

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 33 (1953-1954)  
**Heft:** 2  
  
**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:** 22.02.2026

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

## Gedächtnis-Ausstellung Otto Meyer-Amden im Kunsthaus Zürich

Zwanzig Jahre waren am 15. Januar verflossen, seit Otto Meyer gestorben ist, ein Maler, der seinem Wesen nach wohl zu den stillsten, verschlossensten zu zählen, dessen Werk mit kammermusikalischen Schöpfungen zu vergleichen ist, der indessen in seiner künstlerischen Ausstrahlung weit über die stille Geschlossenheit eines engen Bezirkes hinausgriff und zu seinen Schülern und Jüngern einen Kreis der fähigsten Maler und Zeichner nicht nur schweizerischer Gegenwart zählte.

Das Zürcher Kunsthaus hat es sich zur ehrenvollen Pflicht gemacht, das Schaffen dieses Meisters an der Stätte des letzten Wirkens (Meyer-Amden war zuletzt Lehrer an der Zürcher Kunstgewerbeschule) auf breiter Grundlage zu zeigen, und in den Ausstellungsräumen des ersten Geschosses finden sich nun, zusammengerufen aus öffentlichen Sammlungen des In- und Auslandes, vor allem aus privatem Besitz, über 300 Werke ein, Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Farb- und Bleistiftzeichnungen, die ein umfassendes Gesamtbild dieses eigenartigen Schaffens vermitteln. Eines Schaffens, das, um bestimmte thematische Pole kreisend, zu einem künstlerischen Kanon zu gelangen suchte und innerhalb diesem Kanon einen überraschenden Reichtum entfaltete. Das im Hauptsaal vorgeführte Glasgemälde aus dem Kirchgemeindehaus Wiedikon, begleitet von zahlreichen Vorstufen und Studien, mag als Beispiel dafür gelten, wie der Maler sein Erleben der schaubaren Umwelt in immer neuen Veränderungen wachzurufen wußte und endlich zu einer gültigen Form gelangte, welche die nahe Wirklichkeit zur gestiegenen Abstraktion verwandelte.

Der Weg zu solch endgültig geklärter Form war weit und schwer, und nicht nur ein unalltätliches Können, sondern nie erlahmender Fleiß, anspruchsvoll fordernde Kritik an sich selbst und jenes stete Bemühen um immer deutlichere Prägung eines darstellerischen Kanons führte zu den Lösungen, die sich in der Zürcher Schau nun aneinanderreihen, Lösungen, unter denen sich auch solche finden, die bis heute nie öffentlich ausgestellt waren, die wohl kaum grundsätzlich Neues übermitteln, immerhin das Gesamtbild dieses Schaffens fesselnd ergänzen.

Das ungewöhnliche Können des Künstlers, jene frühen Kopien nach Leonardo und Watteau, auch wenn sie zum Teil kleinsten Formats sind, bestätigen es überzeugend. Und von welcher Sicherheit die Zeichnungen, die, wenn sie auch von subtiler Gebrechlichkeit, von unendlicher Zartheit sind, in ihrem künstlerischen Ausdruck keineswegs schwanken, im Gegenteil mit aller Bestimmtheit die menschliche Sphäre übertragen, auf die es dem Maler ankam.

Es ist die Sphäre jener Welt zwischen Kindsein und Erwachsenenheit, eine Sphäre voller Zauber und Geheimnis, voll schwebender Ungelöstheit: jugendliche Reiter und Radfahrer, Prinzenkinder, Gärtner und Engel sind die Gestalten, die in den Arbeiten der Stuttgarter Zeit auftauchen, und Verlorener Sohn und Hirtenknaben, auch legendenhaft überwirkliche Figuren erscheinen in den Blättern der

ersten Zeit in Amden über dem Walensee, wohin Otto Meyer gezogen war. Hier fand er im benachbarten Haus einer Weberfamilie im anspruchlosesten Gegenstand, im einfachen, doch fast rituell geregelten Geschehen der Menschen weitere Vorwürfe für Studien und Kompositionen, ehe er zum innersten Kreise seiner eigensten Thematik vordrang, die gleichzeitig eigenstem Erleben entsprang: das Leben im Waisenhaus wurde zum Quell fast aller folgenden Formulierungen.

Die jugendliche Gemeinschaft, jenes besondere, nach strengen Regeln geordnete Dasein, fand nun in Zeichnungen und Farbstiftblättern, Pastellen und Gemälden seinen Widerhall, in Anlage und Durchführung vielfältig gestuft, von der naturnahen Studie bis zur geheimnishaft mystischen Komposition, von der Darstellung des einzelnen Menschen bis zur Gruppe führend, die unter der Obhut eines Erwachsenen steht. Von der Musterung zur Einkleidung, vom Eßsaal zum Dusch- und Schlafraum, vom Schulzimmer zu den Kirchenbänken im Münster gehen die Vorwürfe, die getragen sind von dem unverwechselbaren Klang jenes jugendlichen, noch fließenden Erlebens, dessen geheime Ängste und Sorgen, dessen Träume, dessen Wahnvorstellungen des Verfolgtseins immer wiederkehren.

Gewollte Begrenzung im Thematischen auf der einen Seite, doch Vielfalt im Künstlerischen auf der andern. Von der Intimität der Zeichnung bis zur Monumentalität der großen farbigen Komposition spannt sich der Bogen in Meyer-Amdens Kunst, von der einfachen Klarheit offener Aussage bis zur nur dem Maler deutlichen Symbolik reicht die gestalterische Kraft, die sich hier wie dort, in den hauchhaften Zeichnungen wie in den auf wenige Farben mit dominierendem Rot und Blau konzentrierten Gemälden, auf ein überlegenes Können stützen konnte, ein Können, das im übrigen auch im Porträt, im Stilleben, nicht zuletzt in stimmungshaft eindringlichen Landschaften zu persönlichstem Ausdruck kam.

Peter Mieg

## Die Elemente der Komödie

*Aristophanes* «*Lysistrate*» — *Molière* «*Les fourberies de Scapin*» — *Marivaux* «*La seconde surprise de l'amour*» — *Hauptmann* «*Die Ratten*»

### Basler Stadttheater und Zürcher Schauspielhaus

In *Aristophanes* ist uns die abendländische Kunstform der Komödie erstmals und gleich in der höchsten Vollendung faßbar. Seine Komödie ist noch dem Ursprung nahe und weist doch schon alle anderen Elemente ansatzweise auf, die sich später stärker ausprägen. Die Komödie nimmt ihren Anfang in dem lärmenden, hitzigen, schwärmenden, die Wollust feiernden Mummenschanz der Dionysosfeste. Das Dionysische, das Naturhafte des Menschen, Begierde, Geilheit stehen unverhohlen im Mittelpunkt. Der Phallos ist das Zepter. In Symbolen, mit Maskengewändern, mit vielfachen Anspielungen werden die Geschlechtsmerkmale gefeiert; sie sind heilig. Doch bereits dieser Tanz um den Phallos ist in den Teilen, welche die Komödie aufnimmt, Anlaß zum Lachen, komisches Element: das Spiel mit den Gegenständen der Lust, das Umkreisen, Umspielen im Wort ist

für den Zuschauer ein Vergnügen, eine Freude. Aber es ist jenes Element, welches die abendländische Komödie sozusagen nicht weitergeführt hat, dem die humanistische Tradition weitgehend fremd gegenüberstand und das fürs heutige Theater fast ganz herausgestrichen werden muß. Auf höherer Ebene steht das Spiel der Liebenden: das Begehren und Zurückgewiesenwerden, das Werben und Enttäuschtwerden, die Lockungen und die Hindernisse, die Listen und die Neckereien, die Untreue und die Eifersucht. An diesen Spielereien kann, wie grausam sie immer seien, der Zuschauer doch seine Freude haben, weil die Liebenden am Herrlichsten leiden und leidend genießen, weil die Freude sie zu Narren macht. Der Schüchterne, der Eifersüchtige, der Hintergangene, sie sind die komischen Figuren, welche seit der griechischen Komödie als die immer gleichen und immer anderen die abendländischen Komödien erfüllen. In Aristophanes' *«Lysistrata»* ist Kinesias dieser Narr, dem seine Frau Myrrhine — dem Schwur der griechischen Frauen verpflichtet, sich der Männer zu enthalten, um diese zum Frieden untereinander zu zwingen — nur scheinbar zu Willen sein will und sein Feuer mit allerlei Zurüstungen bis zur Weißglut schürt, um sich ihm dann zu entziehen und ihn der verzehrendsten Begierde zu überlassen: eine Komödienszene von bleibender theatermäßiger Wirksamkeit. Das grausame Liebesspiel darf belacht werden, weil man der endlichen Verbindung der Liebenden am Ende des Spieles gewiß ist. Endlich das dritte Element der Aristophischen Komödie: die politische Satire, der Spott über Zeitgenossen und Zeitgeschehnisse, über die gestelzte Euripideische Tragödie, alles getragen von einem politischen Willen, einer ethischen Überzeugung, einem künstlerischen Glauben. In *«Lysistrata»* ist es der Friedenswille des Dichters, der sich des komischen Einfalls bedient, die kriegerischen Männer durch die weibliche Kriegslist der leeren Betten zum Frieden zu zwingen. — Bei Aristophanes lebt die Komödie aus allen diesen Ursprüngen des Komischen zugleich, macht sich alle Anlässe des Lachens zunutze und eint sie doch zum einen homerischen Lachen. Bei aller Vielfalt ist die Komödie nicht uneinheitlich, weil sie von einem letztlich religiösen Lebensgefühl getragen wird. Ein Lebensgefühl, welches dem unseren der christlich-humanistischen Spätzeit völlig fremd ist. Daher erscheint es fraglich, ob ein solches Werk heute überhaupt noch aufführbar sei; im kommerziellen Theater wohl kaum, was die Aufführung des *Basler Stadttheaters* beweist.

Am Liebesnarrentum als mittelstem Element der Komödie entzündete sich die unerschöpfliche Phantasie der Dichter. Das eine, ewige Thema entfaltete, entfächerte sich zu ungeheurem Reichtum. Der Liebhaber, die Geliebte, die Eltern des einen oder andern, ein Nebenbuhler — einer von diesen ist ein sonderbarer Kauz, und wir haben die Charakterkomödie. Dann kommt vielleicht ein kleiner Schelm den Liebenden zu Hilfe, und wir haben zum Beispiel *«Les fourberies du Scapin»* von Molière, eine Farce, ein Nichts aus komischen Figuren und heiteren Einfällen, nur eben zum Vergnügen; «dionysisch» wenigstens noch als Mummenschanz. Jean-Louis Barrault, der auf seiner Tournee dieses Feuerwerk mitbrachte, war ein unvergeßlicher Scapin, von schlangenhafter Beweglichkeit des Körpers wie des Geistes; eines kleinen Geistes immerhin, der sich fortwährend mit einer Lügengeschichte aus den Folgen einer früheren herausrettet und in eine neue heikle Situation hinein verrennt. Es bedarf wohl der höchsten Kunst eines Barrault, das Schnellfertig-Dümmliche in der Verbindung mit dem Schlau-Gewitzigten Scapins durch Mimik und Gebärde glaubhaft zu machen. Molière — das ist schärfste, bis zur Handgreiflichkeit gehende Zuspitzung der dramatischen Situation, plastische Profilierung der durch ihre Sonderheiten komischen Figuren. Das ist die von der *commedia dell'arte* herkommende Komödie. Das andere Extrem der französischen Komödie, der Komödie überhaupt, liegt in Marivaux' Werk. Nicht ein Tumult der Figuren, kaum ein Stäubchen Handlung. Nur zwei von der Liebe erfüllte Seelen, deren Fühlen, deren Zweifel, deren Hoffnung sich nicht im Handeln zu-

griffig ihrer selbst versichern dürfen, die vielmehr mit zarten Händen vom über-vollen Rocken in den feinen Faden der Sprache abgesponnen werden müssen. Blick, Gebärde, Lächeln — alles ist vor dem reflektierenden Spiegel vieldeutig. Der kleinsten Dinge Sinn muß im Gespräch festgelegt werden. Aber auch die Sprache ist vieldeutig; sie muß ihren Ausdruck unablässig prüfen, muß sich selbst auf die Spur kommen. Sie mag, mit einer ungewollten Wendung, dem Gespräch ein plötzliches Ende geben und muß dies wiederum verhindern. Denn das Gespräch darf nicht abreißen, bis die letzten Mißverständnisse, welche die Sprache schuf, durch sie erhellt sind, bis die Sprache der Seele des Sprechenden auf die Spur gekommen ist, bis sich ergibt, daß die «amitié», von der die Liebenden sprachen, die Liebe meinte. Marivaux lebt ganz aus dem Glauben an die Macht der Sprache, des Logos. Hier hat die Komödie sich am weitesten von ihrem Ursprung weg in den apollinischen Bezirk des Geistes bewegt; nicht naturhafte Fröhlichkeit, sondern aufklärerische Heiterkeit waltet hier. Uns dies alles mit ihrem begnadeten Spiel eröffnet zu haben, danken wir der *Compagnie Madeleine Renaud/Jean-Louis Barrault* und ihrer wahrhaft nachdichtenden Aufführung der «*Seconde surprise de l'amour*», einem Wunder der Werkerfüllung.

Aber auch die Ginsbergsche Inszenierung von Hauptmanns «*Ratten*» im Zürcher Schauspielhaus wird uns in der Erinnerung bleiben. Kaum ein Spieler, der nicht seine Figur war. Margaret Carl war das aufgedonnerte Dienstmädchen Piperkarcka, das als werdende Mutter blind dem Trieb der Selbstvernichtung folgen will und taub ist für die Vorschläge der Frau John. Diese, die sich im Wunsch nach einem Kind verzehrt und das Kind der Piperkarcka für das ihre ausgibt, wird von Therese Giehse mit dem geschäftigen Mundwerk eines Marktweibes, mit tierisch sicherem und tierisch rücksichtslosem Mutterinstinkt, mit der dämonischen Besessenheit des Verbrechertums gespielt, des Verbrechertums, das in ihrem Bruder, dem Mörder der Piperkarcka, durch Hans-Helmuth Dickow unheimlich schleichend und jämmerlich-dreckig lächelnd verkörpert ist. Die dritte Mutter, Frau Knobbe, erhält durch Traute Carlsen die erschütternde Gestalt der von hoher Abstammung herkommenden, von Laster und Rauschgift verbrannten, aber bei aller Armseligkeit gefallsüchtigen Gefallenen; ihr hat Frau John das jüngste Kind weggenommen, um es der Piperkarcka als das ihre unterzuschieben und damit das wirkliche Kind der Piperkarcka für sich behalten zu können. Eine dreifache Tragödie der Mutterschaft: Mutterschaft als Unglück des ledigen Mädchens, als ungeschickter Zufall bei der Dirne, als unbezwingbarer, nur durch Geschäft und Verbrechen erfüllbarer Wunsch der kindlosen Frau.

Und darein verwoben die Komödie: Direktor Hassenreuter oder das falsche Pathos des wilhelminischen Reiches. Von den Elementen der Aristophanischen Komödie hat in den «*Ratten*» neben der tragischen Handlung nur die politische Komödie Raum: die Verspottung des Militär- und Beamtenstaates, in dessen alten Kasernen, welche der Größe des Reiches dienten, nun die Niedrigsten hausen und Ratten nisten; dann die Verspottung einer Kulturpflege, die sich auf die Klassik beruft, weil Schillers Versmaß zum Taktschritt und die Pappenheimer Rüstungen zum Militär passen, einer Kunstpflege, die das Schöne hochhält, um nicht in die Tiefe der eigenen Keller, in die Häßlichkeit der eigenen Zeit schauen zu müssen. Hauptmann läßt dem Modergeruch von Hassenreuters (*Gustav Knuth*) Kostümen den frischen Wind der Gedanken Spittas (*Paul Bösiges*), das heißt der eigenen Kunstanschauung, entgegenwehen. Und das Erstaunliche ist, daß die Verwebung der schreckenvollen Tragödie mit der doch zum Teil recht prekären Komödie gelang, indem der Dichter das Reich, das er in der Komödie verspottete und dessen Zusammenbruch er in der Tragödie vorausschaute, mit der Erschaffung seiner Werkwelt überwand.

Oscar Vogel