstanz aus dem Val d'Anniviers gezeigt mit der üblichen Trommel- und Pfeiffenbegleitung in fast magisch wirkenden Rhythmen. Nach Schluß der Aufführung konnte man sich noch eine gute Stunde an solchen Volkstänzen der Bergler, auf der Bühne und später auf dem Platz vor der Dorfkirche, erfreuen, immer nur zu den Rhythmen von Trommel und Pfeife.

In Glarus.

Mit dem „Spyl um Grund und Bode“ — „Ursus, standuuß“ —, welches das Glarner Heimatschutztheater auch noch an den Samstagen und Sonntagen im September auf dem „Bürgli“ in Glarus aufführt*), ist dem Verfasser Georg Thürer etwas Besonderes gelungen: die Erneuerung des im besten Sinne primitiven alten Schweizer Volkschauspiels. Wenn die Aufführungen im Lötschental, in vermindertem Maße das Festspiel in Val d'Anniviers, die illusionistische „Guckkastenbühne“ der Berustheater mit ihrer „natürlichen“, von der Handlung verlangten und im Aufbau verhältnismäßig komplizierten Szenerie noch nachahmen, allerdings auf originelle Weise, kommt dieses Spiel wie die besten auf uns überkommenen Stücke des 16. Jahrhunderts ohne jede „Kulisse“ aus und lebt ganz aus der Handlung und dem Wort. Es kann sozusagen überall, wo sich nur Menschen versammeln, dargestellt werden.

Dem Spiel liegt die alte Glarner Legende von den beiden Brüdern Landolf und Ursus zu Grunde. Landolf fällt in die Hände des Teufels, Ursus ist durch Sankt Fridli zum Christen und wahren Menschen geworden. Gertrud, das schönste Mädchen des Tales, gibt Ursus die Hand, Landolf rächt sich, der sterbende Ursus vermachte das ihm zugehörende halbe Land Glarus dem Fridli zu Nutz und Frommen aller Glarner. Vor Gericht bestreitet Landolf den Anspruch Fridlis, schon soll ihm Ursus' Teil zugesprochen werden, als der Tote erscheint, für Fridolin und gegen den Bruder zeugt. Landolf bekehrt sich, übergibt Fridli seine Hälfte des Glarner Landes ebenfalls, der Teufel hat das Nachsehen.

Drei Welten verbeeldlicht Thürer in diesem Spiel: die Welt des Bösen, die Welt des Guten, zwischen beiden die Welt des Menschen, der nach freiem Ermessan der guten oder der bösen Welt Anteil haben kann. Der personifizierten volkstümlichen Figur des Teufels stellt der Dichter die drei Marien gegenüber, in

*) Wie dem Schreibenden mitgeteilt wird, finden auch Aufführungen dieses Spiels vor der neuen Kirche in Netstal statt.

Anlehnung an mittelalterliche Mysterienspiele und zwar so, daß sie nicht wie der Teufel in die eigentliche Handlung eingreifen, sondern gleichsam in einer besonderen Sphäre zwischen Mensch und höherer Welt an wesentlichen Stellen des Spiels erscheinen und vom biblischen Standpunkt her die Handlung kommentieren, am Anfang und am Schluß geführt vom Engel des Herrn. Ihre andere Sphäre wird auch dadurch betont, daß sie nicht wie die übrigen Personen Glarnerdeutsch sprechen, sondern schriftdeutsch singen (Komponist: Rinaldo Gerevini, Näfels). Nur zu Ende des Spiels singen sie mit allen Darstellern gemeinsam das Schlußlied im Dialekt und befunden damit symbolisch die Einheit zwischen oben und unten als Ziel des menschlichen Lebens und Wirkens.

Schon in seinen früheren Stücken für das Glarner Heimatschutztheater, in „Berejina“ und „Meischter Zwingli“ ist es Georg Thürer überzeugend gelungen, den Glarner Dialekt zur dichterischen Bühnensprache zu formen, hier aber prägnanter und wohltönender durch die gereimten Verse, die einer Aufführung von vornehmesten — ganz abgesehen von der Abkehr von der naturalistischen Kulisse — den echten und einmaligen Ton des Volksspiels sichern, dies in besonderem Maße, wenn die Sprache so klar und kräftig gemeistert wird wie von diesen Glarner Spielern. Unter der nun zwanzigjährigen Leitung von Melchior Dürst hat sich das Glarner Heimatschutztheater zu einer Körperschaft gebildet, in der der Arbeiter, der Handwerker, der Lehrer alle gemeinsam ihre Aufgabe erfüllen und sich so in ihre Rollen einleben können, daß sie dem Zuschauer ein Theatererlebnis vermitteln, wie es in dieser Form keine Berufsbühne vermag.

Die Freilichtaufführung neben der St. Michaelskapelle auf dem Bürgli ist ein Höhepunkt des erneuerten Glarner Volkstheaters. Das ganze Tal scheint mitzuwirken und als Zuschauer anwesend zu sein: während noch die letzten Zuschauer aufs Bürgli steigen und die Häuser von Glarus unter sich lassen, läuten die dunkeltönenden Glocken der umliegenden Kirchen, bis als Zeichen für den folgenden Spielbeginn das weithin hörbare helle Glöcklein der Michaelskapelle einfällt. Jedermann in Glarus und in der weiteren Umgebung weiß jetzt, auch wenn er nicht auf dem Bürgli ist, daß unter den Bäumen beim Gotteshaus, für alle in gleichem Maß gültig, als Bekenntnis zur Eidgenossenschaft und zum Geist brüderlichen Christentums sich Spieler und Zuschauer in der auch hier einheitlichen, durch keine Bühnen-schranken geteilten Aufführungsstätte zusammengefunden haben.

R. G. Rätsler.

Ausstellungen und Aufführungen in Bern und Genf.

Im Berner Künstmuseum werden zur Zeit drei verschiedene Sonder-schauen geboten. Hier schnitt endlich unsere äußere Daseinskurve den Reiseweg der französischen Aubusson-Teppiche durch die Schweiz. Es handelt sich zunächst um eine stattliche Sammlung von Bildteppichen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, welche aus den im Namen angedeuteten Werkstätten stammen und für den Kenner sich durch technische und stilistische Einzelheiten, die großenteils wirtschaftlich bedingt sind, zu einem wohlumgrenzten Typus zusammenfügen. Die Ausstellung in der Schweiz ist natürlich weitgehend ein Propaganda-Unternehmen, wie es die Kriegszeiten mit sich bringen; aber es ist eine geschmackvolle Propaganda, die ihre Akzente behutsam setzt, wie das bemerkenswert nüchterne, von Superlativen freie Vorwort des Katalogs beweist. Auch nach solcher klug eingegrenzten Bewertung vermochten uns diese Wirk-Gemälde von der künstlerischen Stichhaltigkeit des Genres nicht zu überzeugen. Teppiche sind nicht Kunst, sondern Kunstgewerbe, und der Versuch, Werke freiesten und umfassendsten geistigen Ausdrucks, wie große Figurenbilder es sind, un stilisiert auf einen dekorativen Werkstoff zu übertragen, gehört doch wohl grundsätzlich zu den hippokratischen Zügen im Kunstinstinkt des Abendlandes, wie sie das Barock schon zu zeigen begann. Natürlich gibt es da gewisse, sei-

es zufällige, sei es instinktdictierte Ausweichmöglichkeiten, wie sie schon darin beruhen, daß eben nicht Gemälde von wirklichem künstlerischen Gehalt als Vorlagen dienten, sondern die hohlen Riesenpinseleien der offiziellen Hofmaler, in welchen tatsächlich die novellistische Durchbildung der Komposition nicht eine geistige Gestaltung, sondern eher ein preziöses Stilelement bedeutet. Die schematisch und rationalistisch gestitulierenden Figuren können also gewissermaßen einen reinen Ornamentwert gewinnen, und die an sich trübe, doch durchgängige bläuliche oder bräunliche Grundfarbe entfernt noch weiter vom Realismus. Aber bestenfalls entsteht so durch Bewegung und Gegenbewegung eine geschmäcklerische Echtheit des Zeittyles; und was umwegloses Kunsthandwerk an elementarer Ergriffenheit auszulösen vermag, das lehrt ein einziger Blick auf die beiden spätmittelalterlichen Teppiche der Sammlung, welche mit einem einfachen, unaufhörlich wiederholten Buchstabenmonogramm und zwei gleichfalls trüben Farben von hoher Ausdrucks-kraft hinreißende Wirkung hervorbringen. Man hat noch 21 zeitgenössische Stücke hinzugefügt, welche (abgesehen von reinem Traditionskitsch wie „L'Annonciation“ und „Les Captives“) immerhin den auch sonst vielfach sich zur Überzeugung bringenden Eindruck gewähren, daß in Frankreich sich etwas bewege. Aber hier ist es zunächst weithin nur der Bodensatz, der in Tiefen aufgerührt wird, von welchen nur der Augenschein einen Begriff zu geben vermag. Wer französisches Kunstgewerbe zwischen den Kriegen kannte, wird einiges erwarten an Gleichgewichtsverlust eines überlieferungsgebundenen Volkes durch die neuzeitlichen Strömungen auf Lösung, Zerlegung und Vereinfachung erstarrter Gestalten. Doch was hier sich enthüllt, ist auch für den, der viel derlei gesehen hat, beachtlich. Man weiß nicht, ob die Roheit der Farben, die völlige Kompositionslosigkeit, die sinnlose Häufung von disparaten Sujets, die primitive Gewalttätigkeit in der Umdenkung der Vorlagen auf diesen Gemächten verlebender ist, welche zum Teil einer Ansichtspostkarte von 1895 gleichen. Wir denken da besonders an die Dessins von Marcel Gromahre. Auch die Teppiche nach Lurçat und Dush sind in ihrem unruhigen instinktlosen Lasten nach einem Stil unbefriedigend; aber da die Bilder aus der Richtung dieser namhaften Maler ohnehin eine gewisse Hinneigung zu ornamentaler Motivwiederholung haben, da auch ihre Art, unverbundene symbolische Figuren über die Bildebene zu streuen, vom bloß Objektiven wegstrebt, so könnte sich hier eher eine weiterführende Richtung anspinnen. Mitten im Sinn der Kunstmutter frei sich bewegend, ist nur das beglückende Stück „Fleurs et Oiseaux“ nach Dom Robert — wenngleich die etwas preziöse Spruchtafel mit Mt. 6,29 zu entbehren wäre. — Es schließen sich einige zeitgenössische Schweizer Teppiche an, von erletem, unproblematisch sicherem Geschmack (auszunehmen wäre allenfalls der mit St. Martin), welche allerdings auch nicht alle Weltprobleme auf einem Teppich darstellen und lösen wollen. Ist das ein Vorteil oder ein Nachteil? Übrigens, ist es wirklich unerlässlich, daß wir Deutschschweizer bei jeder Gelegenheit unsere guten Sprachkenntnisse jedermann aufzutragen? Wie es hier wieder geschieht, indem in Bern deutschschweizerische Erzeugnisse aus deutschschweizerischem Besitz auf französisch katalogisiert und beschriftet werden. Nun, es kommen wohl wieder Zeiten, in denen es von selber erhellt, daß solcherlei auf den Unvoreingenommenen etwas kleingärtnerlich wirkt.

Was außerdem gezeigt wird, sind alte niederländische Meister, teils (21 Stücke) ein Vermächtnis an das Genfer Kunstmuseum, teils als Leihgabe aus einer bestehenden Sammlung. (Unter den Genfer Bildern ist noch ein Claude Lorrain — der wohl höchstens als Werkstattbild anzusprechen ist.) Diese beiden Schweizer Privatsammlungen zeigen deutlich, was es so mit den „alten Meistern“ gewöhnlich auf sich hat. Die eine Sammlung ist ohne Atmosphäre, zufällig, im ganzen von ausgesprochener Langweiligkeit. Dabei sind einige gute Namen glaubwürdig vertreten; und insofern ist noch ein großer Schritt von da zu den zahlreichen Sammlern, die drittklassige und durchaus gleichgültige Bilder mit teuer

bezahlten Urheberzeugnissen zusammenkaufen, nur weil sie alt sind, statt sich die Freude von ein paar wohlgewählten mitlebenden zeitgenössischen Bildern zu gönnen, und schließlich ihren „Absall der Niederlande“ mit der Bedingung dauernder Aufhängung einem nichtsahnenden Museum vermachen. Im Gegensatz dazu ist die andere Sammlung hier von ausgesprochenem Gesicht; man ahnt einen Sammler dahinter nicht nur mit erheblichen Mitteln, sondern auch mit einem selbständigen und profilierten Geschmack, auf den die Kunsthändler nicht ihre Ladenhüter loszulassen wagen. Besonders einschmeichelnd sind zwei entzückende Genreszenen von Terborch, das „Mädchen mit der Zeitung“, ganz in Vermeerschen Pastellfarben, und die „Toilette“, mit den bekannten Atlaseffekten des Meisters. Interessant, wie diese Größeren unter den holländischen Genremalern das seltsam Asiatische im holländischen Typus auszuwerten wissen, um damit der insektenhaften Betriebsamkeit auf den Bildern der Kleinmeister eine tiefere naturhafte, an sich stumpfe, doch künstlerisch auswertbare Ruhe ihrer Gestalten entgegenzusetzen. Eine Landschaft des gesuchten Herkules Seghers frappiert besonders durch ihre großgetürmten Wolfengestalten. Alles verblaßt aber vor dem Selbstbildnis des 55jährigen Rembrandt, das weit um sich her zermalzend wirkt und den zweitrangigen Geist in seine letzte Wesenlosigkeit zurückschleudert. Ein Mensch, der die Jugend in einer flachen Lebensfülle sich getummelt hatte, und nun den dämmrigen Verfall, hinter dem sich gleichen Zeitmaßes ein Aufbau tiefer, erstaunter und bitterer Erkenntnis vollzieht, mit der Kälte eines Gottes verzeichnet. Was gehörte für ihn dazu, sich die Befriedigung eines scheinbar Äußersten zu versagen, das in irgendeiner Selbstdarifierung gelegen hätte, und dafür der letzten Grausamkeit stillzuhalten, der nackten Objektivität. Eine Reihe von Handzeichnungen und Radierungen des Meisters geben auf ihre Weise von seiner nachtwandlerischen Meisterschaft Kenntnis, die hier besonders sich darin zeigt, den äußeren Reichtum des Sinnenbildes in den inneren dynamischen Reichtum des einfachen Striches umzuschauen. In den großen Blättern, wie „Tod Mariæ“, „Die drei Kreuze“ rührte uns Rembrandt hier seltsam deutsch an, wie es nie in deutscher Kunst gestaltet wurde: von einer bis zur Verdampfung gedrückten, Emanuel-Quint-haften Innerlichkeit, die dann gerade durch den Mittelpunkt immer wieder Durchblicke von höchster Kühnheit über alle Dinge eröffnet.

In der Kunsthalle zeigt Bern eine repräsentative Sammlung deutscher Kunsthandwerks. Auch diese Propaganda ist geschmackvoll. Besondere Überraschungen erwarten uns nicht. Das Kunstgewerbe zeigt sich hier auf der Höhe, die es bei den germanischen Völkern ziemlich gleichmäßig (doch wohl bei den kleineren etwas im Vorsprung) seit etwa 20 Jahren erreicht hat, und die in gewisser Weise als klassisch angesprochen werden kann, sowohl was Stabilisierung des Geschmacks wie auch was Gleichrangigkeit mit anderen großen Zeittabellen des Kunsthandwerks anlangt. Die Töpfereien und Metallgefäße haben heute eine Vollendung der Linie erreicht, die mit der Stein- und Bronzezeit, mit Griechenland, China und Peru verglichen werden darf. Der vorherrschende Ansatzpunkt des Ästhetischen ist da die ganz materialnahe Form, während das Ornament besonders in den Textilien unsicher bleibt und noch häufig in die bloße Reminiszenz und ins Konventionelle abzusinken droht. Ornament ist weithin Instinktsache; und was haben wir an Instinkten? Die strenge Schönheit des Umrisses hat dagegen etwas Geistiges, wie es unserer Zeit geziemt. Auffälligreich für diesen intellektualen Ursprung unseres Kunstgewerbes sind die Lebensdaten der vertretenen Kunstgewerbler: fast überwiegend sind sie Großstadtkinder. Daher auch das in den ange deuteten Grenzen Internationale des erreichten Stiles, das sich hier in der Unbeträchtlichkeit stammeshäfster Abschattungen spiegelt: ein zarter Klassizismus etwa in den edlen Erzeugnissen der Berliner Staatlichen Porzellanmanufaktur, oder Versuche barocker Upzigkeit bei denjenigen von Wien-Augarten. Ausgesprochene Entgleisungen wie der Vorhang mit den Erntesprüchen, oder die tonischen, an

der Öffnung eingebogenen Riesenvasen von Douglas Hill sind selten. Die kunstgewerbliche Kleinplastik zeigt natürlich stärkere Verpflichtung an geschichtliche Stile, so die von Berlin, welche die nötige Distanzierung für erotische Situationen von hoher Direktheit durch die aufklärerischen Verhandlungsgebärden des Rokoko vollziehen.

Auch Genf bietet diesen Sommer mehrere Ausstellungen, vor allem „L'Art suisse des origines à nos jours“ im Kunstmuseum. Diese Ausstellung ist umfangreich, nicht erdrückend und von gutem Niveau; man erwartet nicht Dinge wie Grünewald oder die Chartreuer Heiligen, und so lässt man sich gerne von unbekannteren guten Stücken überraschen, die aus Privatbesitz und kleineren Museen einigen öfter gezeigten Hauptwerken dankenswerterweise angereiht wurden. Wir beginnen bei zeitlos schönen Gefäßen der vorgeschichtlichen Perioden, erfreuen uns an hübschen kunstgewerblichen und kleinplastischen römischen Gegenständen, die zum Ersatz der fehlenden Großplastik in unserm barbarischen Boden überwinterten, wandern am Rande des frühchristlichen Zeitalters mit seinen Formungen voll alter Großlinigkeit und neuer Leidenschaft hin und gelangen mit dem romanischen und gotischen Stil in reicher und zentraler vertretene Geschichtslandschaften. Reizvoll ist der Vergleich der Churer Apostel in ihrer etwas rustikalen Frühe mit den Lausanner Kathedralfiguren, die uns, wie ja auch das Gebäude ihrer Herkunft, so nahe an die ewiggroße französische Gotik herantragen, wie es unsere provinziellen Verhältnisse vermochten. Im (damals) deutschschweizerischen Raum wird Freiburg i.Ue. als führende Kunststadt reich belegt; wir lernen insbesondere in Hans Geiler einen nervös gelockerten wendigen Bildschnitzer von künstlerischem Format kennen. Gegen die Renaissance hin weiterschreitend bemerken wir wenig bekannte Tafeln bekannter Meister aus Privatbesitz: von Niklaus Manuel Drei Heilige mit Rheinfall und Bodensee im Hintergrund, stark übermalt; einen fastvollen Männerkopf von Tobias Stimmer; ein psychologisch gutes Bildnis aus Solothurn von Hans Asper, dessen altkalvinistische Verbissenheit durch ein böses „Herrenporträt“ von Diogg (Museum Luzern) noch vertieft wird. Aus dem 18. Jahrhundert führt das Genfer Museum die kalte Pracht seiner Violards vor; Füssli, der uns als Maler schwer fällt, könnte als Zeichner stärker hingestellt werden, während die fremdenindustriellen farbisierten Beduten usw. etwas reichlich dargeboten sind. Die Vertretung des 19. Jahrhunderts ist nicht durchwegs überzeugend, und über die der Gegenwart vollends werden natürlich soviel Köpfe, soviel Meinungen sein.

Zum zweiten ist in Genf eine gleichfalls umfangreiche Ausstellung im Musée Rath zu sehen: Barthélémy Menn und seine Schüler. Menn (1815—1893) stammte aus Schuls im Unterengadin und wurde dann ganz Welscher. Er war einer der ersten Pleinairisten, und Corot, ein Weggenosse seiner Kunst, sagte von ihm: „Er ist unser aller Meister“. Trotzdem wurde er erst nach seinem Tode ganz erkannt, und auch heute lebt er bei den Kunstsfreunden nur als ein trefflicher Landschäfer von zarter Verhaltenheit (die heroischen Stoffe des Hochgebirges liegen ihm, wie hier klar wird, gar nicht), der sowohl exakte Zeichnung pflegt, wie aber die Landschaft bis zu erstaunlicher Annäherung an gegenwärtige Auffassungen zu treiben weiß (die Gartenbilder 53/5). Hier lernen wir ihn darüber hinaus nicht nur als delikaten Porträtiisten kennen, sondern finden auch Ansätze zu figürlicher Gestaltung höherer Ordnung, wie sie um jene Zeit H. v. Marées so glühend umwarb. Schon das starke Alters-Selbstbildnis ohne Hut ist von solchen Gültigkeiten umwittert, und einige Kompositionen wie die in Poussin-Farben gehaltene „Mythologische Szene“ lassen da beachtenswerte Möglichkeiten am Rande anklingen. — Den Begriff der Schule Menns wird man hier ein wenig weitgeschwungen finden. Wir sehen ihn einer Reihe von feinen Talenten die Hände lösen zu Werken, deren Vorzüge in seiner gediegenen kultivierten Richtung des unauffällig Sensiblen liegen; andere entfernen sich schnell von ihm. Man wird mit Interesse studieren, wie Hodler damals in allen Richtungen tastete, ehe er sich fand;

man begegnet der dumpfen, fast an sich erstickenden Erdkraft von Valsets Figuren und seinen kühlen Steindrucklandschaften immer wieder gern; weniger den Plakaten von Cacheux und den Süßlichkeiten Baud-Bovys; — aber mit Menn hat vieles davon nichts mehr zu schaffen.

Vor dem korinthischen Portikus der Kathedrale wird unter großem Zudrang „*Je de r m a n n*“ in der französischen Bearbeitung von Charles Clerc gespielt. Die Aufführung war eindrücklich und künstlerisch befriedigend. Ausnehmen müssen wir allerdings von diesem Urteil die Rolle des Todes, die fehlbesetzt war. Warum überhaupt eine Frau? Sie hüpfte neckisch auf der Bühne umher und deklamierte wie eine ältliche Lehrerin ihren Lamartine. Biberti in der Titelrolle war bedeutend und würdig, nur etwas zu freigiebig mit seinen virtuosen, tierhaft dumpfen Angsttönen, die wir schon im Zürcher „*Ajas*“ an ihm ein wenig wuchernd fanden. Ein Sonderlob verdient noch der Teufel, der in den etwas zum Larmoyanten überdehnten Erlösungs-Schluß eine Note von Temperament hineinbrachte und damit, wenn solches heute zu sagen erlaubt ist, einen vorteilhaften Begriff von der Rolle des Bösen im Weltplan gab. Dieser Eindruck ist natürlich nur möglich, wenn ein religiöses Werk des eigentlich Existentiellen ermangelt, und das darf man von Hofmannsthals Bearbeitung des alten deutsch-englischen Mystereiums wohl feststellen; sein Katholizismus aus Stilgründen gab das nicht her. So wäre es auch unrecht, den Mitwirkenden einen großen, überindividuellen Stil wie des Einsiedler „Welttheaters“ von Calderon abzuverlangen. Der Überzeugung Clercs kamen diese Umstände eher zugute. Die Handlung trat uns in seinem unverkrampften Französisch näher als in den mittelalterlich-barock-österreichischen Knittelversen Hofmannsthals, deren künstliche Sprache in jedem Vers das literarische Hofmannthal von dem großen, menschlich echten, der Zeit sich frontal stellenden rätselhaften Sichflüchten in eine vergangene Geborgenheit des Geistes aussagt, welches Dichtertum des „*Tor und Tod*“ abtreiben ließ. — Die anschmiegende Musik von Henri Gagnebin, Orgel, Bläser und Schlagzeug, altertümlich in den himmlischen, modern in den weltlichen und höllischen Bezirken, doch die drei geschickt zur Einheit bindend, sollte über diesen Anlaß hinaus leben.

Dieselben Bedenken in verstärkter Form richten sich gegen die zweite religiöse Aufführung vor der Kathedrale: „*Polyeucte*“ von Corneille. Hier war das (z. T.) Laienspiel durch den hochoffiziellen Prunkstil der Comédie Française ersezt. Der Vergleich stand uns betreffs „*Polyeucte*“ selbst zu Gebote. Man kann nicht sagen, daß hier Genf hinter Paris zurückblieb, auch nicht Paris stark hinter Corneille, doch wohl „*Polyeucte*“ hinter einer wesenhaften Idee von Religion. Oder hat wirklich dieser brüllende Wort- und Gesinnungspomp, dies Hinausorgeln der großen Tiraden an der Rampe, dies unverwandte Gebärdenspiel ad spectatores, dieses pausenlose eiskalte Toben, dies donnernde Gebärdenspiel von Operntenören, diese Tremolo-Raserei von Rhetorik — hat dies viel mit Religion zu tun? Nein, sondern so wenig wie die großen Historien und Allegorien der Le Brun, Le Sueur, Jouvenet e tutti quanti. Religion dieser äußersten Ansprüche lebt man, dann hat man keinen Trieb zu unaufhörlichen Verdi-Arien darüber; oder man schwätzt nur davon, dann dreht sie sich wie ein Maschinchen hurtig in der leeren widerstandslosen Lust wie hier bei Corneille. Mit Recht goß der große Pascal, der etwas von Ernstmachen verstand, die Schale seines ätzenden Spottes und Hasses über solche ruchlose stoische Phrasenmacherei aus. Die Darstellung war à l'avenant. Uns schwebt für eine französische klassische Tragödie natürlich nicht ein psychologisch-realistisches Spiel vor, wohl aber etwas, was irgendwo und irgendwie durch Leben hindurchgegangen ist und es noch in aller Strenge der Form von ferne aufklingen läßt. Das Lebendige, Menschliche war hier zuverlässig meilenfern ausgeschieden. Und damit war alles falsch geworden. Polyeucte brachte seine Guido-Reni-Blicke keinen Augenblick vom Himmel los (der sich groß, sternenklar und geduldig wie hier schon über so manche Komödie gewölbt hat), daß man fast nur das Weiße seiner Augen

sah; und wenn das hohe C hinausgeschmettert wurde, so sah der Beifall verlässlich ein. Darnach sagte man befriedigt untereinander: „C'était vraiment bien dit, ça“, eine unmittelbare Ergriffenheit war kaum vorhanden, und in der Pause ging das Schauspiel absatzlos in das melodische Geheul der Programmverkäufer und des „Demandez glace“ (Marke Siberia) über. Eine kleine Oase war Félix (Jean Mauclair), der ohne Stillosigkeit etwas wie einen Menschen hinstellte. So gelang es ihm, das absolut Unwahrscheinliche des Stücks, die zusätzliche Bekhrung eben dieses Félix, dem Zuschauer schließlich sympathisch nahe zu bringen.

Erich Brock.

Goethes „Faust I“ auf dem Luzerner Weinmarkt.

(Innerhalb der „Internationalen Musik-Festwochen 1943“.)

Oskar Eberles Faust-Inszenierung auf dem Weinmarkt wurde von manchen Kritikern übel zerzaust. Einmal wurde ihr vorgeworfen, die Streichungen seien zu tief einschneidend (die Schüler-Szene, die Walpurgis-Nacht und die Hexenküche fehlen); dann konnte man lesen, der „Faust“ gehöre gar nicht ins Freilicht, sondern in den geschlossenen Theaterraum; ferner sei es nicht angebracht, anerkannte Berufsschauspieler zusammen mit Laienspielern auftreten zu lassen, weil dies ungleichmäßige Leistungen zur Folge habe und die Aufführung darunter leide.

Zum ersten Punkt ist zu sagen, daß wenn schon ein Stück für eine Aufführung gekürzt wird, man immer über die Striche wird streiten können, zumal beim „Faust“, der ja eines der bekanntesten Werke ist, und bei dem jeder gleich merkt, was fehlt. Unseres Erachtens gibt es da nur die prinzipielle Entscheidung: wird gestrichen, wie z. B. jetzt wieder in Luzern, dann muß man es schon dem Regisseur überlassen, wie er das für seine bestimmten Absichten und bei seinen Möglichkeiten hinsichtlich der äußereren Umstände der Aufführung machen will, und kann dann eben bei der Beurteilung weniger vom Formalen der Dichtung ausgehen, sondern nur vom Gesamteindruck der Aufführung selber. Der aber in einer Dichtung wie Goethes „Faust“ darf überhaupt nichts gestrichen werden, und die Aufführung des ersten Teils muß sechs bis sieben Stunden dauern, wie dies z. B. in konsequenter Weise bei den Aufführungen des Goetheanums in Dornach der Fall ist.

Das andere Problem, ob Goethes „Faust“ im Freien gespielt werden kann und zwar auf einer Art Simultan-Bühne mit den einzelnen Spielplänen nebeneinander, wie in den spätmittelalterlichen Mysterienspielen, und nicht mit ständigem Vorhang fallen nach einander und langen Pausen wie auf unseren barocken Guckkastenbühnen im geschlossenen Raum: „Faust“ als Freilichtspiel kann bejaht werden, weil diese Dichtung ein „Mysterium“ ist, als enge Verknüpfung des Menschen mit den höheren und den niederen Welten, dies mit dem zentralen Bekenntnis: „Christ ist erstanden“ und mit dem Schluß „Ist gerettet“. Ein Mysterium aber gehört mitten in's Volk und nicht als ästhetischer Kunstgenuß vor ein Publikum, das im weichen Fauteuil sitzt und die Vorhänge hinter dem Bühnenrahmen kritisch nach „künstlerischen Gesichtspunkten“ betrachtet. Damit haben wir bereits auch die dritte Frage angeschnitten: das gleichzeitige Auftreten von Berufsschauspielern und sogenannten Laienspielern. Unserer Meinung nach geht es bei diesen Faust-Aufführungen auf dem Weinmarkt nicht in erster Linie um eine „künstlerische Vorstellung“, so wie wir gewohnt sind, sie in unseren Stadttheatern zu erhalten. Hier soll einfach der Kern und der Sinn des Mysteriums Mensch mit Hilfe dieser einmaligen Dichtung Goethes allen denen, die ohne Vorurteile gekommen sind, zum Erlebnis gebracht werden, indem der Miterlebende in die Zusammenhänge, in die Nöte des Lebens hineinsieht, in sich selber als Mensch, mit allen Freuden und allem Leid, und zugleich die Möglichkeiten und Wege erschaut, die ihm helfen, die ihm das

Leben tragbar und sinnvoll machen. So wird auch „Faust“ auf dem Weinmarkt zum volkstümlichen Mysterienspiel, an dessen Aufführung man nicht primär ästhetische Maßstäbe anlegen darf. Die „nicht so guten“ Laienspieler haben durchaus ihren berechtigten Platz neben den „sehr guten“ Berufsdarstellern.

Von einem ästhetisch-kritischen, an der Stil-Entwicklung unserer Künste, speziell der Theaterdecoration und Darstellungsform des Schauspielers geschärften Gesichtspunkte könnte man der Aufführung z. B. auch noch vorwerfen, daß sich auf dem formal bis ins Äußerste vereinfachten dreistöckigen Bühnengerüst die Gesten und Gebärden der Darsteller, vor allem auch das Sprechen der Verse, oft viel zu „naturalistisch“, zu „natürlich-klein“ ausnehmen. Anderseits wirken die Figuren auf dem unscheinbaren Hintergrunde, in dem der alte Weinmarktbrunnen allein als festgefügte Form miteinbezogen ist, gerade sehr plastisch und für den unvoreingenommenen Besucher wirkungsvoll, zumal inmitten der in hunderten von Fenstern aufgeteilten Häuserfassaden.

Alles in Allem: unser Erlebnis ist das eines in seinen Intentionen gelungenen Versuchs, die alten Weinmarktspiele nach wohl dreihundertjähriger Unterbrechung wieder aufzunehmen und dem Zuschauer das Mysterium des Menschen lebendig werden zu lassen, im Blickpunkt auf unsere Bestimmung in einer höheren Welt. Die vielleicht da und dort doch noch zurückdämmenden „Nebengeräusche“ aus den umliegenden dichtbewohnten Häusern und Gassen störten auch nicht arg, insofern man sich dadurch ganz real bewußt war, dieses Spiel nun wirklich mitten im Volk und mitten aus dem Volk zu erleben.

Dabei kann es Oskar Eberle nicht hoch genug angerechnet werden, daß er in dieser Aufführung das Christliche des „Faust“ in den gebührenden „Vordergrund“ gerückt hat — so wie nach einer Aussage Goethes selber, das „Gretchenproblem“ im „Faust“ durchaus im christlichen Sinne behandelt sei. Der Tod Gretchens ist Sühne und zugleich vergebende Erlösung. In unseren Stadttheatern wird meistens auf dieses Wesentliche des „Faust“ kein Wert gelegt.

R. G. Rätsler.

Bücher Rundschau

Die schweizerische Neutralität.

Trotzdem viele Leute in etwas gelangweiltem Tone sagen, man wisse jetzt wirklich Bescheid über unsere Neutralität, stößt man immer wieder, selbst in Kreisen von jungen Akademikern, auf unklare Vorstellungen über die historischen Zusammenhänge unserer Neutralität. Wir wollen daher der Studentenschaft der Universität Bern dankbar sein, Prof. Bonjour gewonnen zu haben, eine Abhandlung über die schweizerische Neutralität abzufassen*).

Das schmale Heft von 36 Seiten enthält in überaus klarer Sprache einen ausgezeichneten Überblick über die Neutralität als außenpolitisches Programm, über Entstehung, Wachstum und Inhalt der Neutralität und über die Mittel zu deren Behauptung. Die Gegenüberstellung der Anfeindungen von innen und außen ist besonders lehrreich. Diejenigen Landsleute, die im Laufe des jetzigen Krieges in ihrer Haltlosigkeit glaubten, unsere Neutralität sei überholt, können sich ins Stammbuch schreiben, daß ganz ähnliche Angriffe, wie sie jetzt vom Ausland her erfolgen, auch schon früher zu hören waren; in verschiedenen Melodien ist immer wieder versucht worden, den braven Schweizer mürbe zu machen. Wir sind dem Bundesrat

*) Edgar Bonjour: Die schweizerische Neutralität. Verlag Herbert Lang & Sie. Bern 1943.