

Kulturelle Umschau

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **29 (1949-1950)**

Heft 2

PDF erstellt am: **14.05.2024**

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.

Wiener Musik- und Theaterbrief

Die Geldknappheit, welche derzeit in Österreich herrscht, hat zur Folge, daß die meisten Wiener nicht mehr wahl- und achtlos das Theater frequentieren, sondern wohlüberlegt für ihre besser gewordene Valuta auch ein Äquivalent an Anregung und Qualität beanspruchen. Kein Wunder also, daß die Kassenrapporte der Staatstheater, dieser Stätten ernstzunehmender Kunst, besser abschließen als die mancher dem billigen Alltagsgeschmack dienenden Privattheater. Man kann in einem gewissen Sinn von einer Normalisierung des Publikumsgeschmacks sprechen. Diese Feststellungen gelten, wie erwähnt, vorwiegend den Staatstheatern, nicht so sehr gewissen Privattheatern, in welchen eine Entgleisung wie die aktualisierte und modern frisierte Aufführung der «Schönen Helena» nicht danach angetan war, den Ruf vom feinen kulturellen Empfinden der Wiener in musischen Dingen zu bestätigen. Es hat nicht an Stimmen gefehlt, welche den Staatsbühnen, die unter der Leitung des Ministerialrats Egon Hilbert stehen, den Vorwurf machten, er habe zu viele Künstler engagiert, für welche kein genügend großes Betätigungsfeld vorhanden sein würde. Die Pessimisten hatten unrecht. Wien vereinigt heute in seinen Mauern die klangvollsten Namen der deutschsprachigen Bühne: Werner Krauß, Maria Eis, Helene Thimig, Ewald Balser, Käthe Gold, Judith Holzmeister, Käthe Dorsch, Raoul Aslan, um nur einige Spitzen aus dieser glanzvollen Schar zu zitieren.

Volle Häuser hat «*Des Teufels General*» von Zuckmayer mit Balser in der Titelrolle gemacht. Regstes Interesse erregte Hochwälders «*Der öffentliche Ankläger*» mit Werner Krauß, Albin Skoda und Judith Holzmeister. In *Ferdinand Bruckners* «*Elisabeth von England*», deren Regie der neue Burgtheaterdirektor Josef Gielen führte, zeichneten sich Maria Eis, Werner Krauß und Hermann Thimig besonders aus, und in der «*Glasmenagerie*» des Amerikaners *Tennessee Williams*, einer von tiefer Psychologie erfüllten Studie, bot Helene Thimig eine Meisterleistung sondergleichen. *Somerset Maughams* Novelle «*Theatre*» wurde in ein Stück verwandelt, welches im Akademietheater starken Publikumszuspruch fand. Die ästhetischen Bedenken, welche gegen die Umformung des geschriebenen in das gesprochene Wort bestehen, können nicht ganz unterdrückt werden. Ein zweites Experiment dieser Art steht bevor: *Franz Werfels* Roman «*Der veruntreute Himmel*» wird in szenischer Gestalt auf den Brettern des Akademietheaters zur Aufführung gelangen.

Ein sehr reges Musik- und Konzertleben zeichnete die vergangenen Monate aus. Es gab wenige Sensationen, aber ein sehr gutes, hohes Durchschnittsniveau. Die philharmonischen Konzerte standen unter der Leitung Dr. Wilhelm Furtwänglers und Hans Knappertsbuschs. Zu ihnen gesellte sich Dr. Volkmar Andreae, der hier längst kein Fremder mehr ist und dessen Einsatz für den großen österreichischen Symphoniker Anton Bruckner in Wien dankbar anerkannt wird. Die Opernreisen der letzten Monate waren Puccinis «*Gianni Schicchi*» und sein Schwanengesang, die «*Turandot*». Mit Maria Cebotari in der Titelrolle und mit Helge Roswaenge in der Partie des Kalaf bildete diese Vorstellung unter der Leitung Dr. Karl Böhms einen Glanzpunkt der winterlichen Opernsaison. Cornelius «*Barbier von Bagdad*» (Dirigent Otto Ackermann) gab Anton Dermota Gelegenheit, das schöne Belcanto seines Tenors leuchten zu lassen. Unter Joseph Krips' Leitung erklang Hans Pfitzner

zu Ehren ein neuinszenierter und neueinstudierter «Palestrina» in der Staatsoper. Hans Pfitzner, der nun dauernd in Wien Aufenthalt nimmt, war Gegenstand herzlicher Ehrungen. Die Wiener Philharmoniker ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitglied und im Rahmen einer würdigen Feier überreichte der Altmeister den Philharmonikern die Originalpartitur seiner Oper «Palestrina» zu dauerndem Besitz.

Von international angesehenen Solisten fanden nach langen Jahren Alfred Cortot und Adolf Busch wieder den Weg nach Wien. Ist ersterer der Meisterinterpret einer klassischen, unaffektierten Chopindeutung, so erfreute Adolf Busch durch die Ethik seiner Person und seines Künstlertums. Einen ganzen Abend widmete er den Werken Joh. Seb. Bachs und in einem Orchesterkonzert, in welchem die Wiener Symphoniker unter Rudolf Moralt das Begleitorchester stellten, holte er sich mit der Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzertes begeisterte Zustimmung. Der zehnte Todestag des österreichischen Komponisten Franz Schmidt war der willkommene Anlaß, um eine Reihe seiner Werke aufzuführen. Seine bedeutendste Schöpfung, das Oratorium «Das Buch mit den sieben Siegeln», erfuhr unter der Leitung seines Schülers Anton Heiller eine würdige Wiedergabe. Sein orchestrales Meisterwerk, die Vierte Symphonie, spielten die Wiener Philharmoniker, aus deren Reihen Franz Schmidt hervorgegangen ist, unter der Leitung Dr. Karl Böhms. Auch eines anderen jüngst verstorbenen österreichischen Komponisten gedachte Wien, wenn auch nicht in den Formen pathetischer Trauer: Franz Lehars «Lustige Witwe» ging mit Johannes Heesters als Vertreter der Tenorpartie über die Bretter des Raimundtheaters. Trotz schöner Ausstattung und reizvoller Balletteinlagen, trotz der ungebrochenen Popularität der Leharschen Weisen fehlte der Aufführung der innere Motor. Vielleicht war es aber auch die Schuld veränderter Zeitläufte, daß die ungebundene Fröhlichkeit dieses Operettenbalkans nicht mehr die gleiche Resonanz fand wie in der glücklichen Zeit ihrer Entstehungsepoche.

Erwin Frhr. v. Mittag

Zürcher Schauspiel

Goethes Faust

Der erste Teil von Goethes «Faust» ist, so dramatisch und kraftvoll modelliert die einzelnen Auftritte und Charaktere auch sind (im Gegensatz zu den meisten des zweiten Teiles), trotzdem nicht leicht aufzuführen. Wir sehen dabei ab von der fast unüberwindliche Schwierigkeiten bietenden Walpurgisnacht, denn diese, in der Goethe sein ewiges Meisterwerk durch Hereinnahme u. a. von kleinlichen und heute gründlich verstaubten persönlichen und Zeitpolemiken belasten zu müssen glaubte, gehört nicht zum Pflichtenheft des werkbewußten Spielleiters. Das Hauptproblem sehen wir vielmehr in dem Bruch, der das Werk in zwei Hälften spaltet. Faust ist im Anfang ein alternder Mann, der von glühendem Erkenntnisdrang verzehrt ist, welchem er trotz einem langen und erfolgreichen Lebenswerk nie genug zu tun vermochte. Selbstverständlich handelt es sich weder um einen Erkenntnistrieb insektenhafter Natur im Sinne des Famulus Wagner, noch um einen rein theoretischen, ja mathematisierenden im Sinne etwa von Spinoza; sondern um einen, der unmittelbar auf genießende Einung mit dem von der Erkenntnis aufgeschlossenen Kosmos zielt. Dieser ersohnte Genuß hat und behält doch einen großen metaphysischen Hintergrund. Er ist kein Umweg zu bloßer Befriedigung am «Leben», etwa gar an der Erotik — denn es ist nichts ersichtlich, was Faust auch vorher von

solcher hätte fernhalten müssen. Der Teufel kommt und verspricht dem titanischen Drang Stillung. Zwar vermißt sich Faust, es werde jenem nie gelingen, ihn in bloßen Genuß zu versenken. Aber es gelingt ihm eben doch. Im Auftritt «Straße» ist Faust von einer so widerwärtigen Tierischkeit, daß es selbst dem Teufel zu viel wird — welcher überhaupt im Maße, wie Faust sinkt, sich als ein Teil der Kraft erweist, die eben doch das Gute weiß und schafft und oft genug Faust gegenüber die Rolle der umfassenderen Vernunft und des Maßes übernimmt. Bis auf einen Rückfall ins Gesamtgeistige («Wald und Höhle») geht nun alles ziemlich im Sinne des angeschlagenen Tones seinen Gang. Die vorübergehende Beirrung Faustens Gretchen gegenüber durch das Bewußtsein seiner Unstetheit mündet in die etwas billige Formel: «Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen und sie mit mir zugrunde gehen!» (3009/10.) Tatsächlich geht er aber nicht zugrunde, wohl aber sie. Natürlich *liebt* dann Faust Gretchen, und nachher deutlich auf eine mehr menschliche Weise — aber doch nicht so, daß es ihn hinderte, sie brutal ins Verderben zu stürzen. Und das ist um so stoßender, als uns ja zu Beginn aus dem Munde Gottes selbst ein ethischer Läuterungsgang für Faust verheißen wird — von dem im Verfolge nicht mehr viel zu bemerken ist, auch im zweiten Teile nicht.

Es ergibt sich nun die Schwierigkeit, entweder den Hauptnachdruck auf die erste Hälfte (des ersten Teils) zu verlegen; dann bleibt nichts übrig, als Fausts Niedergang in der zweiten Hälfte in ein reines Werk des Teufels umzudeuten («Staub soll er fressen und mit Lust», 92. «Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer . . . geschäftig an», 2892/3). In diesem Fall ist das Ganze dann ebenso unbefriedigend wie die Schicksale und Taten der homerischen Helden, soweit sie ganz zu Marionetten der Götter werden; und einer ethischen Reinigung und Entwicklung ist vollends der Boden genommen. Faust selber ist sehr geneigt, alle Schuld dem Teufel zu geben, welcher ihm Gretchens «wachsenden Jammer verborgen hat, sie hilflos verderben läßt», während er Faust «in abgeschmackte Zerstreuungen wiegt»; und den Mord an Valentin will Faust auch nicht auf sich nehmen («Noch das von dir!»). Mephistopheles aber übernimmt die Schuld keineswegs für sich («Wer war's, der sie ins Verderben stürzte, du oder ich?») — wohl bewußt, daß Faust sich da nicht anders herauszuwinden versucht als alle schwachen und unreinen Menschen es von je in solchem Falle gemacht haben. Führt also diese ganze Betrachtungsweise zu nichts Zulänglichem, so ebenso wenig die andere Möglichkeit, aus der unglückseligen Idee der Verjüngung den Umbruch in Fausts Charakter herauszuholen. Denn wie soll das psychologisch gelingen, wo eben diese Verjüngung real nicht möglich ist? So bleibt nichts als die Quelle des Sturzes für den himmelstürmenden Denker und Sucher in der Geist-Überspannung neben der bloßen Gefühligkeit des Lebensdranges bei ihm zu erschließen. Dazu aber wäre eine überaus feine und reiche seelische Ausmalung des Geschehens seitens des Trägers der Titelrolle erforderlich.

Diese Psychologie fehlte nun bei Herrn Quadflieg durchaus. Nie haben wir den Faust äußerlicher aufgefaßt und gespielt gesehen. Die Anhänger des Pathos um jeden Preis konnten hier auf ihre Rechnung — aber auch vielleicht zur Einsicht kommen. All das Vergrübelte, Versunkene, von weit her Kommende, alle Stimmen der Sehnsucht zum Leben, gepreßt aus langen inneren Kämpfen dringend, all' die bezaubernden Akzente pantheistischer Gottesliebe, alles Tasten und Rufen eines in seelischer Gefangenschaft Verzagenden, all' die wundervollen Schwellungen aus der inneren Tiefe herauf zur glühenden Ergießung, und das Zurücksinken davon — das alles wurde weggewirbelt von einer unersättlichen, donnernden Außenwendung, die über jede feinere Schwebung hinfegte wie eine Schwadron Dragoner. Auch der zweite Teil mit seinen Liebesszenen vermochte Herrn Quadflieg keine stilleren, empfundeneren Töne abzulocken, und hier, wo der deckende Mantel wegfiel, zeigte sich auch sein Gang als voll von hohlem Pathos. Es ist wohl ausgeschlossen, daß diese unverständliche Leistung allein auf dem Boden des sonst eher überdifferenzierten Künstlers gewachsen ist. — Mit ihr war natürlich das Stück

zur guten Hälfte erledigt. Der Mephisto des Herrn Richter rettete einiges. Das Geschrei in der streng hierarchisch gebauten Anfangsszene ist seiner Intelligenz wohl nicht zu belasten. Auch sonst müßte Mephisto etwas Höfisches, Zeremonielles, ja Altfränkisches haben. Er fühlt irgendwo, daß er doch nur ein kleiner Angestellter ist, und dies drückt sein Selbstgefühl etwas ins Melancholische, wofür er dann in einer eleganten Pose kavaliersmäßiger Überlegenheit Ausgleich sucht. Allerdings mußte schon sein schreiender Henkersanzug hier die feinere Gehaltenheit behindern, welche dazu gehört. Doch sei anerkannt, daß Richter auf der anderen Seite zahlreiche Züge von Laune, Geist und Fülle einzusetzen hatte, die nicht alltäglich waren.

Die dritte Säule des Dramas, Gretchen, hatte die größte Tragkraft. Käthe Golds Kunst gerade in der reflektierten Rekonstruktion des Naiven, derart, daß das Reflektierte fast ganz im Ergebnis untergeht — diese Kunst ist vollkommen genug, um noch immer ein fünfzehnjähriges Mädchen anvertraut zu erhalten. Trotzdem kann solche Kunst die äußere Erscheinung nicht ganz ummodelln, und völlig läßt sich der Schmelz des Unerschlossenen, Knospenhaften am wenigsten von allen menschlichen Zuständen nachahmen. Was sie dann in der Kerkerszene gab, war Stimme und Gebärde der reif gewordenen Frau; und dieser Auftritt, über jedes Wort der Bewunderung erhaben, entschädigte *allein* für die ganze verfehlte Aufführung. Verfehlt war sie nicht nur, weil der Mittelpunkt, Faust selbst, ausfiel, sondern auch weil der Text zerstört war. Von der Walpurgisnacht entlastet, dürfte der «Faust I» vier gute Stunden beanspruchen; so viel ist dem Publikum einfach zuzumuten. Kürzungen wie die hier vorgenommenen sind nicht Schönheitsfehler, sondern einfach Mord an der Seele des Werkes. Nicht nur ist darin fast jeder Vers von solcher Schönheit und Tiefe, daß wir keinen davon zu verlieren wünschen; sondern es hat auch jeder, wenn nicht im dramatischen, so sicherlich im gedanklichen Aufbau unverlierbar Platz und Rolle. Und was wäre der «Faust», wenn man unter seinem Handlungs-Gerüst das zweite, damit im Tiefsten identische, das Gerüst des ideell-dialektischen Dramas entrechtete und zerstörte? Darüber hinaus aber hat zwar der Gesamtaufbau des Dramas keine große Strenge und Ökonomie, wohl aber derjenige der einzelnen Auftritte. So wie in jedem Geisteswerk die Höhepunkte absolut in sich versinken, wenn ihr Gegengewicht der ruhenden, tragenden, Absprung gewährenden Teile beseitigt wird — sei es ein philosophisches System, ein Bauwerk, ein Gemälde oder was immer —, so ist auch in jedem Bühnenauftritt die Stichtkraft der Pointen durchaus an den Aufstieg zu ihnen und den Abstieg von ihnen geknüpft. Was sind die herrlich breit daherflutenden, sich wie ein Frühlingsbach ins Erdreich des Seins wühlenden Jamben Fausts «Vom Eise befreit», wenn nicht dem fröhlich bienenhaften Gesumme der Volksmenge vorher eine gewisse Breite der Entfaltung zugebilligt wird? Was ist der Prolog im Himmel, wenn nicht die Herablassung des Herrn wieder hinaufgenommen wird durch die göttlich schönen Verse «Doch ihr, die echten Göttersöhne»? Und wie synthetisch wird das ungeheure Fresko des Weltlaufes ins Dramatische organisiert durch seine Verteilung auf die *drei* Erzengel — eine Spannung, die sofort zusammensackt, wenn man das Ganze, wie hier, von *einer* Stimme sprechen läßt. So ließe sich zu jeder einzelnen der Streichungen der Gegen Grund geltend machen. Aber das muß man eben fühlen, und um es zu fühlen, muß man es verstehen, und um es zu verstehen, muß man sich darum bemüht haben. Mit ein paar temperamentvollen Sprüngen wie etwa zu dem «Auf und davon» Fausts und Mephistos — ist da noch nichts getan. Man möchte hier zu manchem und zu manchen sagen: «Auf und davon!»

Erich Brock

Basler Stadttheater

Strindberg: «Rausch»

Jedes Zeitalter bringt einige Menschen hervor, welche die Irrtümer ihrer Epoche und die Sünden ihrer Zeitgenossen gleich einer drückenden Bürde auf sich laden. Sie haben den unbestechlichen Scharfblick für das Negative, und sie sind von einer inneren Stimme dazu aufgerufen, dieses Negative zur Diskussion zu stellen; eine Eigenschaft, die man ihnen — besonders in ihrer eigenen Zeit — als Misanthropie, Ressentiment oder als vorsätzliche Quälerei des illusionsliebenden Menschengeschlechts auslegt. Indes tut man ihnen damit wohl unrecht, leiden sie doch selbst unter ihren bitteren Erkenntnissen am meisten. Ihre Werke sind keine vorsätzlich verfaßten Elaborate, sondern Aufschreie der Seele, die im eigenen Lebenskreis echolos verhallten, die aber in der dichterischen Aussage Erlösung vom Banne der tragischen Schau heischten. Und das Geschick will es, daß der Fluch, der auf ihren Seelen lastete, zum Fluch für ihre Namen wurde. Denn die Namen dieser Skeptiker und Pessimisten sind in aller Mund, aber nur selten, weil man ihre Wahrheiten zu einem besseren Sein wenden will, sondern meist, weil man sie meiden oder ignorieren möchte. Der Vorwurf, der ihren Werken begegnet, lautet in der Regel auf Einseitigkeit der Schau, durch die das ästhetische Bedürfnis nach Gleichgewicht unerfüllt bleibt. Rütteln aber nicht einseitige Darstellungen des Fluchwürdigen oft mehr an unser ethisches Bewußtsein als die harmonische — d. h. Gegensätze aufhebende — Stoffgestaltung nach alten Rezepten der Kunst? Wir berühren hier ein Gebiet, in dem Ethik und Ästhetik nicht zusammenwirken, sondern sich gegenseitig aufheben.

Wohl kaum ein Dichter im Bereich der neueren Dramatik kreiste so beständig und schonungslos um die Negativkomplexe des Lebens wie *August Strindberg*, dessen hundertjährigen Geburtstag wir in diesem Jahre begehen. Wir haben es heute leichter als seine Zeitgenossen, ihm Verständnis entgegenzubringen, hat doch die moderne Wissenschaft auf dem Gebiete der Psychologie und Psychoanalyse vieles freigelegt, was Strindberg nur seinem dämonischen Genius abhörte und seinen Mitmenschen ohne andere Vorbereitung vor die Augen stellte. In seinen Werken empfinden wir weniger das Brüskierende des ewigen Zweiflertums als vielmehr die Qual eines Hirnes, in dem unaufhörlich das Bewußtsein die Macht des Unbewußten und Unausprechbaren auszulöschen sucht. Wir ahnen die bitteren Erfahrungen des Menschen Strindberg, die ihn immer an die Schattenseite des Philosophierens bannten. Wie meisterlich gelang ihm so in «Rausch» die Entwicklung vom Rausch zur Verzweiflung, während der Schritt von der Verzweiflung zur Versöhnung nur wie ein Anhängsel erscheint. Ästhetisch ein Mangel, vermag uns dieser künstliche Schluß jedoch um so mehr menschlich zu bewegen, verrät er uns doch, daß der Dichter die erhoffte Selbsterlösung im dichterischen Wort nie ganz gefunden hat.

Parallel zum großen geistigen Spezialisierungs- und Atomisierungsprozeß, der durch Materialismus und Positivismus einen letzten Auftrieb erhalten hatte, zeigt Strindberg in «Rausch» auch im psychologischen Bezirk in erschütternder Weise die zerstörende Wirkung einer überscharfen Analyse des Einzelerlebnisses. Die große Lebensschau wird atomisiert. In einem punktuellen Erlebnis, dem Rausch, glaubt der Schriftsteller Maurice einmal das ganze Leben gegenwärtig zu wissen. Aber nach dem Vorüberrauschen dieser Nacht wird selbst dieses einmalige Erlebnis zum dauernden Fluch. Was kurz zuvor noch im Unbewußten das Dasein sublimierte, wendet sich beim Erwachen des Bewußtseins gleich einer Nemesis gegen den Berauschten. Aus dem großen Ja-Wort zum Augenblick wird ein verzweifelttes Nein zum Ich und zur Welt. Die Einheit des Lebens ist zerstört, und nur die Buße bleibt, nur ein negativer Aspekt.

Das Werk, das dank der Suggestivkraft einer berausenden Begegnung und dank des Pariser Milieus einen starken atmosphärischen Gehalt besitzt, erlebte unter *Ernst Ginsbergs* Regie eine Inszenierung, die in jeder Hinsicht würdig war, den Dichter zu ehren. Es war erstaunlich, wie Ginsberg trotz der Strindbergschen Abgerissenheit der Gedankenfäden durch reiches Einlegen von Pausen eine Kontinuität der Entwicklung erzielte und somit die Atmosphäre auch im Bereich des Mimischen ungemein zu steigern vermochte. Gleichzeitig erlebten wir die subtile Einfühlung in dieses Werk auch in seiner vorzüglichen Darstellung des büßenden und milden Malers Adolphe. Dank dieser sympathischen Interpretation kam die inhaltliche Schwäche des Schlußbildes kaum noch zum Ausdruck.

In den beiden anderen Hauptrollen figurierten Agnes Fink (Henriette) und Bernhard Wicki (Maurice). Beide trafen den Ton des Werkes ebenfalls aufs Glückliche. Agnes Finks fein schattiertes Spiel bestätigte uns erneut die hohe künstlerische Reife dieser beliebten Darstellerin. Bernhard Wicki sahen wir in diesem Stück in einer seiner besten Rollen, zeigte er sich doch hier wieder als ein vortrefflicher Darsteller ausgesprochen individuell konzipierter Rollen. Margrit Winter an der Spitze, gewannen auch die übrigen Darsteller unseren ganzen Beifall. Die Bühnenbilder *Max Bignens'* unterstrichen die Absicht des Regisseurs, die Stimmungskontraste des Stückes in der Dekoration spürbar zu machen. Welch' verdächtige Schwüle liegt über dem Salon der Rausnacht!

Alles in allem präsentierte das Basler Schauspielensemble an diesem Abend eine der glanzvollsten Leistungen der Spielzeit. Wir freuen uns, daß sie einem vielfach Geschmähten, dem einsamen August Strindberg, zu schöner Ehrung wurde.

Cola Gabriel

Das schweizerische Institut in Rom

Am Osterdienstag fand in Rom die feierliche Einweihung des schweizerischen Institutes statt, nachdem kurz vorher Dr. Christoph Simonett, Leiter des Vindonissamuseums in Brugg und Privatdozent für Archäologie an der Universität Zürich, zu seinem Direktor gewählt worden war. In Anwesenheit der Vertreter der in Rom ansässigen Akademien und Institute anderer Länder sowie der übrigen interessierten Kreise sprachen der Präsident des Institutsrates, Bundesrichter Plinio Bolla, der schweizerische Gesandte in Rom, Minister de Weck, und im Namen der Regierung des Gastlandes der italienische Erziehungsminister Conella.

Dieses Ereignis gibt uns Anlaß, dem Leser der Monatshefte die Hauptdaten in Erinnerung zu rufen, die er aus den in letzter Zeit hier und dort erschienenen Notizen bereits mag erfahren haben, und ihm in knappen Zügen ein Bild von der gegenwärtigen Gestalt dieser Einrichtung, von deren Entwicklungsmöglichkeiten und Plänen zu geben.

Im Dezember 1916 starb mit 63 Jahren unser Tessiner Landsmann Emilio Maraini. Mit einem ungewöhnlichen Unternehmungsgeist begabt, hatte er sich aus kleineren Verhältnissen emporgearbeitet. Durch die Einführung des Zuckerrübenbaus in Italien und die Schaffung der ersten Zuckerindustrie, nicht weniger aber durch seine sozialen Werke hatte er sich ein bedeutendes Ansehen erworben. Er ist es, nach dem die Piazza Emilio Maraini in Lugano ihren Namen hat. Nach seinem Tode setzte seine Gattin die großzügige soziale Tätigkeit fort, in deren Würdigung Frau Carolina Maraini-Sommaruga der Titel Contessa verliehen wurde.

Unmittelbar nach Kriegsende, noch im Mai 1945, bot die Gräfin der Eidgenossenschaft ihre herrliche Besitzung auf dem Pincio in Rom zum Geschenk an.

Mit dieser hochherzigen Geste war die Absicht verbunden, der Schweiz die Möglichkeit zu geben, hier nach dem Vorbild anderer Länder, wie etwa Frankreichs in der nahen Villa Medici, eine Akademie zu errichten, die vor allem bildenden Künstlern und Musikern als Arbeitsstätte dienen und mithelfen sollte, die kulturellen Beziehungen zwischen Italien und der Schweiz enger zu gestalten; ein Gedanke, für den sich schon unser früherer Gesandter in Rom, Minister Wagnière, mit Eifer eingesetzt hatte. In der Sitzung vom 1. Oktober 1945 nahm der Bundesrat offiziell von dem Angebot Kenntnis und beauftragte das Departement des Innern, dessen Annahme vorzubereiten. Diese wurde nach genauem Abwägen des unseren Verhältnissen und Bedürfnissen Angemessenen und nach eingehender Prüfung der Finanzierungsfragen am 27. Dezember des folgenden Jahres beschlossen. Das wurde in besonderem Maße durch das Entgegenkommen der italienischen Regierung erleichtert, die sich bereit erklärte, Freiheit von Abgaben und Steuern zu gewähren. Und wieder ein Vierteljahr später, am Ostersonntag 1947, unterzeichneten Minister de Weck und die Donatorin die Schenkungsurkunde. Damit ging die Villa samt ihrem schönen Park und einer *Dépendance* in den Besitz der Eidgenossenschaft über. Die Gräfin behielt das Recht, die beiden oberen Stockwerke lebenslanglich zu bewohnen, wogegen sie sich für den Unterhalt der Gebäude und des Parks verpflichtete. Das zu gründende Institut aber sollte den Charakter einer privatrechtlichen Stiftung erhalten.

Damit ist gesagt, daß der Bund die Aufwendungen für den Betrieb nicht oder doch nicht im gesamten übernommen hat. Von seiner Seite wurde schließlich ein jährlicher Beitrag von 30 000 Fr. zugesichert. Im übrigen ist es der Einsicht zahlreicher Kantone und Privater, namentlich der Industrie, zu verdanken, wenn die Konstituierung des Institutes im letzten Frühjahr vollzogen werden konnte, und von ihnen wird seine Lebensfähigkeit auch späterhin weitgehend abhängen, in noch vermehrtem Maße dann, wenn es einmal das ganze Haus übernehmen wird.

Zwischen dem Plan, die Villa Maraini zu einer Künstlerakademie zu machen und dem ihm entgegengesetzten, der sie ausschließlich wissenschaftlicher Forschung vorbehalten wollte, hatte man zu einer Mittellösung gefunden, wobei jedoch das wissenschaftliche Moment in den Vordergrund gestellt wurde. Dies sollte auch durch die Benennung «*Istituto svizzero di Roma*», «Schweizerisches Institut in Rom», «*Institut suisse de Rome*» zum Ausdruck gebracht werden, abgesehen davon, daß man mit ihr zugleich den Anschein eines zu hohen Anspruchs zu vermeiden suchte, den man von der Bezeichnung Akademie befürchtete, obwohl diese vielleicht den in Rom gebräuchlichen Begriffen besser entsprochen hätte.

Vor einem Jahr nun waren die Grundlagen so weit gelegt, daß der Institutsrat sein Mitglied M. van Berchem mit dem befristeten Auftrag nach Rom entsenden konnte, die konkreten Gegebenheiten zu studieren und mit der Einrichtung des Institutes zu beginnen. Die beiden Schlafzimmer, die neben einem kleinen Badezimmer, einer Küche und einem weiteren Raum die eine bisher verfügbare Hälfte der *Dépendance* ausmachen und welche die Gräfin schon vorher in verständnisvoller Weise Stipendiaten eingeräumt hatte, außerdem zwei von ihr auswärts gemietete Zimmer wurden nun von zwei als Institutsmitglieder aufgenommenen Archäologen, einem Philologen und einem Architekten, die zu gleichen Teilen die welsche und die deutsche Schweiz vertraten, bezogen. Im Parterre der Villa wurde mit der Anlage einer Bibliothek begonnen, zu der das Legat eines vor ca. zehn Jahren in Florenz verstorbenen Kunstliebhabers verwendet werden konnte. Schweizer Bibliotheken und vor allem Verlage steuerten so vieles bei, daß zugleich mit der Einweihung eine bereits recht stattliche «*Mostra dei libri donati*» eröffnet werden konnte. Eine weitere Gebiete umfassende, eigentliche Bücheraussstellung ist für einen späteren Zeitpunkt vorgesehen, wie es überhaupt mit zu den Obliegenheiten des Institutes gehören wird, gelegentlich in unaufdringlicher, sachlicher Form etwas von schweizerischem Bemühen sichtbar oder vernehmbar zu machen. Die hellen und weiten Räume eignen sich trefflich für die Veranstaltung von Schauen,

Vorlesungen, Vorträgen oder Hauskonzerten. Schweizer Gelehrte und Künstler werden hier mitunter dazu beitragen, daß wir nicht der ausschließlich empfangende Teil bleiben. Gerade die starke Beteiligung an der Einweihungsfeier zeigte, daß ein Interesse an unserem Institut vorhanden ist. Daß es weit über Rom hinaus geht, durfte der Schreibende selbst schon mehrfach erfahren. Die Feststellung ist erfreulich und verpflichtend.

Im Zentrum der Aufgabe des Institutes und das Hauptanliegen seines Direktors wird aber stets die Förderung der Stipendiaten sein. Als solche können in den letzten Semestern stehende Studenten aller geisteswissenschaftlichen Disziplinen und vor allem solche mit abgeschlossenem Studium und junge Künstler aufgenommen werden. Die Dauer des Aufenthaltes beträgt ein bis höchstens zwei Jahre. Es besteht die Aussicht, daß die bis jetzt geltende Höchstzahl von vier bald auf sechs erhöht werden kann. Später, wenn das ganze Haus zur Benutzung freisteht, werden zwölf bis fünfzehn Mitglieder Platz finden. Das Institut bietet ihnen kostenlos Unterkunft. Weitergehende finanzielle Erleichterungen werden in absehbarer Zeit nicht in Betracht kommen. Die Stipendien müssen also von anderer Seite aufgebracht werden. Eine besondere Bedeutung sehen wir auch darin, daß Lehrer der Mittelschule ein Studienjahr oder -halbjahr, wie es beispielsweise in angelsächsischen Ländern periodisch gewährt wird und dessen Notwendigkeit man auch in der Schweiz allmählich wird einsehen müssen, am Institut in Rom verbringen. Zur Bezeugung ihres Interesses an dieser Möglichkeit erschien denn auch eine ansehnliche Vertretung des schweizerischen Altphilologenverbandes an der Eröffnungsfeier und hielt zugleich einen ersten Kurs im Gebiet der ewigen Stadt ab. Endlich sollen Gelehrte und Künstler, die zu Studienzwecken nach Rom kommen wollen, als freie Pensionäre Aufnahme finden können, sobald es die Platzverhältnisse erlauben.

Über Ateliers für Bildhauer und Maler verfügt das Institut noch nicht, und die Bibliothek, die einerseits als Handbücherei mit den wichtigsten Nachschlagewerken gedacht ist und andererseits die schweizerischen Veröffentlichungen zugänglich machen soll, steht noch in den ersten Anfängen. Durch die Verbindung mit dem Institut stehen aber jedem die zahlreichen, zum Teil hervorragenden Fachbibliotheken offen. Und dieser Weg führt auch zum persönlichen Kontakt und Gedankenaustausch, deren es bedarf.

Es ist vorgesehen, wissenschaftliche Arbeiten, die aus solchen Aufenthalten hervorgehen, in einer zwanglosen Reihe von Veröffentlichungen erscheinen zu lassen. Die Herausgabe einer Zeitschrift kommt dagegen in Anbetracht der beschränkten Mittel und der Verschiedenartigkeit der vom Institut umfaßten Gebiete nicht in Frage. An der Zahl der veröffentlichten Bücher und Aufsätze wird sich indessen der ganze Gewinn, den ein junger Gelehrter aus seinen Institutsjahren nach Hause bringt, nicht ermessen lassen. Zeit seines Lebens aber wird er von den gewonnenen Einsichten und von der Vertiefung seiner Kenntnisse zehren können und vielfältig einern, was gesät worden.

Hans Jucker