Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 9

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: 09.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Vom Standort Italiens

Kann ein italienischer Schriftsteller Italien beurteilen, ohne Gefahr zu laufen, parteiisch, d. h. zu optimistisch oder zu pessimistisch zu scheinen? Ich glaube ja. Ohne, wie Renan sagte, sein Land vom Sterne Sirius aus beurteilen zu wollen, genügt es, wenn der Betreffende sich so weit emporschwingt, um das Land mit einem liebenden Blick überfliegen zu können, ohne Vergrößerungs- oder Verkleinerungsglas.

«Hat sich Italien verändert? In welcher Richtung und bis wohin? An der Oberfläche oder in der Tiefe?» Dies sind die Fragen, welche die Ausländer an uns richten und die wir uns manchmal selbst stellen.

Haben die politischen Umwälzungen einen entscheidenden, grundlegenden Einfluß auf die Äußerungen des italienischen Lebens ausgeübt? Ich habe schon einigemale Italien, das «physische Italien», der Länge und der Breite nach durchquert mit jenen Autocars, die, abgesehen von Geschwindigkeit und Gestank, so sehr den alten Postkutschen gleichen, denn wie jene bringen sie den Reisenden in enge Beziehung, fast in eine gewisse Intimität zum Land. Es fällt mir leicht, einen Vergleich zu ziehen zwischen dem Aussehen der Landschaft unmittelbar nach der Befreiung und ihrem heutigen Gesicht. Menschen und Natur haben mit derselben Großzügigkeit, derselben Eile und derselben Fruchtbarkeit dazu beigetragen, die Spuren des Krieges zu verwischen. Die Landschaft fügt sich wieder in ihrer alten Harmonie zusammen, mit den Zügen, die zu jeder Zeit die Dichter und Künstler aller Völker begeisterten. Sollte Byron nochmals in Venedig landen, Goethe nochmals in Rom ankommen, Lawrence in Sizilien, Burckhardt in Florenz und Berenson in Siena, so wäre ihre innere Bewegung noch dieselbe.

Der Krieg hat die Landschaft und das lichte Klima, also den sichersten Reichtum Italiens, nicht zerstört und nicht verändert. Die Harmonie der italienischen Schönheit hat sich wieder zusammengefügt, wie das Wasser eines zauberhaften Meeres nach dem Sturm. Dies ist das Verdienst der Bauern, die sich an ihre Erde klammerten mit einer Leidenschaft, die ebenso alt wie ihre Rasse ist. Die Bauern haben die Ranken der Reben gezogen und die Felder gepflügt, wie zu den Zeiten Vergils. Der Rückschritt der landwirtschaftlichen Mechanisierung hat, wegen des Mangels an Benzin und der Knappheit an Traktoren, veraltete Bebauungsmethoden wieder aufleben lassen. Die schönen Landstraßen des Veneto, der Toskana, Emiliens und Umbriens werden von Ochsen mit halbmondförmigen Hörnern durchzogen, von Maultieren, von schweren borstigen Pferden, die an die Reittiere des Gattamelata oder des Colleoni erinnern. Die Bauern sind wenig amerikanisiert. Statt dessen haben sie sich mit der ganzen Sehnsucht, die sie während der Jahre der Entbehrungen im Innersten geborgen hatten, wieder an ihre traditionellsten Lebensformen geklammert. Sie sind zur Volkstümlichkeit ihrer Küche und ihres Kellers zurückgekehrt. Die altherkömmlichen Feste der Dörfer und Städtchen sind mit Begeisterung wieder aufgenommen worden, wie ich es in Siena beim berühmten «palio» und in Gubbio bei der «corsa dei ceri» sehen konnte. Die Jahrmärkte, die in den vergangenen Jahren abgeschafft worden waren, da die modernen Lokomotionsmittel dem Bauern erlaubten, seine Einkäufe bequem und billig in der Stadt zu machen, sind nach dem Krieg wieder beliebt geworden, denn das Reisen ist wieder teuer und beschwerlich. Rings um die Jahr- und Wochenmärkte, die sich im Schatten

der alten Kathedralen, der Rathäuser und Klöster ausbreiten, in Cesena wie in Perugia, in Cremona wie in Como, in Verona wie in Padua, leben jahrhundertalte Lebensformen und Gebräuche wieder auf. Wenn ich eine italienische Stadt besuche, gehe ich immer auf den Markt. Dort nehme ich volkswirtschaftliche und folkloristische, politische und kulinarische Lehren entgegen, vor allem aber auch solche des gesunden Menschenverstandes. Ich halte mich für genügend praktisch und «dichterisch» zulänglich, um ein Maximum an Lehren aus der Berührung mit meinen Landsleuten ziehen zu können, dieser «gente civilissima ancora e umanissima» im edelsten Sinne des Wortes. Und wieviele Fremde, die sich heute mit einem Minimum an sprachlichen oder dialektalen Kenntnissen der echten italienischen Seele der einfachen Leute nähern können, entdecken, daß diese Seele das Gleichgewicht und den Einklang wieder gefunden hat, welche sie zu allen Zeiten als vorbildlich erscheinen ließen. Das Gift der Kriegszeit ist absorbiert worden, und trotz der Niederlage und ihren tragischen Folgen sieht man nicht jene Zersetzung der Familie, die z. B. im heutigen Deutschland charakteristisch ist. Die Familie hat ihre wirtschaftliche und geistige Funktion christlichen und römischen Ursprungs wieder aufgenommen.

Sicherlich haben viele *Städte,* um vom physischen Gesicht Italiens zu reden, dauernde Verstümmelungen erfahren: Florenz ohne Brücken, Verona ohne Brücken, Pisa ohne Camposanto, Padua ohne Eremitani und ohne die Fresken des Mantegna, Rom ohne San Giovanni Laterano, — sie alle flößen uns ein Gefühl wehmütiger Trauer ein. Mit viel Geduld und auf typisch italienische Art fördert man Restaurierungen von höchster Wichtigkeit, wie jene von Sant Ambrogio und des Klosters delle Grazie in Mailand, des Malatesta-Tempels in Rimini. Aber gewisse Malereien von unschätzbarem Wert sind auf immer verschwunden und ihr Verschwinden hat einige anmutige und historisch wichtige Städtchen entstellt, wie z. B. Terracina, Viterbo, Cassino oder Ravenna, wo jedoch die byzantinischen Denkmäler wie durch ein Wunder gerettet wurden und auch das Mausoleum der Gallia Placidia, das schon als verloren galt.

Der *Durchmarsch der Heere* — und der farbigen Truppen (infolge eines tragischen Irrtums, der wie ein Bumerang die Länder, die ihn angeordnet haben, Amerika und Frankreich, wieder treffen wird) — hat nur oberflächlich und in wenigen Zonen den Charakter und die Kultur Italiens verändert. Nach der ersten Begeisterung für die Jeeps und den Kaugummi, für die Grammophonplatten mit Negerliedern und -Tänzen sind die Italiener zu ihren gewohnten Liebhabereien zurückgekehrt. Nur einige intellektuelle Kreise haben, mehr aus Snobismus als aus Überzeugung, die Forderungen des angelsächsischen Materialismus hundertprozentig angenommen. Es ist ziemlich natürlich, daß der faschistischen Periode der kulturellen Isolierung Italiens ein frenetisches Verlangen nach amerikanischen Büchern, amerikanischen und französischen Filmen gefolgt ist, sowie das Bedürfnis, ganz kritiklos allen französischen Theaterstücken zuzujubeln! Weniger Eindruck machten in Italien die Formen russischer Kunst, sei es im Theater oder im Kino. Nicht einmal die Attraktion der verbotenen Frucht vermochte das Publikum zu begeistern, als man in Theatern und Kinos die wenigen Meisterwerke sowjetischer Kunst darbot.

Das italienische *Verlagswesen* war anfänglich wenig kritisch eingestellt. So hat man ziemlich «alles» übersetzt und «alles» gedruckt. Man hat auch die italienische Übersetzung von Werken, wie «Der Geliebte der Lady Chatterley», welche die faschistische Zensur verboten hatte, in Druck gegeben. Der Faschismus hatte den Gebrauch von fremdsprachigen Aushängeschildern untersagt, und durch eine naive Reaktion haben viele Straßen italienischer Städte sich in der ersten Zeit der Befreiung mit Worten wie «Hôtel, shop, magazine» usw. geschmückt. Aber diese Mode verflüchtigte sich bald. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß der italienische «buon senso» und ein vernünftiges Nationalgefühl die typisch italienische Bewunderung

für alles Fremde bekämpft haben, mehr und besser als die vielen faschistischen Ukase es je tun konnten.

Trotz den starken Erschütterungen und Rissen, welche die italienische Einheit unter dem Druck der Todesängste und Leiden des Kriegs erlitt, trotz der wirklichen und ideellen Entzweiung, die durch die Gotenlinie auf der italienischen Halbinsel geschaffen wurde — *Entzweiung,* die vielleicht dazu beitrug, die Italiener gegeneinander auszuspielen, den Norden gegen den Süden —, trotz allem ist Italien im Begriff, seine geistige Einheit wieder zu finden, diese Einheit, die seine Chance und sein Gewicht im europäischen Kräftespiel gewährleistet. Die regionalen Separatistenbewegungen sind abgeflaut, die Dialektalismen haben ihr richtiges Maß wieder erlangt, eine «Kampagne» der römischen Intellektuellen gegen Mailand ist schon im Werden erloschen und schien eher ein Witz als eine wirkliche Tat zu sein.

Man kann sich viele Nationen, auch große, vorstellen, bei denen die *Kunst* einen kleinen oder gar keinen Platz einnimmt. Aber ich glaube nicht, daß sich jemand Italien ohne Kunst und ohne Künstler vorstellen kann, auch wenn, wie es zu andern Zeiten geschah, Kunst und Künstler aus ökonomischen oder politischen Gründen Exportartikel werden mußten.

Der Faschismus hatte die Kunst sehr gefördert, wenn auch mit dem Hintergedanken politischer Schmeichelei gegenüber den Künstlern und einer rhetorischen Verherrlichung des Regimes. Aber sah man nicht dasselbe von jeher unter jeder Tyrannei? Und sind die Künstler wirklich schuldig und Kollaborationisten, die eine Statue für den Sieg am Piave modellierten oder einem militärischen Führer wie Cadorna einen Bogen widmeten und öffentliche Gebäude, wie den Justizpalast in Mailand, den Palast der Kriegsverletzten in Rom, das Battisti-Denkmal in Trient, die «città degli studi» in Rom oder die «piazza della Vittoria» in Brescia mit Skulpturen, Fresken und Mosaiken schmückten? Was in Rom auf dem Gebiete des Urbanismus getan worden ist, — ausgenommen natürlich die fatalen Fehler, wie der Durchbruch der Spina di San Pietro und das geschleifte Augusteo — ehrt Italien, wenn auch der Größenwahn der geraden Linie und des Kolossalen gemütliche Winkel des alten Roms zerstörte und vor allem das Stadtbild des 18. Jahrhunderts entstellte.

Viele Künstler arbeiteten, schufen, behaupteten sich in den letzten zwanzig Jahren, und die vielen öffentlichen und privaten Preise, die Errichtung einer Akademie, die nicht nur aus Korrumpierten und Korrumpierenden bestand, um einen Satz Benedetto Croces zu gebrauchen, die periodischen, kunstfördernden Veranstaltungen (die Biennale von Venedig, die Triennale der dekorativen Kunst in Mailand, die Quadriennale von Rom, die vielen und sehr geglückten Ausstellungen, wie die des Sei- und Settecento in Florenz, der ferraresischen Malerei in Ferrara, von Tintoretto, Tizian und Veronese in Venedig, von Moretto in Brescia, von Leonardo in Mailand) schufen ein *künstlerisches Klima,* das mit lebendigen Werken ausgefüllt war, wenn auch nicht mit Kritiken. Die politische Besudelung erreichte ihren Höhepunkt nur in den Ausstellungen des Cremona-Preises, die eigentliche faschistische Dumpings waren. Man kann nicht behaupten, daß der Faschismus einen Stil zu schaffen vermochte, da seine Postulate zwischen einer Wiederauferstehung des Klassischen und einer Verbreitung des Rationalen schwankten, zwischen Travertin und Eisenbeton, zwischen Palladio und Le Corbusier. Aus dem sogenannten *«Novecento»,* einer Vereinigung und Bewegung, die in Mailand aufkam, gingen Begabungen von internationalem Ruhm hervor. Dem Impressionismus und Postimpressionismus, dem Surrealismus brachte man im Vaterlande Marinettis eine Gunst entgegen, die ihnen — mit der blindesten Stupidität und erzwungener Propaganda — in der Heimat Liebermanns und Kokoschkas versagt blieb, wo der künstlerische Kanon Hitlers für die Malerei im berühmten Führerspruch «gemaltes Gras hat grün zu sein» gipfelte.

Was den *Kino* anbelangt, begnügte sich die Regierung nicht mit der Errichtung einer «Cine-città» in Rom, sondern mischte sich, fast immer auf unheilvolle Weise, mit Ratschlägen und Zensur in die Produktion ein, und, was schlimmer ist,

mit Inspirationen «offiziellen» Charakters. Und die Ergebnisse waren vernichtend, sowohl auf wirtschaftlichem wie auf künstlerischem Gebiet. Die Propaganda wurde so grob gehandhabt, daß das nur selten künstlerische Gewebe den tendenziösen Faden nur allzu gut durchschimmern ließ. Die ausgezeichnete Organisation der internationalen Filmwochen in Venedig diente allzu oft dazu, die italienische Filmkunst einem unerfreulichen Vergleich mit der Filmproduktion der freien Staaten auszusetzen!

Noch im ersten Kriegsjahr konnten sich einige dieser kulturellen Einrichtungen mit Mühe halten. Der Fall des Regimes und die militärische Niederlage vernichteten sie aber fast alle. Ein oberflächlicher Beobachter hätte denken können, daß sie nun für immer erloschen seien, daß unsere katastrophale Bilanz, daß die Lahmlegung vieler öffentlicher Ämter und die moralische Demütigung, die noch mehr drückte als die militärische Besetzung, jede Initiative auf dem Gebiete der Kunst ausschließen würden. Man hätte annehmen können, daß die sich selbst überlassenen italienischen Künstler vor ihrem Schicksal desertiert wären, um sich in einer unproduktiven Trägheit einzukapseln. Man hätte meinen können, daß die Kunst verschwinden würde im gewaltigen und aufreibenden Lebenskampf. Zwar hatten die Künstler eine selten günstige Zeit während der letzten Kriegsjahre und der allerersten Monate der Nachkriegszeit. Man riß sich in fast fieberhafter Weise um Bilder, Statuen und auch moderne Bücher, und man darf wohl sagen, daß gewisse Künstler, besonders Maler, sich dabei bereicherten. Aber das Schlaraffenleben war von kurzer Dauer. Heute gesellt sich zum Mangel an Verkaufsmöglichkeiten die Teuerung der zum Kunstwerk erforderlichen Rohstoffe: Leinwand, Farbe, Metalle, Marmor, Tonerde. Die Wohnungsnot hat viele Künstler um die Möglichkeit passender Ateliers gebracht. Die Krise der Nachkriegszeit macht sich in tragischer Weise fühlbar für künstlerische Institutionen von jahrhundertaltem Ruhm. So lebt die Akademie der Brera augenblicklich von Unterstützungen. So wurden die Konzertsäle des ruhmreichen Mailänder Konservatoriums von den Bombardierungen zerstört und sind bis heute nicht aufgebaut worden. Ein Auferstehungswunder ist dasjenige der Pinakothek der Brera. Auch dieses wundervolle, von Richini geschaffene Gebäude erlitt schwerste Schäden, und man verdankt es dem Direktor der Pinakothek, dem bekannten, kürzlich verstorbenen Kunstkritiker Ettore Modigliani, daß eine erste Ausstellung von Meisterwerken in sieben Sälen des Palastes eröffnet wurde und daß wichtige Wiederaufbauarbeiten begonnen wurden. Man hofft, daß diese Arbeiten in etwa zwei Jahren beendet sein werden. Die Gebäude sämtlicher *Museen* Mailands sind zerstört worden und die Schätze alter und moderner Kunst warten auf einen würdigen Aufenthaltsort. Die Kraft, Verlorenes wieder zu erlangen, war für die Italiener selbst ein Grund des Staunens, denn der italienische Optimismus, der oft an Verantwortungslosigkeit grenzt, und der eine tausendjährige Erfahrung in historischen Ruinen mit darauffolgenden, noch historischen Morgenröten erneuter Kultur besitzt, war immer die Hefe der ewigen Hoffnung. Keine Apathie der Wirklichkeit gegenüber, kein Sichverschließen vor Schwierigkeiten, keine Zerknirschung vor dem Urteil der Geschichte. Im Unterbewußtsein und im Fatalismus der Italiener ist die Absolution immer nahe. Sie beruht auf der Überzeugung, daß ihre Schuld auch nicht größer als die vieler anderer sei. Wer kürzlich in Italien war, hat das äußere Gesicht einer solchen Erneuerung feststellen können, wenn auch die Erneuerung des intellektuellen «Gewebes» dunkel, aber mannhaft ist. Unter vielen Beispielen genüge eines — wir führen es an, weil es allen Schweizern, die in letzter Zeit Mailand besuchten, bekannt ist —: die Auferstehung des *Mailänder Scala-Theaters,* das unbestritten seinen Platz als erstes Opernhaus Europas wieder einnehmen konnte. Die Bombardierungen im August 1943 hatten es gänzlich abgedeckt und hatten die alten Stützen und Strukturen aus der Zeit des Piermarino verbrannt. Für die Dauer mehrerer Spielzeiten schneite und regnete es in Strömen in diesen wunderbar harmonischen Saal, in dem heute Samt und Seide, Vergoldungen und Fresken in ihrem alten Glanz erstrahlen.

Alles schien zerfallen und dem Ruin geweiht, die Kulissen, die Kostüme sämtlicher Opern des Repertoires, der Kronleuchter zerstört, das Museum evakuiert, seine Säle in Trümmern, die Partituren verbrannt. Es genügte, daß ein Mann von starkem Glauben und unermüdlichem Eifer, ein ehemaliger Industrieller, Antonio Ghiringhelli, das Problem, oder besser die Fülle der Probleme der Scala anpackte, mit einer mutigen und großzügigen Hilfe an Geld und Arbeit, auf daß Mailand «sein» Theater wieder erhielt und Europa das Beispiel jenes hartnäckigen Widerstandes der westlichen Kultur gegen jeden Versuch, sie zu vernichten oder zu überfluten. Während die Scala durch das Radio ihre Stimme wieder in die Welt hinaus sandte, schickten die großen italienischen Museen die besten Gesandten unserer Kultur ins Ausland, um die Existenz, die Verantwortung, die Kontinuität unserer Kunst wieder darzutun. Man braucht sie in Europa und, sagen wir es ruhig, in der Welt.

Raffaele Calzini.

Zürcher Schauspielhaus

Jean Cocteau: Der Doppeladler

Cocteau ist ein Dichter, der die zerebrale Übersteigerung, welche schon seit Jahrzehnten avantgardistische Kunst kennzeichnet, in oft bedeutender Weise einzusetzen weiß. Sein Roman «Les enfants terribles», der in einer überhitzten verdumpften Zimmerluft spielt und da einige frappante Blüten ungesunder, aber rebus sic stantibus unausweichlicher und irgendwie nicht unwesentlicher menschlicher Verstiegenheit zum Blühen bringt, zeigt seine Virtuosität vielleicht am deutlichsten. Es ist eine Virtuosität, die von unangenehmen künstlichen Voraussetzungen aus die Folgerungen dann in zwingender und brillanter Weise zu ziehen weiß. Sein ähnlich betiteltes Drama «Les parents terribles», eine, kurz gesagt, Julien-Greeniade, hat schon die große Effektrolle, der zuliebe alles andere in Szene gesetzt und zurechtgebogen wird — wie es in dem neuen Stück «Der Doppeladler» bis auf die Höhe gebracht wird. Daneben tritt hier das Element der reinen Konstruktion noch stärker hervor. Die Prämissen für dieses ganze Gebäude sind folgende: ein deutscher Fürstenhof vor hundert Jahren — wobei es allerdings stellenweise ein bißchen hitlerischer zugeht als es damals der Fall war, mit Zitadellen voll politischer Gefangener, Verhaftungen durch Militärabteilungen, überfeinen grauen Eminenzen als allmächtigen Polizeiministern. Und die gesellschaftliche Atmosphäre erinnert stellenweise bedenklich an das Bild, unter dem man sich etwa in Hollywood das Hofleben vorstellt. In diesem Rahmen steht die Idee, daß eine Frau einige Tage mit einem Mann zusammenlebt, von dem sie nicht recht weiß, ob sie von ihm besessen oder getötet sein will oder beides, wobei der Mann nicht weiß, ob er die Frau liebt oder haßt oder beides; wodurch sich natürlich eine ganze Skala von Sichverfehlen und Sichentsprechen ergibt, die aber doch schließlich sämtliche möglichen Einstellungen zum Zuge kommen läßt, sie ist eine Königin (im besten Hollywood-Sinne), er ein anarchistischer Dichter mit dem Gemüt und den Lederhosen eines Ganghofer-Helden, gleichfalls in Hollywood-Sicht. Dies alles ergibt reiche Abwandlungen des Umschlagens und der Synthese zwischen Umarmung und Reitpeitsche. Kurzum, es ist eine allgemeine lustvolle Verwirrung der Herzen, jenes breite Gepansche und Gemansche der Gefühle und vor allem der Triebe, das sich viele französische Literaten unter der Liebe vorstellen. Es gibt da natürlich reichen Ansiedlungsboden für einzelne Bravourstücke, wie sie Cocteau aus dem Ärmel schüttelt: so z. B. der halbstündige Monolog der Königin im 1. Akt, zunächst einem toten, dann einem halbohnmächtigen Partner gegenüber — eine Situation, der gegenüber der Dichter wirklich keinen Augenblick um Worte verlegen ist, die aber in ihrer Künstlichkeit doch nur kalte

technische Bewunderung zu erwecken vermag. Am krassesten kommt die Künstlichkeit des Ganzen in der Peripetie zum tragischen Schluß hin heraus. Da dem Dichter eine echte Tragik endlos fernliegt, da er zum Stamme jener Asra gehört, die in jenem trüben Mischmasch der Empfindungen immer auch anders können, so muß die Tragik, die er sich vorgenommen hat, durch eine ungemein unwahrscheinliche Hofintrigue an dem an sich bombensicheren happy end vorbei bravourös erzwungen werden. Überhaupt ist an diesem Stück vielleicht das allgemeiner erleuchtende Erlebnis dies, wie sehr alle solche Kunst, welche dem Natürlichen und Elementaren, das sie nicht herbeizunötigen und zu gestalten vermag, ins Künstliche, Krampfige, Neutönerhafte, um jeden Preis Fortschrittliche, Radikale ausbiegt — dann, nachdem sie alles Menschliche zersetzt, alle Substanz weggeschwatzt hat, doch bei jeder Gelegenheit in das hineinplumpst, was immer noch übrig bleibt, falls nur die innere Unbeteiligtheit an diesen Spielereien groß genug ist. Es ist das Sentimentale, das Faustdicke, die Schwelgerei in Familienblatt-Rührseligkeit. Dieser Gesichtspunkt ließe sich auf viele erfolgreiche Auch-Kunst aus mancherlei Bezirken anwenden, welche die letzten Zeiten hervorgebracht haben. Die Erzählung etwa des Herzogs, wie er die entschleierte Königin belauscht hat — oder wie der Anarchist, getreu seiner Ganghofer-Natur, die Königin zu volksbeglückendem Einsatz bestimmt — das ist schlichtester, wohlerprobter Hurra-Kitsch, bei dem die Sardous und Sudermänner schamrot werden würden. Die zünftigen Avantgardisten, die nichts sind als dieses, pflegen dann noch hinterher eine Grimasse über solche unvermeidliche lustvolle Sündenfälle ins Triviale zu machen — sie tun, als hätten sie sich damit nur über das Publikum lustig gemacht —; und dann glauben sie ihre Sentiments doppelt wieder gut gemacht zu haben. Man nennt das heute in Dichtung, bildender Kunst und Musik «Ironie»; und diese Ironie in der Kunst ist nun wirklich das Unironische an sich, sie ist einfach eine frostige und primitive Negation des Negativen, die niemals ein Positives ergibt.

Frau Becker stattete die Königin mit kapriziösem Temperament überreich aus; ob der letzte Auftritt vor dem vergifteten Geliebten unerträglich gut oder *zu* gut gespielt war, lassen wir dahingestellt. *Herr Freitag* als Stanislaw hatte seine unerschöpfliche menschliche Gediegenheit einzusetzen, welche sich sowohl in Älplertracht wie im Gehrock bewährte. *Herr Wolf* vermochte aus seiner restlos einfältigen Rolle natürlich nichts zu machen, und *Frau Fink* mußte versuchen, die ewig und nüancenlos eingeschnappte Hofdame einigermaßen abwechslungsreich auszubauen.

Erich Brock.

Max Werner Lenz: Die Begegnung

Wenn man Max Werner *Lenz* heute in erster Linie dafür lobt, sein Drama *«Die Begegnung»* sei die erste Auseinandersetzung zwischen Deutschland und der Schweiz nach dem Krieg, so tut man etwas Richtiges. Es braucht Mut, dieses im vollen Sinn des Wortes brennende Problem anzupacken. Aber Mut hatte Lenz von jeher — sein und seiner Gesinnungsgenossen «Cornichon» war in den für unser Land gefährlichsten Zeiten ein Ort, wo Sauberkeit und Treue zur Wahrheit lebendig geblieben waren.

Es schien uns immer, nur ein Mensch, welcher Deutschland liebe, habe Hitler bis zum Letzten hassen können. Die Anderen hatten in ihrem Abscheu immerhin noch die nicht zu verachtende und selten verachtete Genugtuung, über alles Erwarten hinaus Recht zu bekommen mit ihrer Abneigung gegen Deutschland. Hitler hat viele Länder zerstört, keines aber so sehr wie das eigene. Zerstört in einem Maß, das wir vielleicht nicht einmal heute, wo seine materielle Tragweite klar zu Tage liegt, ganz ermessen können. Da müssen erst einmal die Kinder, die unter Hitler geboren worden sind, Männer und Frauen geworden sein, bis wir ganz sehen, was

er zu zerstören und dem anständigsten Aufbauwillen zu entziehen vermocht hat. Lenz liebt Deutschland — das kommt in dieser «Begegnung» klar und menschlich schön heraus. Sein Zürcher Professor, den es bei uns nicht mehr hält, bis er gesehen hat, wie es «draußen» aussieht, allgemein und bei den geliebten Freunden, dieser Professor hat sicher viel von dem in sich, was Lenz selber erlebt hat. Wichtiger aber ist, daß er viel von den meisten unter uns in sich hat, soweit sie nicht jener jüngsten erwachsenen Generation angehören, der der deutsche Kulturkreis nicht nur nichts bedeutet, sondern als überhaupt inexistent erscheint. Deshalb zielt dieses Drama in den Mittelpunkt unserer geistigen Wirklichkeit. Noch vor wenigen Jahren ging es um die politische und geistige Auseinandersetzung mit Hitler und seinen Mitläufern, heute geht es um die geistige und seelische Auseinandersetzung mit dem Nachbarvolk, das unsere Sprache spricht und das von uns getrennt ist durch menschenunwürdigste Erlebnisse: die mit letzter Unehre erkauften politischen Erfolge Hitlers und die jetzige Not. Wir haben beides nicht gehabt: wir waren «nur» gefährdet in unserer Existenz durch Hitler und mußten diese Gefährdung «nur» jede Stunde wissend erleben, und wir haben jetzt noch Häuser und genug zu essen. Wir sind die, die «nichts» erlebt haben, das heißt alles in uns selbst abmachen mußten. Jene haben «alles» erlebt, das heißt ein Übermaß an äußeren Zusammenbrüchen, die das private, seelische Erlebnis oft sogar völlig zu lähmen vermochten. Vulgär ausgedrückt: wir hatten vorwiegend «noble» Leiden trotz Militärdienst, Hilfsdienst und materiellen Sorgen, uns brannte es vor allem in der Seele, jenen aber auf den Nägeln, wenn sie nicht bei lebendigem Leibe ganz und gar verbrannt sind. Gibt es da überhaupt noch Auseinandersetzung? Dringt da nicht durchaus Unbeziehbares gegeneinander an? Die Frage erhob sich schon nach dem letzten Krieg, sie ist heute unvergleichlich dringender. Vielleicht ist sie unlösbar — aber sie ist da, unausweichbar, und muß deshalb durchlebt werden.

Es gibt ein Wort, das uns während der ganzen Hitlerzeit als drohender Schatten über Denken und Fühlen lastete, Hamanns Ausspruch, man dürfe die Dinge nicht ermessen nach unserer Gemächlichkeit, sie uns vorzustellen. Und doch Gemächlichkeit? Welche Anstrengung, diesem Vorstellen nicht entweichen zu können, die Phantasie in sich wachen zu hören und sie im selben noch verachten zu müssen! Stoff für *den* Roman des schweizerischen Intellektuellen. *Das* Thema unserer geistigen Wirklichkeit. So quälend und brennend, daß es vermutlich nicht den geringsten Erfolg hätte, denn wir haben nun genug davon, wir flüchten ins sogenannte Positive: angelsächsischen Humor oder Résistanceromantik von links oder rechts.

Und trotzdem: *der* Schweizer Roman von heute. Aber das Schweizer *Drama?* Ist das Thema möglich als Drama? Lenz hat es versucht. Bezeichnenderweise bleibt aber sein Stück dort, wo es den Schweizer und die Schweiz schildert, im verhinderten Roman stecken. Da sehen wir eine gepflegte Zürcher Wohnung, in der es schöne Bücher, Polstermöbel, einen Flügel, Dienstmädchen und seelische Probleme gibt und wo das Schlimmste, was schon passieren kann, darin besteht, daß ein Besuch nur Sardinen statt Pastetchen zum Abendessen bekommt. Man liest sich Faust vor, man strebt nach Dramatik und findet über einem durchaus innerseelischen Geschehen nur starre Verkürzungen, oberflächliche Verdichtungen, die weder dem Problem, noch der hier angestrebten dramatischen Form gerecht werden. Und dann geht der Professor nach Deutschland zu den Ruinen, findet den Freund in grausiger äußerer Not, die einst geliebte Frau in Irrsinn und Vergreisung, und ihre Kinder verschüttet unter sogenanntem Leben, und sollte schweigen und helfen, sollte abwarten, bis jene in einen Zustand zurückgekehrt sind, wo man zu ihnen sprechen dürfte von *unserem* Erleben, *unserer* Wirklichkeit. Wo es dann in solchem Sprechen wirkliche Dramatik gäbe zwischen Deutschem und Schweizerischem. Das kann aber der Professor dieses Stücks nicht — schon weil er eben aus Versehen in ein Theaterstück hineingeraten ist. Er kann sich zwar von einem Nazi beinahe zu Tode schlagen lassen, aber schweigen, abwarten kann er nicht. Er ist an Lehrerfolg gewöhnt und hat auch

immer das Seine getan, diesen Erfolg herbeizuzwingen. Er predigt der Tochter der einst geliebten Frau die Rückkehr zu den Müttern, den heiligenden Schlaf im Natürlichen. Kinder soll sie haben und hegen, und in ihnen die neue, reine Welt pflanzen, nicht eine Welt von Helden, eine Welt von Brüdern. Und das Mädchen läßt sich bekehren, es holt sich seinen amerikanischen Leutnant zielbewußt heran und verkündet ihm, daß jetzt geheiratet werde. Der Schweizer aber und seine Frau, die durch diese Reise von Eifersucht geheilt worden ist, können heimkehren, vom Komplex des bloß Vorgestellten befreit... Nein, es geht nicht. Geht noch nicht. Drama ist noch nicht möglich aus dem Widerstreit zwischen den Deutschen von heute und uns heraus. Drama, das künstlerisch trüge, gelingt Lenz nur in einzelnen hellsichtig erhaschten Zügen deutscher Gegenwart. Aber man mußte vielleicht einmal die Probe aufs Exempel machen, muß sie vielleicht immer wieder machen, bis sich eines Tages erweist, daß jetzt die Zeit dafür reif ist.

M. W. Lenz hat sein Stück in Zürich selber inszeniert. Die Aufführung gewann Dichte, wo sie das Werk hergab, in den Figuren deutschen Leidens vor allem (T. Carlsen, H. Wlach, W. v. Beneckendorff, O. Kübler) und den Kulissen Teo Ottos, während die gerade zur Not skizzierten Nazis und die Schweizer dünn und papieren wirkten, ohne daß man die Darsteller dafür verantwortlich machen dürfte.

Das Publikum war aufgerührt, seine Reaktion verdichtete sich aber immer wieder in der Frage, was man wohl draußen im Reich zu diesem Stück sagen werde. Ein abermaliger Beweis dafür, wie dramatisch das Thema einst werden kann und wie sehr es heute noch des eigentlichen Gegenspielers entbehrt, da die Zuschauer ihn nicht auf der Bühne fanden, wohl aber suchten in der Gestalt eines fremden, unberechenbaren Publikums.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Trivium

Die zur Besprechung vorliegenden fünf Hefte des *Triviums* (Jahrgang IV, Hefte 1—4 und Jahrgang V, Heft 1) beweisen erneut die Lebenskräftigkeit dieser Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik; dies einerseits dadurch, daß ihr Mitarbeiterkreis sich im Laufe der Zeit merklich erweitert hat und immer mehr Forscher an der hier eröffneten literarischen Diskussion sich beteiligen, andererseits aber auch dadurch, daß die beiden Herausgeber, *Theophil Spoerri* und *Emil Staiger*, sich weniger als früher zum Worte melden. Dies sei keineswegs als Vorwurf aufgefaßt, vielmehr als Ausdruck der Großzügigkeit der Herausgeber, die damit vielen neuen Mitarbeitern die Möglichkeit geben, zum Worte zu kommen und auch Richtungen zu vertreten, die sich nicht immer mit der von ihnen vertretenen decken müssen [1]).

In der verwirrenden Fülle von anregenden, aufklärenden und minutiösen Beiträgen, die aus drei Literaturen den gewaltigen Zeitraum vom Mittelalter bis zur Moderne abschreiten, finden wir auch solche, die den Rahmen, den sich das Trivium anfänglich gesteckt hat, zu sprengen drohen, denjenigen nämlich, den Th. Spoerri in Trivium I, 1 wie folgt umrissen hat:

> «Das aber ist klar: Literaturwissenschaft ist Philologie und nicht Geschichte; sie hat sich mit dem *Wort* zu befassen, und alles, was sie sonst treiben mag, nur um des Wortes willen zu leisten. Das persönlich gestaltete Wort ist Gegenstand des Stilkritikers, wie das kollektiv verfestigte Wort der Gegenstand des Philologen im engern Sinn ist».

---

[1]) Trivium, Schweizerische Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik. Atlantis, Zürich. Vgl. Besprechungen Oktoberheft 1942 und Juli/Augustheft 1945.

Beim nähern Zusehen jedoch zeigt es sich, daß alle den Weg zum persönlichen Worte zurückfinden. In diesen Zusammenhang gehört wohl der wohlfundierte Beitrag «Zur Symbolik des Grals bei Wolfram von Eschenbach» von *Friedrich Ranke,* der durch «schärfere Interpretation einiger Stellen des Parzival» zu einer neuen Herausarbeitung von Sinn und Symbolik des Wortes «Graal» gelangt. — *Jean Rousset,* vom Hofballet und vom Hoffest des französischen Barocks ausgehend, also nicht von sprachlichen künstlerischen Äußerungen, dringt von dieser Seite zur Deutung Pascals, Gryphius' und anderer Denker jener Epoche vor. Und wenn man daneben die meisterliche Behandlung des Themas «Molière und die Farce» von *Elisabeth Brock-Sulzer,* sowie die nicht minder tiefgehenden und gleichzeitig umfassenden Abhandlungen von *Julius Rütsch* über das barocke Theater stellt, so ergeben sich für den aufmerksamen Leser Zusammenhänge, die uns die Problematik des plötzlich in den Mittelpunkt der Welt gestellten Menschen ahnen lassen, oder wie Jean Rousset sich ausdrückt:

> «... aucune époque (si ce n'est la nôtre, et depuis peu) n'a, avec une telle insistance angoissée, questionné l'homme sur l'homme» (Trivium IV, p. 50).

Man braucht nur im Zusammenhang einen Jahrgang des Triviums zu durchblättern, um solche sich ergänzenden Arbeiten aufzudecken. Es ist dem Besprechenden jedoch nicht möglich, auf die Fülle der angeschnittenen Fragen auch nur andeutungsweise einzugehen. Wenn hier die Mehrzahl der Beiträge nicht erwähnt werden kann, so soll das nicht heißen, daß deren Bedeutsamkeit etwa verkannt würde. Der genaueren Besprechung wären sie vielmehr alle würdig. Näher betrachtet werden sollen nur noch die gewichtigen und abklärenden Gedankengänge *Theophil Spoerris* in seiner Abhandlung über «Der Philologe, das Absolute und die Form» (Trivium IV, Heft 2). In seiner Gedrängtheit und Anschaulichkeit der Sprache ist dieser Beitrag wohl einer der eindrucksvollsten und hat als eine Art von Synthese und Zielsetzung des Triviums, ja sogar der Stilkritik als solchen, zu dienen. Spoerri geht von folgender Fragestellung aus: Wie ist demjenigen, der das Wort liebt und dessen Beruf es ist, «mit dem Gefühl, mit dem ahnenden Geist Schönheit zu erfassen», möglich, sich durch das Wort des Dichters hindurch, durch den Bannkreis des Relativen hinweg, zum Absoluten vorzudringen? Denn die sowohl durch das Medium des Dichters, als auch durch das Medium des betrachtenden Geistes gebrochene Realität scheint eine absolut gültige Aussage über die Erscheinung an sich zu verunmöglichen. Der Philologe weiß nämlich,

> «daß er nicht einen Millimeter aus der Haut fahren kann, daß sogar sein sonnenhaftes Auge nur ein Stück Menschenhaut und keine offene Stelle zur Welt hin ist, daß er also nie zum Relativen hinauskommen wird».

Er hat aber wenigstens im Kunstwerk das Leben in seinem farbigen Abglanz:

> «In jedem Wassertropfen können wir, wenn auch gebrochen, das Licht erblicken. Nichts braucht beiseite geschoben werden, alles nehmen wir ernst. Alles, was im Raume lebt, was die Zeiten an den Tag bringen, ist Gefäß des Lebens. Jede Erscheinung birgt ihr Geheimnis.
>
> Auf dieser Jagd sind die Philologen nicht nur nicht benachteiligt, sondern im Gegenteil besonders begünstigt. Denn sie haben es nicht mit irgendeinem Abklatsch, sondern mit dem Abglanz des Lebens zu tun, mit leuchtenden Erscheinungen, die das Produkt eines schöpferischen Prozesses, einer Verwandlung, einer Transfiguration sind. Strahlende Bilder treten uns entgegen. Und gerade das Bildhafte, das, was man die «Form» nennt, ist es, welches das Geheimnis des Absoluten uns näher bringt.

Was ist Form? Form ist Harmonie, Proportion, Einheit in der Mannigfaltigkeit, Einklang von Innerem und Äußerem, von Wesen und Erscheinung, mit einem Wort: Ganzheit».

Das Relative bekommt so einen positiven, aktiven Sinn; relativ heißt in lebendiger Beziehung zu den andern und zum Ganzen, zum Absoluten stehen. Der Künstler sieht in irgendeiner Erscheinung etwas vom Glanz des absoluten, vollen Lebens, des reinen Seins durchschimmern. Die Aufgabe des Philologen ist es nun, dem Künstler auf diesem Wege behutsam zu folgen und sich zu den allgemein gültigen Aussagen über Form, Harmonie und Einheit in der Mannigfaltigkeit vorzutasten.

Dem ist nun beizufügen, daß es im konkreten Fall, bei der Analyse eines Kunstwerkes, eines sehr feinen Sensoriums und einer großen Aufgeschlossenheit bedarf, um diesen Weg vom Relativen zum Absoluten zu beschreiten und um sich nicht in Allgemeinplätzen zu verlieren. Gleichzeitig wäre auch hier die Empfänglichkeit des Geistes für die absoluten Werte und das Wiederabsinken ins Relative im zeitlichen Wechsellauf einmal zu prüfen, etwa in dem Sinne, wie es Henri-Frédéric Amiel im «Journal Intime» unter dem 7. April 1850 angetönt hat:

«La conscience nocturne nous met en présence de Dieu et de nous-mêmes, en un mot de l'unité; la conscience diurne nous replace en rapport avec les autres, avec le dehors, en un mot avec la diversité».

Dem Vorwurf der nicht begründeten Verallgemeinerung auszuweichen, war wohl das Bestreben jedes Mitarbeiters des Triviums. Sicher ist, daß, um sich vom Relativen zum Absoluten durchzuarbeiten, die Grundlage möglichst breit gewählt werden muß und so zu fundieren ist, daß sie stichhaltig und unantastbar bleiben kann. Dies scheint nun in einzelnen Glossen nicht immer der Fall zu sein.

Wünschenswert wäre auch, wenn, wie es übrigens bei einzelnen Beiträgen bereits der Fall ist, der wissenschaftliche Apparat — wobei ich an die Bibliographie, genaue Hinweise, Angabe des Verses oder der Seitenzahlen usw. denke — genauer durchgeführt würde, denn beim näheren Studium gewisser Fragenkomplexe stellt sich leicht das Bedürfnis ein, den Urtext im größeren Zusammenhange erneut zu Rate zu ziehen. Auch wäre vielleicht die Frage eines Indexes näher zu prüfen.

Es sei jedoch ausdrücklich gesagt, daß dies alles dem Gesamteindruck keinen Abbruch tut und jeder Triviumleser den Herausgebern und ihren Mitarbeitern zu Dank verpflichtet ist für die hingebungsvolle Interpretation des Kunstwerkes, das uns durch ihre Vermittlung näher gebracht wird. Dabei verfolgt man umso freudiger und erwartungsvoller die Auslegungen, die einem Bekanntes in neuem Lichte aufleuchten lassen.

Fritz Bestmann.

Kunstmuseum Winterthur

Die Ausstellung «Große Maler des 19. Jahrhunderts aus den Münchner Museen» im Kunstmuseum Winterthur wird *bis zum 7. März 1948* verlängert.