

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 28 (1948-1949)
Heft: 12

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: 17.01.2026

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

Kulturelle Umschau

Zürcher Stadttheater

Verdi: «Macbeth»

Der historische Macbeth ist uns weniger noch als Hekuba. Ein Condottiere wie zahllose andere im Strom der Zeit. Was wir von ihm wissen können, langt gerade noch zu Stichwort in Konversations-Lexika; schon ihr knapper Text ist umstritten. Er ist Extrakt weitverzweigter Forschung um Shakespeares willen; *Ernst Kröger* hat sie verdienstlich zusammengefaßt: «Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare» (in der Sammlung «Palaestra», XXXIX, Berlin 1904). Macbeth war ein Lehnsfürst (Thane) und erfolgreicher General des schottischen Königs Duncan (um 1040), den er aus irgendeinem Grunde auf irgendeine Weise tötete; wahrscheinlich im Felde. Darauf war Macbeth etwa 15 Jahre König; er fiel in einem Aufstand seines von England unterstützten Adels. Als Tyrann, nicht als Königsmörder. Auch seiner nahm sich die Sage an.

Ihr verdankt die Geschichte vom Macbeth einige tatsächliche Zufügungen (etwa Erwähnung der Lady Macbeth, Ermordung von Weib und Kindern Macduffs), poetische Ausschmückungen (wie die Prüfung Macduffs durch Malcolm, Sohn Duncans), namentlich aber die drei verheißenden Begrüßungen des Heerführers Macbeth und die späteren drei trügerischen Prophezeiungen an den König Gewordenen durch außermenschliche (oder vorweltliche) Dämonen, «Hexen». Dies Wenige las Shakespeare in den 1577/1587 in London erschienenen «Chronicles of England, Scotland and Ireland» des Raphael Holinshed.

Wie tief sein innerstes, eigenstes Menschentum getroffen, seine Einbildungskraft, sein aus dem Ur-Logos Menschen und Menschenwelt schaffendes Genie erregt wurden, davon zeugt das gewaltige Schauspiel, das, besinnungraubend, herzbetörend wie der Erinnyen Gesang, dem Worte Macbeth geprägte Form verlieh, die keine Zeit und keine Macht zerstückelt. — «Vielleicht ist Macbeth das größte Werk Shakespeares, das wahrste ist es jedenfalls», so schrieb der aufgewühlte junge Grillparzer, 200 Jahre nach dem leiblichen Tode des Dichters. Wir sind der Meinung des ausgezeichneten Shakespeare-Deuters *Gustav Landauer* *), Macbeth sei «die klassischste, formvollendetste, der Antike geistig am nächsten kommende Tragödie» des Unermeßlichen; nicht könne zweifelhaft sein, daß hier «alles geplant, gebaut, gewußt, gewollt war — alles; Aufbau, Szenenfolge, jede Rede und jedes Wort; was getan und was gesagt, und ebenso, was geschwiegen wird».

Das Grundthema Macbeth heißt: *Mörder*. Nie und nirgends sonst wurde das Schreckenswort bis in alle tiefsten Abgründe ausgedeutet wie hier — nur allzu gültig noch für unsre eigne Zeit; *Macbeth*:

«Wär's abgetan, sobald's getan ist, dann wär's gut,
Man tät' es eilig. — Wenn der Meuchelmord aus seinem Netz
Aussperren könnt' die Folgen, und aus der Tiefe nur Gelingen zöge,
So daß mit diesem einen Stoß einmal für immer

*) Shakespeare, dargestellt in Vorträgen. Rütten & Loening, Frankfurt a. M.
1923.

Alles sich abgeschlossen hätte —
 Hier, nur hier! auf dieser seichten Sandbank „Zeit“ —,
 Ich setzte weg mich über's *künft'ge* Leben. —
 Doch immer wird schon hier Vergeltung uns bei solcher Tat:
 Der blut'ge Unterricht, den, kaum gelernt, wir geben,
 Er schlägt zurück auf den Ersinner, ihn zu strafen;
 Das *Recht*, mit unabweisbar fester Hand, setzt unsfern
 Selbstgemischten gift'gen Kelch an unsre eignen Lippen...
 Der König kommt hierher, zwiefach geschirmt. Zuerst,
 Weil ich sein Vetter bin und Untertan,
 Beides hemmt schwer die Tat.
 Und dann: ich bin sein Wirt, der gegen seinen Mörder
 Schließen müßte das Tor, nicht selbst das Messer führen darf.
 Und dann: Duncan hat seine Königswürde so mild getragen,
 Blieb im großen Amt so rein, daß seine Tugenden, posaunenzüngig
 Wie Engel, werden Rache schrei'n dem tiefen Höllengreuel seines Mords . . .».

So gewissenhaft gewissenlos sind «Geschichte» machende Mörder längst nicht mehr.

Und nach der Tat:

«Mir war, als rief es: „Schlaf nicht mehr!
 Macbeth mordet den Schlaf!“...
 So rief's in einemfort, durchs ganze Haus.
 Und drum wird Macbeth nie mehr schlafen!»

Deshalb wird Macbeth weitermorden:

«Ich habe mit dem Grau'n zu Nacht gespeist.
 Entsetzen, meines Mordsinns Hausgenoß,
 Schreckt nun mich nimmermehr».

So grauenvolles Leben endet in grauvoll tiefe Lebensverneinung; Macbeth erkennt sie beim jähnen Tode der leidenschaftlich düstern Gefährtin:

«Aus, kleines Licht! . . .
 Ein wandelnd Schattenbild nur ist das Leben!
 Ein armer Komödiant, der auf der Bühne sein Stündchen
 Sich spreizt und dann nicht mehr vernommen wird.
 Ein Märchen ist's, erzählt von einem Dummkopf
 Voller Lärm und Wut, das nichts bedeutet!»

Dieses Kunstwerk höchsten Ranges, so tiefst erschütternd menschlicher Reife, so wahrhaft göttlicher Abkunft, daß wir hinter allem Entsetzen noch bezwingenden, lindernden Zauber echtester Poesie empfinden, ward dem 34jährigen Verdi zu *Opernlibretto und Partitur*. Wir begreifen im voraus, daß das ein Schmerzenskind wurde.

Die Uraufführung 1847 (Florenz) war nicht ohne äußeren Erfolg. Verdi selber blieb unbefriedigt. 1865 brachte er, in Paris, eine zweite Fassung zur Première. Die 18 Zwischenjahre sind die Epoche seiner größten und dauerhaftesten Erfolge: Rigoletto, Trovatore, La Traviata, Maskenball, Macht des Schicksals. Sie konnten, wenn wir so sagen dürfen, seinen Macbeth-Komplex nicht verdrängen.

Es ist hier nicht der Raum für detaillierten Nachweis der geistigen und künstlerischen Ungeheuerlichkeiten des von Verdi selber beeinflußten Textbuchs des Francesco Maria Piave, im unabweisbaren Vergleich mit Shakespeares Tragödie. Das einzig Versöhnliche bei diesem anheimzustellenden Vergleichsstudium: daß die durch-

aus unphilistrische Empörung über die Schändung höchsten Kulturheiligtums immer wieder gemildert wird durch die unbeschreibliche Komik dieser naiven Skrupellosigkeit. Niemals schien uns das Kunstgebiet «Oper», das wir in all' seiner Seltsamkeit unentzinnbar lieben, fragwürdiger.

Als derselbe Verdi, über 70jährig, das Wunder seines «Otello» vollzog (1887) — vom Sonderfall «Falstaff» sei hier nicht die Rede —, gelang ihm tatsächlich das höchste, was einem Musiker beschieden sein kann: die gleichartige nicht nur, auch die gleichwertige Transsubstantiation Shakespeares in Musik. Arrigos Boitos Textbuch ist, an Shakespeare gemessen, kaum einen Pfifferling mehr wert als Piaves «Macbeth». Aber wenn Jago sein «Trinklied» hinlegt; wenn Otello und Desdemona im Duett ihrer Hochzeit vergehen; wenn die Leute von Cypern der lieblichen Desdemona wundervollsten Huldigungsschor singen und Otello, «innig bewegt», einen Courths-Mahler-Vers dazugibt; wenn Jago sein zynisches «Credo» serviert; wenn Otellos Heldenlaufbahn im eigenen Schwerte endet: so sind die *Texte* von Shakespeare'scher Wortzauberkraft gewiß weit entfernt; aber die Distanz, die Differenz wird *kompenziert* von der Zauberkraft der *Musik*; sie ist begünstigt freilich durch klimatische Voraussetzungen, wahrhaft Shakespeare'schen Geistes, und sogar seines Ranges. Aber «Macbeth» mit (wenn auch gewissermaßen noch «verhaltenen») *Rigoletto*-, *Trovatore*- und gelegentlich auch *Maskenball*-Tönen und -Techniken: das ist noch weit unmöglicher als «Marguerithe» (Gounod), «Mignon» und selbst «Hamlet» (Thomas).

Dies mußte, und gerade von einem «Verdianer», hier wenigstens angetönt werden, zumal es anderswo anscheinend nicht gesagt wurde. Das hat seine Ursache gewiß nicht im Fehlen verantwortungsbewußter kundiger Thebaner, sondern vermutlich in der Vortrefflichkeit der Zürcher *Aufführung*. Auch wir wissen sie geziemend zu rühmen.

Wir gedenken vor allem der bedeutenden Kunst *Max Röthlisbergers*. Er gab der Aufführung dieses un-, ja antishakespeareschen «Macbeth» (mit Ballett) ausverständnisinniger Einfühlungskraft heraus Bühnenbilder von der antikisch-tragischen, düstern und trotz allem auch poetischen Atmosphäre, die der von Shakespeare nimmer zu trennende Macbeth ausstrahlt. Sie werden im Stadttheater von den Meistern der Beleuchtung und der übrigen Bühnenphysik verdienstvoll betreut.

Von den Darstellern versetzte uns *Dorothy Dow*, als Lady, in Begeisterung. Diese junge Amerikanerin (mit vortrefflicher deutscher Aussprache) weckt *höchste* Erwartungen. Bewunderungswürdig meistert sie die gerade hier, in *jeder* Beziehung, außerordentlichen stimmlichen Anforderungen Verdis; sogar gelingt ihr die Illusion der von Verdi gewünschten, unmöglich scheinenden dämonisch-charakterlichen Stimmfärbung. Wir erinnern uns keines gleichen Erlebnisses. Darstellerisch ist Dorothy Dow weniger Satan als «seine Muhm', die Schlange» (Dessin: Salome, Cleopatra); aber sie hat das auf der Bühne so deprimierend selten Gewordene: Persönlichkeit; über's erlernbar Technische (Routine) weit hinausgehende, starke, durchaus eigenartige Gestaltungskraft. — Der dennoch treffliche *Willi Wolff* hat sie nicht; aber in ihm hat das Zürcher Stadttheater nun *seinen eigenen Schlusnus*, und auch das ist schön. Macbeths Elegie (im IV. Akt), von Wolff wundervoll gesungen, ist Attraktion. — Gesanglich wie darstellerisch ist *Siegfried Tappolet* ein markanter Banquo. Macduff, der Macbeth-Bezwinger, ist keine Aufgabe für den stimmlich schmächtigen und schauspielerisch ebenso ganz farblosen (doch musikalisch zuverlässigen) *Eric Marion*; davon abgesehen bleibt verwunderlich, daß der Komponist die dramatisch so eindrucksvolle Figur *tenoral* besetzte. *Franz Lechleitner* als Thronerbe Malcolm sieht aus und singt sein Weniges wie ein Prinz; sogar wie ein Shakespeare'scher; eine wahre Wonne für Märchenprinzessinnen und solche, die es werden wollen.

Regie führte Professor *Rudolf Hartmann* als Gast. Sein sicheres Können war zu erwarten. Was darüber hinaus wohltut, ist die schöne Vereinigung von Straffheit und Schlichtheit seiner Regie. Kapellmeister *Victor Reinshagen* legitimiert seinen Übergang zur Oper. Tanzleiter *Jaroslav Berger* beherrscht die Finessen

seines Métiers; auch das Verdi'sche Hexen(ballett)einmaleins. Seine Truppe ist ihm williges, fähiges Instrument. Die *Chöre*, die in dieser sonderbaren Oper unter anderem mit schön singenden Hexen respektive Mordkommandos beauftragt sind, erfüllen ihr Soll unter Meister *Hans Eismann*.

* * *

Es bleibt zu hoffen, es finde sich unter unsren Verdi-Mitliebenden ein wirklicher Dichter, der, in aller gebotenen Demut, den unsterblichen größten Theatraliker Italiens aus der unglückseligen Verstrickung in den Macbeth löst; durch ein Textbuch, das Verdis schöne Musik an ein Sujet bindet, welches ihr kongenial ist, ohne den Jupiter unter den unsterblichen Künstlern zu beleidigen.

Georg Elgard

Schauspiel in Zürich

Götz von Berlichingen

Wir treten ins Goethe-Jahr, versichert man uns von allen Seiten. Wer auch sonst häufiger Goethe liest, begreift nicht ganz, was ein «Goethe-Jahr» ist. Ihm wird reichlich Bescheid. Es ist ein Jahr, wo man Goethe nicht nur liest und genießt, sondern ihn mit Ausdrücklichkeit aufs Schild erhebt, auf irgendein Schild — das der Humanität, der Kultur, der Demokratie, der Umerziehung, und wie die Schilder in und außerhalb Deutschlands alle heißen. Dieses «heißen» faßt auch Demokratie mit Anführungszeichen in sich; denn auch in der Ostzone rüstet man sich im Zeichen der Humanität, der Kultur, der Umerziehung zum Goethe-Jahr. Ein Großer sowjetischer Volkskultur dieser Zone, Paul Wandel, sagt, daß das Goethe-Jahr «Anlaß geben wird, seiner in Feiern, in der Literatur, in der Tätigkeit der Schulen und andern kulturellen Einrichtungen zu gedenken». Da haben wir es. Was gedenken wir dem gegenüber? Goethe für die wahre Demokratie, Humanität usw. auszuwerten? Bestimmte Kreise rüsten sich dazu, und diese Rüstung kann man auch in derjenigen Front mit Vorteil verwenden, die ihnen teuer geworden ist, gegen den Fascismus, von dem sie nicht so schnell sich zu trennen entschlossen sind. Also Goethe wird zu einer zweischneidigen Sache, die man in jeder Richtung einsetzen kann; und wo ist noch der Unterschied? Höchstens da, wo man den Dichter rein als Dichter gelten läßt, wo man das Wirkkräftige der eigenen Front darin erkennt, daß sie keine Front ist, sondern daß man das Schöne einfach und zweckfrei schön sein zu lassen einwilligt. Auch wird man nur damit seine lebendige und im *lebendigen* Sinne zweideutige Tiefe aufdecken; der Zweck macht aus allem eine massive Schlagwaffe. Goethe war nicht massiv. Nichts ist unzweckmäßiger, als ihn zur versteinerten Karyatide des Humanismus zu machen und an jeder einsturzbereiten Stelle der europäischen Kultur einzubauen. Goethe war ein unendlich vielschichtiger, schillernder, dämonisch durchwirkter Mensch und Geist, der sich nie und für nichts einfangen ließ — dem es gerade darum lebensnotwendig war, sich ein mitunter allzu schlichtes Weltbild von Humanität aufzubauen und sich daran stellenweise mit nahezu bewußter Ungerechtigkeit zu halten. Aber er ließ sich nicht von anderen daran halten; es machte ihm Freude, die Menschen durch seine Masken zu narren. Was aber bei ihm beharrte, war unter anderem ein gelegentlich bis zum Zynismus gehender Antidemokratismus. Walter Muschg, den niemand des Ent-

gegenkommens gegen irgendwelche Extratouren abseits von Humanismus und Demokratie verdächtigen wird, sagt in seiner «Tragischen Literaturgeschichte»: «In der Politik blieb Goethe zeitlebens beim Glauben an das dämonische Individuum stehen. Schon als Jüngling hatte er sich für Friedrich den Großen, nicht etwa für Preußen begeistert... Zu Eckermann sagte er 1824: „In dem, was ich selber zu tun und zu treiben hatte, habe ich mich immer als Royalist behauptet...“ Er glaubte nicht daran, daß es für die Masse Freiheit gebe... Deshalb verabscheute er die Revolution und beugte sich vor Napoleon... Die Macht des großen Menschen war ihm ein Urphänomen, er sah in ihr den ewigen Grund aller staatlichen Ordnung. Napoleon war ihm eine Elementarerrscheinung ‚wie Feuer und Wasser‘, und er sprach ihn ausdrücklich von jeder moralischen Verpflichtung los. Deshalb gab es für ihn auch kein Zögern, als der Herr über Europa Deutschland unterwarf. Der militärische Zusammenbruch des Vaterlands ließ ihn kühl... Es war der größte Tag seines Lebens, als ihn der Kaiser in Erfurt empfing... Ebenso bezeichnend ist aber die Gleichgültigkeit, mit der er zusah, wie der Kaiser sein Reich wieder verlor... Seine Antwort auf die unabsehbare Erschütterung der Welt durch den Sturz ihres Herrn war ... das Bekennen zur Vogelfreiheit des Poeten, ... die sich bis zum Unverantwortlichen steigert. Der ganze ‚Divan‘ funkelt von Hohn gegen die Zeitgemäßen, Volkstümlichen, gegen die politischen und frommen Tröpfe, und vom herausfordernden Lob des Selteneren, Verbotenen, Bösen. Das ‚Buch der Unmut‘ wagt sogar das Lob der Tyrannie anzuschlagen: „Übermacht, ihr könnt es spüren, / ist nicht aus der Welt zu bannen; / mir gefällt zu konversieren / mit Gescheiten, mit Tyrannen“.

— Wir haben über die Verbindung von Gescheitheit und Tyrannie eigene Erfahrungen gemacht; aber Goethe jedenfalls war nicht sehr aufgelegt, eine Trennung von Geist und Macht anzunehmen.

Das Zürcher Schauspielhaus hat, wie wir vernehmen, die Ereignisse der Hitlerischen Kriegskünste mit Goethe «begleitet»; aber im Dritten Reich tat man das auch, und gar nicht immer schlecht, und in der Ostzone begleitet man heute auch; wie, wissen wir nicht. All das ist mehr oder minder schätzbar; doch die Weltgeschichte geht ihren Gang. Wenn Goethe, obgleich keineswegs ein «mythischer Held aufrechten Geistes», auf unsere Zeit veredelnd wirkt, desto besser; aber er wird es nur, wenn wir die Sachlichkeit und Bescheidenheit finden, uns zu begnügen, einfach schöne und große Kunstwerke Goethes in sachgemäßer Betreuung vorzuführen und nach ihrer eigenen, untendenziösen Meinung zu genießen; das ist ein Ziel des Schweißes der Edlen wert, und vollauf genug, um die Kräfte gutwilliger und begabter Menschen zu erschöpfen.

Im «Götz von Berlichingen» ist dieser Einsatz ohne Nebengedanken desto nötiger, als das Stück keineswegs durchaus gut ist. Der Anfang ist faszinierend; er gipfelt sich schnell auf in der Unterredung Götz-Weislingen (mit welcher unbeschreiblichen Meisterschaft wird sie unmerklich, mit lässiger Unabsichtlichkeit an ihr ersehntes Ergebnis geführt): da ist volles, warmes Menschentum von jener Rundheit und Fülle, jener zwecklosen Selbstdarlebung, die wirklich Goethe ist. Das trägt so weit wie die feine, tiefe Seelenkunde, die dahinter steht; den reinen Freskostil mit inbegriffenem Seelentum, den Stil, kleine Fetzen hinzuwerfen von Kriegshandlungen, krassen Einzelschicksalen, Greueln aller Art, Blitz und Donner elementarer Leidenschaft, alles in wenige Worte und Gebärden gedrängt, aufschäumend und vorüberraschend — das kann *Shakespeare*. Im «Götz» ist es von dorther nachgeahmt, aber es flacht sich ins Spektakelhafte ab; denn Goethe ist in dieser Sicht eben doch ein «sentimentalischer» Dichter. Nur stellenweise ist jenes ungeheure Los- und Lebenlassen der Gestalten da — wie etwa später im «Faust» —, weit jenseits aller Verhaftung des Dichters, wie von Sternen her gesehen; oft ist hier zu viel Spielerei dabei, eine selbstgenießerische Acht- und Lieblosigkeit des jungen Mannes, welche dann doch die Gestalten zuletzt dünn macht. Später ist es eine Liebe, die zugleich Grausamkeit ist, so daß beide sich gegenseitig aufheben zu einer wahrhaft göttlichen

Objektivität. Desto heißer müßte die Inständigkeit der Schauspieler sein, das Leben so ins Kurze zu drängen und doch voll aufquellen zu lassen. Diese Spannung fehlt im Ganzen und in vielem Einzelnen; und wo die Kraft fehlte, trat nicht einmal Stil in die Lücke. Gretler als Götz kann seine Gestalt *breiter* anlegen: da ist das Bäurische daran, das treu- und warmherzig Raufende, und dies schlechthin vollkommen. Und das strahlt gleichsam auf seine Mannschaft aus: Lerse (Richter), Georg (Gnilka), Selbitz (Wlach) — das ging alles gut mit, daneben auch Franz (Bichler); aber die Welt des Hofes, der Verderbnis und der Dämonie, sie hatte weder Glanz noch Adel noch Verführungskraft. Schürenberg, dieser höchst schätzbare Künstler, sprach wie ein auskunftgebender Schalterbeamter; erst als Sterbender stieg er in sein Inneres hinab. Maria Becker hat zu viel «Doppeladler» gespielt und ist vielleicht etwas zu handfest geworden für eine Adelheid. Elisabeth (Carlsen) und Maria (Blanc) waren der Sache angemessener, aber das sind keine Tragkräfte des Stückes. Seyferth als Metzler war froh, einmal die Charge abwerfen zu können; könnte er sein Rucken und Zucken mitabwerfen, so wäre hier seine Thomas-Münzer-Gestalt beinahe hinreißend.

Sachlichkeit und Bescheidenheit wünschten wir eingangs: nirgends fehlte sie so wie in der Bühnendekoration. Alles war lärmend, anspruchsvoll, kolossal, apokalyptisch — auch hinter den simpelsten Auftritten — und dazu die bekannten Versatzstücke, auf Füßen und in der Luft, die andeuten sollen, und alle Aufmerksamkeit durch die geistreiche Art dieses Andeutens, dieses genialisch Bruchstückhaften auf sich ziehen wollen. Wie viel größer wäre die Bezeichnungskraft, wie viel anständiger und stiller der Dienst am Geistigen, wenn die Decken und die Wände aufs schlichteste zu Ende geführt wären! Es gibt eine Art vordringlicher Einfachheit, der gegenüber das anscheinend minder Einfache, weil es die Dinge ganz schlicht begleitet, in der Tat das Einfachere ist.

Erich Brock

* * *

Casona: «Die Frau im Morgengrauen»

Es ist merkwürdig und beirrend, wie moderne spanische Dramen in der Aufführung auf physiognomische Echtheit angewiesen bleiben. Lorcas «Bernarda Albas Haus», eines der stärksten, das dramatische Urgestein bloßlegenden Werke unserer Zeit, blieb in seiner Wirkung seinerzeit in Zürich schwer gehemmt trotz vorbildlicher Regie: die Darstellerinnen sahen nicht spanisch aus! Ähnliches muß man leider wiederum feststellen bei der deutschsprachigen Erstaufführung von Alejandro Casonas «Frau im Morgengrauen». Spricht diese Erscheinung gegen den absoluten künstlerischen Wert solcher Werke, oder ist sie zu erklären aus der starken Bindung an das Folklore, die sowohl Lorca wie Casona auszeichnet? Bei Casona könnte man beide Gründe annehmen, nicht aber bei Lorca. Wie Spanien im heutigen Europa eine besonders ausgeprägte Sonderstellung einnimmt, manchmal mehr nach Afrika hinzüberzusehen scheint als nach Europa, so muß auch seine national ausgeprägtere Kunst sich der Europäisierung stärker widersetzen als die Kunst anderer Länder unseres Kontinents. Ähnlich ist es vielleicht zu erklären, wenn die modernen spanischen Maler nach Paris kamen und da nicht wie diejenigen anderer Länder von Frankreich umgeprägt wurden, sondern im Gegenteil Frankreich zwangen, ihr Gesetz anzunehmen. Hier ist noch harte Eigenart; — und dabei kommt sie nicht aus Spanien, sondern meistens aus dem Exil. Fast alle bedeutenden Künstler Spaniens leben nicht in ihrer Heimat. Wer die moderne Literatur Spaniens kennen lernen will, wird das überall besser tun können als in Spanien selbst. Spanien ist heute «außer sich» im platten Wortsinn; — wie weit das abfärbt auf seine Kunst, das

wäre ebenso schwierig wie fesselnd zu ergründen. Vielleicht besitzt es eine Kunst des Heimwehs, und ist die Härte dieser Kunst zu erklären aus der Notwendigkeit, die spanische Wirklichkeit ganz und gar zu *erschaffen*.

Für Casonas Stück scheint das alles immerhin nur sehr begrenzt zuzutreffen. Casona lebt in Südamerika und hat mit seiner «Dame de l'Aube» in Frankreich großen Erfolg gehabt. Nach dieser französischen Übersetzung haben nun *Lore Kornell* und *Walter Oberer* das Stück auf die deutschsprachige Bühne gebracht: Spanien erscheint vor den Zürchern hier nur sehr indirekt. Ob sich daraus eine gewisse Weichheit der Textur des Stücks erklärt, darf nur gefragt werden. Immerhin weist auch die Problemstellung auf eine solche Weichheit. Die «Dame im Morgengrauen» ist ein Spiel vom freundlichen Tod. Er möchte gar nicht der Tod sein, und er holt hier nur das, was schon gar nicht mehr eigentlich lebt. Er ist schön und still — eine «Dame» im Morgengrauen, das nichts von Grauen an sich hat. Solche Stimmung könnte wohl dem Werk einen beachtlichen Publikumserfolg eintragen, um so mehr als Zürich sich in *Agnes Fink* eine sehr eindrückliche Darstellerin für die Allegorie des Todes gesichert hat. Allerdings reißt sie ihre Figur manchmal etwas aus dem Rahmen heraus, der Casonas Kunst gezogen scheint: man müßte diese beinahe unabsichtlich, schlicht menschlich spielen, baurisch ohne Knorrigkeit. Casona war früher Volksschullehrer — vieles an seinem Werk scheint sich daraus zu erklären. Eine gewisse freundliche Scheu vor dem Absoluten, eine Freude am Volkstum schlechthin. Es ist eines jener Stücke, bei denen man — vielleicht zu Unrecht — immer wieder denkt, man möchte sie von Laien gespielt sehen. Von Laien — oder von Schauspielern, die es nicht mehr nötig haben, den Schauspieler zu markieren. Herr *Richter*, der einen alten Bauern spielt, hat das nie mehr nötig, er ist hier vorzüglich. Frau *Giehse* ist es manchmal. *Anne-Marie Blanc* und *Rita Wottawa* röhren nie an das Spanische und verstehen es auch nicht, uns darüber hinwegzutrösten. So ergibt sich trotz der sicheren Regieführung *Steckels* kein einheitlicher Eindruck. Man erinnert sich gewisser poetischer Momente, zur großen Linie reichen sie kaum. Etwas freilich muß man Casona zugute halten: er steht ganz einfach im Schatten Lorcas. Was kann er dafür, daß dieser der unendlich Größere ist! Auch hier, in dieser unserer Einstellung rächt sich wiederum die Eigenstellung Spaniens im europäischen Raum: wir sagen immer zuerst einmal Spanien, und lassen inmitten dieses von uns als unauflösbar elementar empfundenen Raumes auch nur das ebenso Elementare gelten. Bei den anderen Europäern hingegen haben wir eher den Willen und die Fähigkeit zu individueller, auch dem Relativen gerecht werdender Wertung.

Elisabeth Brock-Sulzer

Basler Stadttheater

«Don Juan» — «Faust»

Das Basler Stadttheater bot zu gleicher Zeit zwei Werke, deren Hauptgestalten zu vergleichen schon immer verlockend war. Christian Dietrich Grabbe bewog dies sogar, beide in seinem «Don Juan und Faust»-Drama gegenüberzustellen: Don Juan, den Diesseitigen, der ohne Zagen und Grübeln das irdische Dasein auskostet, und der selbst angesichts des Todes noch das Jenseits leugnet; und Faust, den Metaphysiker, der hinter jeder Tat den Sinn, das Ewige, das Ganze sucht und nicht findet. Bei Grabbe geht uns im direkten Vergleich deutlicher auf, was uns die getrennte Schau nicht unmittelbar zeigt: die beiden Gestalten stehen für zwei große Völkergemeinschaften. Don Juan ist Romane, ist Einheit im Leben. Da, wo er

berückend ist, ist er es ohne Einschränkung, wo er grausam ist, ist er es mit Konsequenz. Faust ist Germane. Er genießt mit schlechtem Gewissen und fühlt sich im Verbrechen unschuldig. Er ist Dualist. Diesseits und Jenseits versuchen und verurteilen ihn in gleichen Maßen. Don Juan ist Einer, Faust «ist» Zwei: Faust und Mephistopheles. (Daß übrigens nach Osten hin, beim Slawen, die Zwiespältigkeit des Menschen nicht geringer ist, mag uns der kürzlich gebotene «Raskolnikoff» beweisen, der in der Sutermeister-Oper auch zweigestaltig dargestellt wurde.) Warum solche Vergleiche beim zufälligen Zusammentreffen von zwei Werken im Spielplan? Was in der Schweiz durch eine jahrhundertlange Geschichte zur glücklichen Ausnahme geworden ist, Vereinigung von welschem und germanischem Wesen, ist für Europa tiefste Tragik: das immer wiederkehrende Mißverständnis und Mißtrauen hinüber und herüber: hie Minderwertigkeitsgefühle gegenüber dem sicheren «savoir vivre», dort Furcht vor der Dämonie eines stets gefährdeten inneren Gleichgewichts. Vielleicht mag das Bewußtsein solcher Verschiedenartigkeit helfen, zu überbrücken. Dazu regten die gleichzeitigen Aufführungen an.

Der *Don Juan August Gschwends* ist kein ganzer Romane. Aber wir sind ihm doch für eine lebensvolle, in sich geschlossene Darstellung Dank schuldig, in der bisweilen anstelle spanischer Unerbittlichkeit ein sympathischer Schalk Platz ergreift. Der Komtur *Wilhelm Tischs* hatte weidlich Mühe, aus seinem steinernen Panzer heraus dem Helden Schrecken einzuflößen. *Joop de Vries* wirkte darstellerisch etwas zu indifferent und blaß, wofür er uns aber gesanglich im zweiten Akt entschädigt. *Paul Sandoz* geriet der Masseto trefflich zwischen Plumpheit und Empfindlichkeit. Zwischen allen Gestalten trieb Leporello-Ollendorff seine Dienerposse, die ihm in der Aufführung, der wir beiwohnten, zum Jubel des Publikums von der erhabenen Kulisse unter Opferung einer Säule vergolten wurden. *Inge Bergk* zeigte mehr nordische Kühle als spanisches Blut. Wir erlebten aber eine gesanglich kultivierte Interpretation der *Donna Anna*. *Else Boettchers Elvira* und *Heidy Zumbrunns* Zerline waren trefflich geraten: ähnlich im Wesen, nur auf verschiedenen Ebenen.

Die Schwierigkeiten einer Don-Juan-Inszenierung wurden in *Dr. Friedrich Schramms* Regie nicht ganz überwunden. Im zweiten Akt hätte vielleicht eine Auflockerung im Szenischen gut getan. Dabei mag eine gewisse unmozartische Schwere der Darstellung durch einige Künstler eine Rolle gespielt haben. *Alexander Krannhals* und seinem Orchester können wir bei dieser Aufführung nur Gutes nachsagen.

Die *Faust*-Inszenierung war gleichzeitig eine Gedenkfeier zur 200. Wiederkehr des Goethe-Geburtsjahrs. Daß diese Ehrung nur mit Kräften des Basler Theaters vollzogen wurde, mag vielleicht das Bekenntnis zu Goethe wärmer ausgedrückt haben, als wenn man Gäste von auswärts geholt hätte. So galt auch der reiche Beifall hier keinem «Star» von weither, sondern in gleichem Maße dem Genius Goethes und der sorgfältigen und gelungenen Darstellung durch das Basler Schauspiel unter der Regie von *Kurt Horwitz*. Man hatte es sich nicht leicht gemacht. Man spielte ungekürzt. Man erweiterte die Bühne ins Orchester hinein, man sparte nicht mit Mitteln und Effekten in der «Hexenküche» und der «Walpurgsnacht». Ein Zuviel an Ausstattung war lediglich die etwas monströse gotische Innenarchitektur im Studienzimmer Fausts und in Auerbachs Keller, die insbesondere im ersten Bild vom Eigentlichen ablenkte, vom Wort. *Bernhard Wicki* als Faust war bei der Absicht, das Werk nur mit eigenen Kräften zu spielen, das Opfer. Seine Bemühung, dem Doktor Faust ganze Gestalt zu verleihen, verdient viel Anerkennung; indessen ist seine Rollenlage wohl doch zu weit vom Grübler, Metaphysiker und Dämonen entfernt, der besonders im alten Faust wohnt. Eines sollte vielleicht aber auch dem jungen Faust gesagt werden: die innere Spannung könnte oft noch wesentlich intensiviert werden, wenn er anstelle großen Stimmaufwandes eine gewisse

«Mikrophonsprechtechnik» anwenden würde. Von sprudelndem Komödiantentum war *Ernst Ginsbergs Mephisto*. Dialektiker, Verführer, Diener und Teufel in einem, wußte er blitzartig von einer Situation in die andere zu wechseln. So kam er wohl dem Puppenspiel-Mephisto am nächsten. Ginsbergs Spiel war der darstellerische Höhepunkt der Aufführung. Gretchen einmal nicht am Rande sentimental der Rührseligkeit, sondern wirklich als naives, einfach-gutes Geschöpf zu erleben, war das Verdienst *Margrit Winters*. Bar jeder bewußten Beanspruchung unseres Mitgefühls, gewann sie es in ihrer Schlichtheit um so sicherer für ihr Gretchen. Wie anspruchslos, aber echt die Szene «Ach neige...»!

Um diese drei Hauptdarsteller wand sich der Kranz des ganzen Ensembles, dem wir verdanken, daß die Interieurs mit den eben Genannten bunt und lebenswarm umrahmt wurden mit der ganzen reichen Welt vom Allzumenschlichen bis zum Überirdischen. Kurt Horwitz als Regisseur gewährleistete, daß alle Blumen dieses Kranzes sich harmonisch zueinanderfügten.

Cola Gabriel

Hundert Jahre Winterthurer Kunst

Man weiß es längst, daß die Ereignisse des Winterthurer Kulturlebens nicht nur lokale Bedeutung haben, sondern in den literarischen, musikalischen und künstlerischen Kreisen der ganzen Schweiz Interesse und Anerkennung finden. So darf auch das *hundertjährige Bestehen des Kunstvereins Winterthur*, das mit der *Ausstellung «Hundert Jahre Winterthurer Kunst»* im Museum gefeiert wird, innerhalb des gesamtschweizerischen Kunstlebens eine dankbare Würdigung beanspruchen. Denn in diesem Jubiläum dokumentiert sich die lebendige Tradition, die der Kunstpfllege in der *«Kapitale des nördlichen Zürcher Kantonsteils»* eigen ist. Künstlerische Regsamkeit, kulturelles Verantwortungsbewußtsein und gesellschaftliches Zusammengehörigkeitsgefühl spiegeln sich in der hundertjährigen Entwicklung des Kunstvereins, der nun neben dem mehr als dreihundertjährigen Musikkollegium ebenfalls eine respektable Anciennität aufzuweisen hat.

Gegen Ende 1848 gründeten Künstler und Kunstfreunde die Künstlergesellschaft, die nach einigen Jahren eine Sektion des Schweizerischen Kunstvereins wurde und sich dann selber ebenfalls Kunstverein nannte. Die ersten bedeutsamen Ereignisse waren der Ankauf des Nachlasses des 1850 verstorbenen Vorstandsmitgliedes Johann Caspar Weidenmann, dessen vielseitiges Schaffen in der Jubiläumsausstellung eindrucksvoll hervortritt, und die erstmalige Übernahme einer Nationalen Kunstaustellung im Jahre 1859. Dann folgte 1866 die Einrichtung der vom Verein aufgebauten Kunstsammlung im alten Waaghaus, das bis zur Erstellung des großangelegten Museums- und Bibliothekgebäudes (1913—16) seinen Dienst als Sammlungs- und Ausstellungsstätte versah. Die ersten Kunstvereins-Jahrzehnte wurden gekennzeichnet durch das humanistische Bildungsideal, das damals die geistige Haltung von Kunstschaffen und Kunstpfllege in Winterthur bestimmte. Man bevorzugte die vaterländische Historienmalerei und beteiligte sich an Unternehmungen öffentlicher Kunst, vor allem wenn Wandmalereien, Bildwerke, Denkmäler geschaffen oder Monumentalbauten erstellt werden sollten. Da auch die Kunstaltertümer nicht unbeachtet blieben, betreute der Verein den prachtvollen Zyklus von Kabinettsscheiben aus dem alten Schützenhaus, die heute in zwei großen Treppenhausfenstern des Museums vereinigt sind, und aus der Antiquarischen Kommission ging später der Historisch-Antiquarische Verein hervor, dessen heute auf der Mörsburg untergebrachte Sammlungen es verdienen würden, in Winterthur selbst eine museale Aufstellung zu er-

halten. Die Kunstsammlung erhielt durch Hauptwerke von Anton Graff, das Zwinglibildnis von Hans Asper, kostliche Schöpfungen der Kleinmeister (Aberli, Biedermann) und Gemälde von Johann Ulrich Schellenberg, Rudolf Schellenberg, Heinrich Rieter, Emanuel Steiner, ebenso durch die Gewinnung bedeutender Bilder zeitgenössischer Schweizer Künstler eine wachsende Bedeutung. Als 1898 nach lebhaften Debatten der «Lebensmüde» von Hodler erworben wurde, begann eine neue Epoche in der Vereinsgeschichte, indem nunmehr das vorwärtsweisende Schweizer Kunstschaffen immer stärker in die Bezirke der öffentlichen und privaten Winterthurer Sammlertätigkeit eindrang.

Die Jubiläumsausstellung

(sie dauert bis 3. April)

gilt nun aber nicht dem bedeutenden Winterthurer Sammlertum, das noch in diesem Jahre durch die zweite, ausschließlich der modernen Kunst gewidmete Ausstellung von Werken aus Winterthurer Privatbesitz zur Geltung kommen wird, sondern dem *Winterthurer Kunstschaffen* seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts. In der ältesten, noch im Biedermeier wurzelnden Gruppe treten die Bildnisse besonders stark hervor. Sie erinnern daran, welch große Bedeutung der Bildniskunst für die Lebenskultur dieser patriarchalischen Epoche zukam, und man bewundert die Beobachtungsschärfe und die darstellerische Sicherheit, mit welcher die persönliche Charakteristik, die geistige Haltung der Zeit und die gesellschaftliche Repräsentation zum Ausdruck gebracht werden. David Sulzer (1784—1864) kennt man aus dem jugendlich kecken und eleganten Selbstbildnis, das sich als Depositum der Stadt im Museum befindet, David Eduard Steiner (1811—1860) hat zu Beginn der Dreißigerjahre den 1812 in Brugg geborenen und 1868 in Winterthur gestorbenen Diethelm Stäbli gemalt, der als erster Präsident des Kunstvereins mit Zeichnungen und graphischen Blättern in der Kunstsammlung vertreten ist. Eine zentrale Stellung nimmt Johann Caspar Weidenmann (1805—1850) ein, der bei seinem frühen Tode ein vielgestaltiges Oeuvre hinterließ. Sein klassizistisches Aktblatt «Narziß», seine Künstlerbildnisse, seine italienischen Gestalten und Landschaften, sowie seine Impressionen aus Nordafrika lassen eine beträchtliche Spannweite zwischen bürgerlicher Realistik, römischem Idealismus und exotischer Entdeckerfreude erkennen. Zur ältesten Gruppe gehören auch die Medailleure Johannes und Jakob Friedrich Aberli, die Maler Jakob Ziegler-Sulzberger und Julius Sulzer, der tüchtige Porträtiest Hartmann Friedrich Künzli, der sehr jung verstorbene Carl Rieter und der liebenswürdige Malerdichter August Corrodi (1826—1885), der in den Fünfzigerjahren scharfgeprägte Bildniszeichnungen seiner Winterthurer Freunde schuf.

Als Hauptvertreter der Historienmalerei und als Verehrer Italiens tritt August Weckesser (1821—1899) auf, von dem der Kunstverein die bekannte Reding-Abchiedsszene besitzt, während auf der Kyburg sein bekanntestes Werk, die habsburgische Gerichtszene nach dem Königsmord, von zahllosen Besuchern aufmerksam betrachtet wird. Der Andelfinger Konrad Grob (1828—1904), der als Meister des ländlichen Genrebildes in München starb, ist durch drei Stadien seines volkstümlichen «Tätschschießens im Wehntal» von 1874 vertreten. Einen Höhepunkt der Ausstellung bildet die umfängliche Werkgruppe des in Winterthur geborenen und als Münchner Landschafter gestorbenen Aargauers Adolf Stäbli (1842—1901). Er hat nicht nur düster-pathetische Gewitter und stimmungsbetonte Szenerien gemalt, sondern auch helle, frische, naturnahe Landschaftsstudien von unbefangen-malerischem Reiz. Mit Heinrich Reinhart (1844—1927) kehrt man nochmals in den Bereich der bürgerlichen Intimität und der Italienschwärmerei zurück; Léon Pétua hat sich vor allem als künstlerische Lehrkraft ausgezeichnet, und Sophie Schäppi, sowie Caspar Ritter schließen die ältere Gruppe ab.

Zu unserer eigenen Zeit übergehend, ehrt die Ausstellung die im vergangenen Jahre verstorbenen Maler Gustav Camper und Albert Boßhard, sowie die Senioren Jakob Herzog (geboren 1867) und Jakob Welti (geboren 1871), denen sich als ebenfalls in den Siebzigerjahren geborene Maler Jean Affeltranger und Alfred Kolb anschließen. Der in Paris lebende, als Organisator französischer Ausstellungen in der Schweiz oftmals bewährte Charles Montag, der nächstes Jahr ein Siebziger wird, hat für seine farbensatten Bilder einen Ehrenplatz erhalten. Zur älteren Winterthurer Künstlergeneration gehören sodann bereits auch Gustav Weiß, Gertrud Sulzer, der in Lausanne lebende Heinrich J. Ziegler und die Bildhauerin Emma Sulzer-Forrer; nicht vergessen seien auch der vor vier Jahren verstorbene Oscar Ernst und der schon früher sehr jung gestorbene Fritz Hildebrandt. In voller Schaffensfreude präsentieren sich die in den Neunzigerjahren Geborenen, von denen Hans Schoellhorn, der Bildhauer Hans Eduard Bühler und der als Vizepräsident des Kunstvereins unermüdlich mit organisatorischen Aufgaben beschäftigte Willi Dünner genannt seien. In einem besonderen Saale sind Werke von Rudolf Zender, Robert Wehrlin, Hans Ulrich Saas und Willy Suter vereinigt, die zusammen mit den Plastiken von Robert Lienhard für die unternehmende Lebendigkeit der jüngeren Winterthurer Künstler zeugen. — So wird die Weltverbundenheit einer Künstlerschaft, die zum Teil von Rom, Antwerpen, München, Paris und anderen Kunstmärkten angezogen wurde und doch mit Winterthur durch Herkommen oder Neigung verbunden blieb, in der gediegenen und konzentrierten Jubiläumsausstellung in mannigfaltiger Weise fühlbar.

Eduard Briner