

Kulturelle Umschau

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **22 (1942-1943)**

Heft 11

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kulturelle Umschau

Ernst Jünger und die Problematik der Gegenwart.

Seit dem Erscheinen der „Marmorclippen“ auch in einem Schweizer Verlag ist das Interesse für Jünger bei uns gewachsen. Der rührige „Literarische Klub Zürich“ konnte daher eine beachtliche Zuhörerschaft begrüßen, als er zu einem Vortrag Dr. E. Brocks über „Jünger und die Problematik der Gegenwart“ einlud. Brocks Arbeiten über Geister und Strömungen der Gegenwart sind dem Denkenden jedesmal eine neue Freude. Auch dieser Vortrag war von solcher Gebrängtheit und Luzidität, daß es nicht möglich ist, hier mehr als einige Andeutungen zu geben und den Wunsch auszusprechen, das zum Drucke bereit liegende Buch Brocks über Jünger möge bald erscheinen und uns an seiner grundgescheiten Auseinandersetzung mit Jünger auch im künstlerischen Bereich teilnehmen lassen.

Brock stellte Jüngers systematisch-philosophisches Werk, den „Arbeiter“ und den Aufsatz „Über den Schmerz“ in den Mittelpunkt. Jünger versucht im „Arbeiter“, die geistige und soziale Welt aus einem Punkt neu zu gestalten und so dem Bedürfnis unserer Zeit nach einem geschlossenen Weltbild zu antworten. Das ist aber gerade heute sehr schwer, weil die Höhe, die die menschliche Bewußtheit in unserer Zeit erreicht hat, jeden Ansatz zu einem solchen geschlossenen Weltbild sogleich durch Relativierung und Historisierung auflöst. Jünger kämpft daher gegen das Unendliche (die Gegeninstanz eines kompakten Weltbildes seit der Renaissance) und gegen seinen Träger, das mit Kapitalismus und klassischer Mechanik verwachsene Bürgertum. Das bürgerliche Denken stellt sich außerhalb jedes Festbegrenzten, löst alles nach Ja und Nein Bestimmte auf und führt so zugleich zu Atomisierung und ganzheitloser Vereinheitlichung. Seit dem ersten Weltkrieg hat sich der Auflösungsprozeß beschleunigt, die Sachen haben magische Selbständigkeit gewonnen, der willenlose Mensch hat die Herrschaft über sie verloren. Das Individuum ist vereinzelt, die gestaltlose Masse wartet nur auf ihren Tyrannen.

Dem Bürgertum soll kein erneut relativierbares Ideal mehr entgegengestellt werden, sondern etwas Einheitliches: die Sache, der Wille als grundloses Dasein. Dieses Neue ist bereits vorhanden in der theoretischen Physik, der Phänomenologie, vor allem aber im Kriegserlebnis (des Kriegers ohne jede Ideologie) von 1917/18, der verhandlungslos kämpfend angreift. Dieser Kämpfer ist ein zu züchtender Typus, eine geistige Rasse, die sich absolut setzt, der man folgt oder unter deren Räder man kommt.

Die alte Welt ist zu beseitigen. Mit allen Mitteln des Geistes ist der Geist in die Luft zu sprengen. Wir müssen wieder naiv werden, die Museen vernichten, die Transzendenz abstoßen. Individuum und Masse sind durch den Typus des „Arbeiters“ zu ersetzen. Des „Arbeiters“ Lebensstil ist die Technik, die ihm organisch wird wie die Glieder dem Tiere.

Jünger hat nach den Ereignissen von 1933, die ihn enttäuschten, weil sie seiner Eschatologie nicht recht gaben, den Entwurf des „Arbeiters“ beiseitegelegt. In seinem Aufsatz „Über den Schmerz“ aber versucht er noch einmal, gewissermaßen von den Kellergeschossen des „Arbeiters“ aus, der Frage beizukommen, wie das bewußte Individuum mit dem Schmerz seiner Isolierung in einer Welt der Wertanarchie fertig werden soll. Er verlangt, daß das Individuum sich selbst opfere, die bewußte Identität mit sich selbst aufgebe, sich von sich selbst absetze wie einen Gegenstand, in dem sich dann der Schmerz abspielt. So wird der Schmerz erträglich und der Mensch kann ihn wieder freiwillig auf sich nehmen, ohne ihn abbiegen oder verdrängen zu müssen. Es ist dies aber im Gegensatz

zur christlichen Askese eine Abtötung auf Vorrat ohne Ziele, denn es gibt für Jünger keine festen Ziele und Werte, die dem Leben einen metaphysischen Halt bis in alle Tiefen gäben.

Brock sieht auch diesen zweiten Weg Jüngers nicht als gangbar an, weil das Opfer, das nicht von einer übersinnlichen Wirklichkeit auferlegt wird, ohne metaphysische Wirkung bleibt. Aus dem Glauben an den Glauben, der Jüngers Denken zugrunde liegt, führt kein Weg in den existentiellen Glauben; ihn gewinnen kann der überwach bewußte, selbstseiende Mensch nur, wenn es ihm gelingt, den Glauben an das Eine, Ganze, Absolute, auch wenn er ihm keinen vernünftigen Inhalt geben kann, unerschütterlich festzuhalten und zugleich das Gegensatzgetriebe in der Welt ernst zu nehmen und diese Spannung zwischen dem Absoluten und der Welt zu ertragen.

Mit diesem persönlichen Bekenntnis schließend führte Brock weit über Jüngers Nihilismus hinaus. Aus dem Verlauf der Diskussion war zu spüren, daß eine Auseinandersetzung mit Jünger heute unausweichlich ist, da von seiner Zukunftsschau sich in diesem Krieg Vieles als zutreffend erweist. Wir müssen ihn ernst nehmen, gerade wenn wir uns mit aller Kraft gegen seine Extremlösungen zur Wehr setzen wollen.

P. Herzog.

Zürcher Schauspiel.

Daß Shaw immer noch, selbst in unseren Zeitläuften und sowohl in neutralen wie in kriegsführenden Ländern das Entzücken eines großen Publikums bildet, ist merkwürdig. Im allgemeinen gibt es nichts, was sich schwerer Volkstümlichkeit erwirbt als die Ironie. Wird ein Ironiker bei den Vielen beliebt, so ist das meist ein Beweis dafür, daß seine Giftzähne künstlich sind. Könnte es im Falle Shaws nicht ähnlich sein? Und wäre am Ende das Geheimnis seines Welterfolgs, daß er Ironie ohne Berufsstörung vermittelte? Wahre Ironie drängt immer zur Infragestellung auch ihrer selbst und damit zur letzten Gefährdung. Bei Shaw aber ist die Ironie nur eine selbstgenießerisch hörbare Art, wie der Verstand das Leben zerlaut und darin zugleich seine Gesundheit wie des Lebens Nahrhaftigkeit erweist. Immerhin — in einem paßt sich die zeitlose Shawbegeisterung der trüben Zeit an: man bevorzugt die teilweise ernsthaften Stücke des Jren. Man schaut „Caesar und Kleopatra“ an und erkauft sich das Lachen über Kleopatra, indem man sich Caesars Humanität als Trauerflor an den bunten Armel steckt. Dabei ist der ernste Shaw vielleicht gerade der ansehnlichste — die Teile der „Heiligen Johanna“ ausgenommen, wo die Geschichte dokumentarisch treu verwendet wird. Der humane Caesar ist wahrscheinlich von einer wirklich künstlerischen Gestalt noch weiter entfernt als ein allfälliger Clown Caesar. Shaw hätte die tiefere Instinklosigkeit seines Verstandes nicht besser beweisen können, als daß er an einem Caesar sein dégonflement der Geschichte vornahm. Wenn es eine Gestalt gibt, die das nicht nötig hat, so ist es Caesar. Seine Größe war die einer unbeirraren Knappheit, und es war die hohe Ironie seines Daseins, geschichtliche Katastrophen lautlos zu vollziehen. Und hätte er seine Schriftzüge nicht im Buch der Weltgeschichte hinterlassen, so wäre immer noch sein eigenes Buch, in dem wir ihn erkennen könnten an der hochmütigen Neutralität seine Sprache, ihrer weltmännisch-soldatischen Selbstentäußerung. Wenn Shaw der Sprache der Geschichte gegenüber unempfindlich blieb, so hätte der Schriftsteller in ihm es nicht bleiben dürfen vor diesem Endbegriff der Prosa. Was tut Shaws Talmi-Ironie neben der echten Ironie Caesars? Die beiden neutralisieren sich, und es bleibt dem Darsteller vorbehalten, wieder ironische Substanz in die Figur zu füllen. Kurt Hornig, der in Zürich den Caesar spielt, kann das wie wahrscheinlich wenige. Er steht ganz über und außer der Rolle und damit erst richtig darin. Er ist hier die vollendete Verkör-

perung des Gentleman — „celui qui ne se pique de rien“ hätte man im 17. Jahrhundert aus nie wieder erreichter Kennerchaft gesagt —, seine Nonchalance hat Größe, sein Pathos hält Distanz. Alles was man gegen Shaw sagen kann, falls man den Spielen des Dichters nicht erliegt, all das ist in Horwizens Caesar vorausgenommen, der das Kunstwerk fertig bringt, eine die Absicht ihres Schöpfers vollkommen deckende Figur hinzustellen und zugleich das Gericht zu halten über diese selbe Figur. Damit allerdings erhält diese Shaw-Aufführung ihre tiefere Berechtigung. Unter den übrigen Darstellern darf auch der hervorragende Rufio des Herrn Heinz nicht ungenannt bleiben, eine Gestalt von großartiger Einfalt, vollwertiger Gegenspieler des vieldeutigen Caesar. Den Shaw-Ton formten besonders geschickt Herr Parfer als englischer Sekretär Caesars heraus und Grete Heger als Kleopatra. Es ist nicht ihre Schuld, sondern die des Dichters, wenn man sich dann und wann die Frage stellt, wie das Stück wohl wirken würde, wenn diese Kleopatra wie Horwizens Caesar ihre weltgeschichtliche Kraft ironisch durchblitzen ließe. Vermutlich bliebe dann keine Silbe mehr auf der andern.

In Katastrophenzeiten wie der unsrigen pflegten sich die Gebildeten von jeher zu den „ewigen Werten“ zu flüchten, sich zu nähren am Unwandelbaren, Unantastbaren und sich so zu trösten über den von ihrem Lebensgefühl nicht oder nur mühsam zu bewältigenden Umsturz aller Dinge. Sich zu trösten aber auch über die wirkliche oder nur scheinbare künstlerische Unfruchtbarkeit solcher Zeiten. Dieser Rückzug auf das Ewige kann würdig oder feige sein, je nachdem, und oft auch beides zugleich. Welche Resignation ihm aber immer zugrunde liegt, wird erst spürbar, wenn das Wunder geschieht, daß ein Kunstwerk der Gegenwart entspringt, aus ihr genährt, sie umfassend, sie überschreitend. Dann fällt man plötzlich ins Gleichgewicht, und aus dem befreienden Bewußtsein, daß die eigene Zeit noch grün auszuschlagen vermöge, entsteht auch ein neu gegründetes Recht auf die ewigen Werte, eine neue Freiheit ihnen gegenüber, die vorher nur Schutzhütten des Geistes bedeuteten. Solches empfindet man stark vor dem neuesten Stück Bert Brechts, das seine Uraufführung eben im Zürcher Schauspielhaus erlebt hat.

Ist der „Gute Mensch von Sezu an“ ein politisches Drama? Muß man es messen mit politischen Ideen, es einordnen in politische Strömungen? Man kann und darf es, braucht es aber nicht. Und daß dem so ist, bedeutet hohes Lob. Man verstehe recht: wir meinen durchaus nicht, daß der Dichter unpolitisch zu sein habe. Größte Zeiten haben eine teilweise und wesentlich politische Kunst hervorgebracht — ja man kann es als ein Zeichen der Stärke einer Epoche bezeichnen, wenn ihre Kunst nicht abseits von ihrer Politik einhergeht. Aber solche Dichter waren bestenfalls politische Dichter, niemals dichtende Politiker. In ihren Werken ist die Politik im Hegel'schen Sinn aufgehoben: in der Tiefe bewahrt, im Lebensprozeß in Frage gestellt und in der Höhe des Werks in ihren eigentlichen Sinn eingesetzt. Dergestalt lebt die Politik auch in Brechts stärksten Werken (in andern ist er oft an der Politik gescheitert). Sie ist eine Seite seiner männlichen Auseinandersetzung mit seiner Zeit. Dieser Dichter flüchtet nicht vor dem Leben in die Kunst. Sein Wort ist seine ihm aufgetragene und voll ausgelebte Tapferkeit. Ein unsentimentaler, unbedingter Mut zu leiden liegt auf dem Grund seines neuesten Werks, das um die Frage kreist, ob der gute Mensch in dieser Zeit würdig leben könne, und das den Mut findet, hart Nein zu sagen, mutiger zu sein als seine Götter, die in faulem Harmoniestreben nichts anderes vermögen, als dem Guten die für das Leben notwendige Bosheit zu rationieren. Eine zutiefst heillose Welt tut sich auf, und wenn in Stedels Regie die Götter ihre Tanzschritte ins schwarze Nichts lenken, so ist das eine sinngemäße Ausdeutung von Brechts Text. Aber ist nicht der glühende, leidende Nihilismus die gläubigste, gottgefälligste Haltung zunächst der des wahrhaft Frommen? Gibt es vielleicht Zeiten, wo dieser Nihilismus eine geforderte Form der Frömmigkeit ist? Die Frage darf zum mindesten gestellt werden angesichts eines Werks, das der armen und bösen (oft,

nicht immer bösen, weil armen) Kreatur die Zunge löst, wie es ihr nicht oft beschieden wurde. Es ist die Poesie unserer Tage, die wir vernehmen, larg, nüchtern, scheu im Glück, unsentimental und der deshalb das Gefühl oft die Wirklichkeit eines Stückes Brot annimmt. Man wird unsere Zeit später einmal im Reize einiger Sätze dieses Stückes unverfehrt aus den Tiefen des Vergessens heben können.

Denkt man nach der Aufführung über dieses neueste Stück Brechts nach und gedenkt man seiner früher geäußerten dramatischen Theorien, so wird auch bewußt, welche Kühnheiten der Faktur es verwirklicht. Im Augenblick des Erlebens aber scheint alles von simpelster Selbstverständlichkeit: daß die Götter zwischen den Menschen wandeln, daß eine zerbrechliche Frau sich in einen bösen, die Andern zerbrechenden Mann verwandelt, daß die Personen ebenso gut Bauern und Arbeiter unseres Landes wie chinesische Ahnenbilder sein könnten, daß Worte von heute bruchlos übergehen in altchinesische Sprüche und wieder zu uns zurückkehren, als wäre nichts geschehen, daß ganze Szenenreihen gebündelt werden durch den verbindenden und deutenden Text eines Erzählers, daß das Wort dauernd seine Richtung wechselt zwischen Bühne und Publikum, daß das Spiel sich immer bewußt ist, Beispiel zu sein. All das ist völlig glaubhaft. Was bei manchem Dichter von heute als geistreicher Trick gemeint und goutiert wird, das ist hier bei Brecht von fast mittelalterlicher Selbstverständlichkeit. Die Personen erklären sich, stellen sich dar, nicht in monologischer Selbstzerfaserung, sie brauen keine Monologe in jener Retorte der Einsamkeit, die Bühne heißt, immer sind sie bezogen auf den Zuschauer. Und so ist auch Brechts Sprache: einfach im Bau, dem schlichten Hauptsatz eine Hauptrolle zuweisend als der sprachlichen Form des Resultats, des Ziels gegenüber dem suchenden Charakter der Nebensätze. Glücklich wirkt alles, dem Zuschauer zugewandt. Und das ist umso erstaunlicher, als die Figuren des Dramas alles anderes als nur zweidimensional sind. In dieser Hinwendung zum Publikum mag man den „epischen“ Charakter dieser Dramatik finden, den Willen des Dichters, „nicht zu berauschen, sondern zum Nachdenken anzuregen“. Immer wieder setzt er neu an mit einer neuen Frage an den Zuschauer. Aber die dichterische Kraft dieser Szenen ist so stark, daß er das durch sie geweckte Gefühl ohne Gefahr immer wieder dem Denken aussetzen darf. Denn der Dichter hat sein Publikum ganz eigentlich schon zu Personen seiner Welt verwandelt, in denen das Stück sich selber zu Ende denkt. Diese Einbeziehung des Zuschauers in das Drama ist ebenso weit entfernt von dem romantischen Spiel der Illusionsstörung wie von realisiertem Gleichsetzen des Theaters mit dem Leben. Eine Einheit von Schauen und Handeln ist verwirklicht.

Was soll man noch von der Zürcher Aufführung sagen? Daß sie von einer großartig stillen Alltäglichkeit ist, in den Nebenfiguren von zarter Profilierung bei feinsten Rücksicht auf die Perspektive, in den Hauptfiguren von hoher Kraft — daß eine unscheinbare Phantastik dem simpelsten Requisit magische Kraft verleiht — daß sie jeder billigen Aktualität aus dem Weg geht — kurz, daß sie sich des Ruhms, ein solches Stück zum ersten Mal erklingen zu lassen, würdig zeigt? Karge Feststellungen — gemessen am Gelingen.

Sophokles' Oias auf der Bühne zu sehen, ist ein wesentlicher Gewinn. Die unverkennbare Ferne der griechischen Tragödie zu uns Modernen hinüber kommt darin mit beinahe exemplarischer Deutlichkeit heraus, andererseits wieder ist die menschliche Kraft des Werks so unmittelbar, daß der moderne Zuschauer zwingend von seinen eigenen Wegen aus zum Geist der Antike hingeleitet wird. Die Selbstverblendung des Oias, den Athene mit verblendeter Tat straft, die Selbsttötung des Oias durch den Selbstmord und seine endliche Entsühnung durch den von der Göttin einsichtig gemachten Odysseus, das wird in einem großartig symmetrisch gebauten Drama gezeigt, dessen Angelpunkt in der — kühn chorlosen — Todeszene des Oias liegt. Bewunderungswürdig ist es, wie der tote Oias des zweiten Teils dem lebendigen Oias des ersten Teils voll gewachsen ist

— nicht durch eine magische Kraft, sondern als der Ehrfurchtheischende, schuldlos Gewordene.

Man sollte denken, der unübertrefflich klare Bau dieses Werks würde den Stil der Aufführung eindeutig aufzwingen, viel eindeutiger als in anderen griechischen Tragödien. Dem war aber nicht so. Daß der Chor so impressionistisch aufgelöst wurde in der Haltung, war vielleicht bei so geringer Besetzung zu entschuldigen, daß aber z. B. das zweite Bühnenbild — für ein anders geartetes Stück sicher von bezaubernder Wirkung — sich einer hier kunstgewerblich geschmäckerischen Zierlichkeit und Unregelmäßigkeit besaß, war ein unverzeihlicher Verstoß gegen den Geist dieses Werks. Und Ähnliches trat in der Durchführung der einzelnen Rollen nicht selten zu Tage. Wir denken da beispielsweise an die weniger akzentuierten Stellen in Tekmessas Rolle — die betonteren erfüllten sich teilweise recht schön — und vor allem an die Trauerrede des Teukros. Herr Stöhr, in den Zornesausbrüchen zwar überzeugend, bemühte sich dort dagegen um einen hart gedämpften Ton und ging jedem Pathos aus dem Weg. Aber wenn er die Jo-Klagen seines Textes nicht streichen durfte, so durfte er auch das dazugehörige Pathos nicht streichen. Helden, die in laute Wehschreie und Tränenströme ausbrechen, haben das Recht auf private Sachlichkeit verwirkt. Denn so paradox es ist: nicht das Pathos wäre hier unsachlich, sondern dessen Fehlen. Die Kühle des männlichen Helden, die Stöhr anstrebte, war eine durchaus individualistische und so in krassem Widerspruch zu Geist und Wort dieses Dramas. Nun wird man dagegen sagen, auch jedes Piano wäre eigentlich in diesem Sinn hier falsch am Platz, alles müßte schon beim Forte einsetzen und von da aus gesteigert werden. Aber ohne Kompromisse geht es selbstverständlich niemals ab bei einer solchen Aufführung, namentlich auf einer Kammerbühne wie der unsrigen. Es gilt eben die richtige Mischung zu treffen. Sie schien uns voll verwirklicht im Odysseus Ernst Ginzbergs — allerdings ist dies auch die vor einem modernen Publikum vielleicht dankbarste Rolle. Im Mittelpunkt des Interesses mußte der Aias Leopold Bibertis stehen. Er brachte den blind und zuchtlos Rasenden zu bezwingender Wirkung, hätte nur vielleicht die Selbstläuterung davon noch reiner absetzen sollen. An der Sprechleistung, vor allem des Chors, zu mäkeln, wäre nicht ganz fair, denn hier ein einwandfreies Resultat zu erreichen, erforderte die Arbeit vieler Wochen und nicht der wenigen Tage, die dem Schauspielhaus zur Verfügung stehen.

Leider können wir uns kein sicheres Urteil über die der Aufführung zu Grunde gelegte Übersetzung von Emil Staiger anmaßen. Dazu gehörte Kenntnis und Vergleich des Originals. Beim bloßen Anhören überzeugte sie uns völlig, nicht zuletzt durch ihre jeden billigen Fluß vermeidende Gedrängtheit. So retardierte sie eher und bringt durch ihre Gegenstimmung an sich schon eine gewisse archaische Haltung des Spiels hervor, was gerade einer etwas weich konturierten Aufführung wie der hier besprochenen nur wohlthätig sein kann. Jede leicht fließende, im üblichen Sinne eingängige Übersetzung griechischer Tragödien scheint uns ein Übel. Natürlich hat diese Schwierigkeit der Sprache auch ihre Schattenseiten. Der Botenbericht beispielsweise, von seinem Interpreten Horwitz richtigerweise zugleich flüchtig-unpersönlich und schnell gesprochen, wurde dadurch schwer verständlich. Aber solches ist nur der kleine Nachteil eines großen Vorteils.

Elisabeth Brod-Sulzer.

Der Film.

Würde uns die schweizerische „Maturareise“ von ausländischen Filmleuten oder auf amerikanisch vorgeführt, so würden wohl die meisten Schweizer Zuschauer finden, Schulmädchen von so internationaler Banalität gehörten nicht in unsere Schweiz hinein und es sei ein Unglück, daß nicht unsere Landsleute mit ihrer wesentlichen Kenntnis der Schweizer Art den Film gedreht hätten. Sie würden auch sagen, Schweizer Augen hätten einen weniger abgegrastem Tessin auf die Leinwand gebracht. Es sei gerade ein Ehrentitel schweizerischer Maturareisen, daß sie möglichst wenig Konfektion seien, sondern die heimische Landschaft auf ihren stilleren Wegen aufsuchten. Nun ist dieser Film aber ein Schweizer Film, man spricht unsere Mundart, man photographiert ein authentisches Schulhaus wenigstens von außen, und die ganze Equipe der Schweizer Filmdarstellerinnen ist auf den Plan gerufen worden.

Ich habe mich lange besonnen, ob ich über diesen Film schreiben solle. Aus einem merkwürdigen Grunde: ich habe schon zu oft wohlgelungene Maturareisen gemacht und kenne die Schulreisenluft mit Kopf und Herz. Ich weiß nicht, wie einem Löwenbändiger zu Mut ist, wenn er im Film eine Dressurszene sieht — vielleicht wirkt sie auf ihn ebenso falsch wie auf mich diese Maturareise. Man hatte mir prophezeit, die lächerliche Lehrerin des Filmes würde mich empören. Denn das muß ich vorausschicken: ich gehöre zu jener Species brillengeblendeter, lebensdummer, ewig stundenplanwälzender Frauenpersonen, deren Tummelplatz weniger die Schulstuben als die Fliegenden Blätter von 1880 sind und die sich im Handumdrehen, wenn sie ihre simpelste Pflicht der Fürsorge für ihre Schüler erfüllen, aus einem langweilig peinvollen Teufel in einen ebenso langweiligen Engel verwandeln. Aber die Lehrerin hat mich wider alle Voraussicht nicht geärgert. Selbst ein langweiliger Engel darf sich noch sehen lassen. Viel seltsamer finde ich, wie sich diese Filmleute einen umschwärmten Lehrer vorstellen. Eine Umfrage unter jungen Mädchen ergab vier Gründe des Umschwärmtwerdens: der Lehrer sei nett oder schön oder jung oder interessant. In der „Maturareise“ sei er aber keines von allem. Dafür kann er bogen. Meine Kollegen können es teilweise auch, hatten aber bisher immer den Ehrgeiz, ihre Schulreisen so zu planen, daß sie ihre Borkünste nicht in anrühigen Lokalen anzuwenden brauchten. Offenbar waren sie zu bescheiden — man soll sein Licht nicht unter den Scheffel stellen. Und noch viel seltsamer finde ich, was man aus den jungen klugen Mädchen unseres Landes gemacht hat. Zweifellos gibt es so banale Geschöpfe unter ihnen, wie sie dieser Film als Regel aufstellen will, aber sie geben nicht den Ton an. Die wirklichen Mädchen sind viel frecher als die von der Leinwand — viel frecher und viel scheuer, viel trotziger und viel zutraulicher, sie sind geistig und unbegreiflich kindisch in einem. Sie haben auch Augen im Kopf und den Willen, sie zu brauchen. Und wenn sie aus einer Kunstausstellung von einigem Niveau flüchten, so nicht wegen der Kunst, sondern wegen der künstlerischen Erläuterungen, wenn sie sind wie hier. Und dafür sind sie zu lieben.

Warum nur ist dieser Film so rettungslos billig? Kann etwa Bildung nicht gefilmt werden? Aber wahre Bildung ist ja nie etwas Losgelöstes oder Ablösbares, sondern tritt eben ein in jede Geste des Lebens. Sie macht ein Mädchen dieses Alters vieldeutiger, aufgebrochener, gehemmter, nuancenreicher, in seinem Gleichgewicht gefährdeter als ein anderes, das sich dem Fegefeuer der Bildung nicht aussetzen mußte oder durfte. Machte aber diese Bildung ein Wesen nur maulfertiger in seiner Banalität, dann wäre es besser, die Schulhäuser zu schleifen als mit ihnen alle Aussichtspunkte des Landes zu besetzen. Nun glauben wir aber gerade, daß das Thema einer Maturareise eines der geeignetsten Filmmotive überhaupt wäre. Diese lustvoll und wehmütig flüchtige Zeitspanne, die Ende einer plötzlich als solchen begriffenen Epoche und Ausblick auf eine neue bedeutet, dieses

Hin und Her zwischen Kameradschaftstrubel und vertiefter Freundschaft, dieses Zueinander von vorausgenommenem erstem Erwachsensein und nachgeholtem letzten Kindsein — all das ergäbe eine tausendfältig flimmernde Welt, die dem wendigen Blick der Kamera aufs schönste entgegenkäme. Man brauchte das Ganze nicht einmal mit so tragischen Gewichten zu belasten, wie es in der „Maturareise“ geschehen ist. Wahre Leichtigkeit hat ihre eigene Tiefe. Und was ist eine wohlgeordnete Schulreise anderes als Wirklichkeit in Spiel verkleidet?

Von berufener Seite wurde gegen die Kritik an diesem Film der Einwand gemacht, es handle sich hier um den unbefruchteten Operettenstil. Das ließe sich durchaus vertreten, wenn sich das Werk jeden dokumentarischen Elementes enthielte. Sobald man aber beispielsweise ungestellte Straßenszenen verwendet, muß man auch im übrigen auf dem Boden des Wahrscheinlichen bleiben. Und abgesehen davon: wäre diese Operette als solche ein beschwingtes, spritziges Werk? Reichte sie wirklich die guten Augenblicke (die wir ihr nicht absprechen wollen) an eine Kette wahrer Wohlgelauntheit — von Humor sei weislich geschwiegen?

Bliebe noch das Technische. Feyder hat dem Film seine Hilfe geliehen (er hat ja auch den Künstler des Werks entdeckt, dem man wohl die sicherste Filmzukunft prophezeien kann, Daniel Filio). So war man natürlich gerade auf filmische Kostbarkeiten gespannt. Aber findet man mehr als einige hübsche Momente, die den Mängeln des Werks bei weitem nicht die Waage halten? Dabei muß gesagt sein, daß aus den meisten dieser Darstellerinnen und Darsteller sich hätte viel mehr herausholen lassen, wenn man auch von ihnen nicht die Leistung einer Ginger Rogers im „Primrose Path“ erhoffen durfte. Manchmal hatte man den Eindruck, man hätte nur diese jungen Mädchen mehr selber den Ton angeben lassen sollen, damit der Zauber ihres Alters sich verwirklicht hätte.

Also warum mußte dieser Schweizer Film geschaffen werden? Wenn uns ausländischer Filmkitsch verdirbt — und diese Gefahr ist nicht hoch genug einzuschätzen —, so nicht, weil er ausländisch ist, sondern weil er Kitsch ist. Einheimischer Kitsch ist uns aber noch viel gefährlicher. Denn wir fühlen uns ihm irgendwie verbunden, wir müssen uns mit ihm auseinandersetzen, wie gerade die Diskussion um dieses Werk gezeigt hat, die einer gewichtigeren Sache würdig gewesen wäre.

Der neue Bette Davis-Film „Die große Lüge“, den die Filmgilde in Zürich gezeigt hat, ist ein ungewöhnlich fesselndes Werk. Nicht in dem Sinne, daß Stoff oder filmische Gestaltung über das Mittelmaß emporragten. Sondern deshalb, weil das Problem Bette Davis sich schärfer als je zuvor herausstellt. Wir möchten diese eminente Könnerin des amerikanischen Films einen Betriebsunfall für Hollywood nennen. Daß das Amerika passieren mußte! Daß nämlich eine schwierig zu photographierende, in vielen Momenten häßliche Frau solch unerseßliches Talent haben mußte. Ironie des Schicksals! Von der Bühne her kennt man genug solche Fälle, auf ihr aber setzt sich eine starke Begabung eher durch, weil der Ausschlag gegeben wird vom ganzen Menschen und von der durchgehenden Gestaltung seiner Rolle. Im Film ist der losgelöste Augenblick sowohl entstellungsgemäß wie in der Wiedergabe von einem stärkeren Eigenwert. Zudem ist das optische Element übermächtig. Nun hat „Die große Lüge“ das Problem noch vollends geschärft dadurch, daß die Davis zusammenge-spannt wird mit einer in jedem Augenblick ästhetisch schön (vielleicht oberflächlich schön) wirkenden Schauspielerin, die von jener auch auf dem Gebiet der Schönheit aus dem Feld geschlagen werden soll. Der Effekt ist spannend. Mit sportlicher Leidenschaft verfolgt man, ob das schöne Glanzlicht auf Bettes Haar ihre etwas hervorstehenden Augenäpfel vergessen lasse und erst noch der rabenschwarzen Coiffure ihrer Rivalin gewachsen sein. Ob ihre schön gestraffte Bewegung den Starwandel ihrer Gegnerin überhole. Man folgt dem Wolkenspiel von Schönheit und Häßlichkeit auf dem Gesicht Bette Davis' mit Herzklopfen und wäre vielleicht sogar noch ergriffen,

wenn nicht statt der Hingenommenheit von der Rolle bei dieser Schauspielerin auch in erster Linie ihr heroischer, unerhört kluger Kampf gegen ihre filmische Unangemessenheit zu spüren wäre. So aber wohnen wir vor allem dem problematischen Schauspiel bei, wie eine große Begabung unter dem Joch subaltern technischen Zwangs sich ducken muß und dafür ihre ganze Erfindungskraft nötig hat. Es war eine kluge, viele Einsichten vermittelnde Idee der Filmgilde, dieses Werk unter ihre Fittiche zu nehmen.

Elisabeth Brod-Sulzer.

Bücher Rundschau

Das Tessiner Literaturereignis 1942.

Die erfreulichste literarische Gabe aus dem Tessin war letztes Jahr zweifellos das Bändchen Dialektgedichte, womit der weitem bekannnte, in Minusio niedergelassene Xylograph *Giovanni Bianconi* seine Landsleute und seine Freunde diesseits des Gotthard überraschte.

Im Gegensatz zu Italien, wo manch ein Maler und Graphiker — man denke nur an Soffici, Rosai, Sacchetti, Bucci — sich auch als Prosa- oder Versdichter behauptet, hat bisher im Tessin kein einziger Künstler dichterisch die Feder geführt. Bianconi ist zudem der erste Dialektdichter aus der Locarneser Gegend, während Lugano und Bellinzona schon längere Zeit in der Dialektdichtung vertreten sind.

Spät, fast als ein Fünfziger, fing Bianconi zu dichten an. Wohl steuerte er einst zu einem Luganeser Witzblatt gereimte Wahr- und Bosheiten bei, dann aber lebte er jahrzehntelang, neben seinen Pflichten als Zeichenlehrer, ausschließlich dem Holzschnitt, wovon die, seinem Bruder Piero, dem Literaten und Kunsthistoriker, gewidmeten „12 Stampe su legno“ ein fesselndes Zeugnis ablegen.

Der Radiowettbewerb für Soldatenlieder Ende 1939 weckte wieder im Schwarz-Weißpoeten die Lust zu reimen und veranlaßte ihn zum „Lied der Landstürmler“, das den ersten Preis davontrug, durch P. Bajardi vertont und durch Edgar Piquet kernig ins Berndeutsche überseht wurde. (Verlag Hug & Co., Zürich.)

Dieser Erfolg ermunterte Bianconi zu weiteren Wortrhythmen, zum Einfangen von Landschaft, Menschentypen, Erinnerungen und Hoffnungen, Tragik und Komik des Alltags in die mannigfachsten Vers- und Strophenformen. So ergaben sich Dialektgedichte ganz Eigenart, zuweilen Neuart, ganz Echtheit, Herbeheit, in Scherz und Ernst durchpulst von innerster Anteilnahme, künstlerisch vielfach von einer Überzeugungskraft, die bei anspruchsvollen Kritikern warme Anerkennung fand. Bemerkenswert auch Bianconis geschmacklichere Unmittelbarkeit und metrische Kultur. Man spürt: er hat Maßstäbe. Nicht umsonst seine Hingabe an die bedeutenden italienischen Dialektdichter Porta, Tessa, Belli, Pascarella, und an herrlichste Lyriker anderer Sprachgebiete.

Einzelne dieser Gedichte verdienen es, ins Deutsche umgeprägt zu werden, so beschwingt ist ihr Aufflug, so weit ihre Schau, so treffend ihre Weisheit, so menschlich ihre Lehre: u. a. „Frühmorgens“, „Höhenturven“, „Meine Mutter“, „Geburtstag“, „Fronleichnamsfest“, „November“, „Am Ufer“ und die großempfundene, musikalisch so suggestive Strophe über die „Mäher“. Indes, zahlreiche Deutschschweizer kennen und lieben ja aus Erfahrung den Tessinerdialekt und treten gewiß mit Freuden an das Original heran, umsomehr, als ein Anhang die nur in Minusio heimischen Ausdrücke umschreibt und erklärt.

„Garbiröö“ nennt Bianconi seine Gedichte, nach jenen kleinen Beerenbüscheln, die zur Reifezeit der andern Trauben, noch „garb“ (herb) schmecken und erst nach der Weinlese reifen; also Spätlinge. In holzgeschnittenen Vierzeilern widmet er sie munter seiner emjigen Gefährtin.

Prof. Arminio Janner von der Basler Universität geht im Vorwort mit geradezu brüderlicher Einfühlung und mit betontem Wohlgefallen auf die