

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 8

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

Zürcher Stadttheater

«Der Fliegende Holländer»

Wagner erkannte in der Sage vom Gespensterschiff ein mythisches Gedicht des Volkes, in dem ein uralter Zug des menschlichen Wesens sich mit herzergreifender Gewalt ausspricht: die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. Sogar in der heitern hellenischen Welt zeigte er sich in den Irrfahrten des Odysseus, den es nach Heimat, Haus und Weib dränge. Wagner vergleicht ferner Ahasver mit den beiden Seefahrern. Das «irdisch heimatlose Christentum» habe diese Gestalt des zu unaufhörlichen Wanderungen verdamnten ewigen Juden geschaffen, dem als einzige Hoffnung der Tod bleibe. Für Wagner entscheidend ist aber die Erlösungsmöglichkeit des Holländers durch Treue eines Weibes. Die Stelle ist so typisch für Wagner, daß sie nicht vorenthalten bleibe:

«Dieses Weib», schreibt er, «ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib — sage ich es mit einem Wort heraus: das Weib der Zukunft».

Die Sehnsucht nach dem Tod treibt den ruhelosen Seefahrer zum Aufsuchen dieser Frau. Beide Gestalten waren es, die Wagner in den Sümpfen und Fluten seines Lebens unwiderstehlich anzogen; es war das erste mythische Volksgedicht, das ihm tief ins Herz drang und ihn zur Deutung und Gestaltung mahnte. Zwischen der großen Oper alter Art, dem «Rienzi», und dem «Fliegenden Holländer» erfuhr Wagner eine tiefe Erschütterung und eine Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel beitrugen. Unter widerlichsten Erlebnissen war der junge Kapellmeister von Riga aus, von Stürmen verschlagen über Norwegen nach England und dann nach Paris gelangt, wo er durch demütigendste Lohnarbeit für ihn ausbeutende Musikalienhändler sich kaum vor bitterster Not und Hunger schützen konnte, und wo sein Entwurf zum «Fliegenden Holländer» vom Direktor der Großen Oper zwar angenommen, aber einem Pariser Textverfertiger und einem französischen Komponisten übergeben wurde; Wagner trat, um nicht alles zu verlieren, sein Recht gegen eine kleine Abfindungssumme ab. Er konnte nun ein Klavier mieten; in Meudon wurden rasch die deutsche Dichtung und die Musik des neuen Werkes geschaffen. Sehnsucht nach der Heimat war erwacht; es drängte Wagner nach Deutschland; ein sehnsüchtiger Patriotismus stellte sich bei ihm ein,

«von dem er früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte und der frei von jeder politischen Beifärbung war».

Aber die Enttäuschungen mehrten sich. Aus München und Leipzig wurde ihm der «Holländer» zurückgesandt mit der Begründung, er eigne sich nicht für Deutschland.

«Ich Tor hatte geglaubt, er eigne sich nur für Deutschland...»

rief Wagner bitter aus. Er hat das Los des ruhelosen Seefahrers tief erfahren. Erschütternd singt der Verwünschte: «Meine Heimat find' ich nie!»

Doch persönliches Erlebnis weitet sich zur Allgemeingültigkeit. «Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne die Länder alle, die ich fand: das Eine nur, nach dem ich brenne, ich find' es nicht, mein Heimatland». Diese Heimat ist wahrlich nicht — Holland. Aus allen Stürmen, aus aller Not und Schuld, aus allem Leid erhebt sich «die Sehnsucht nach dem Heil». Sie läßt sich von diesem frühesten, in Ton und Wort schon echt Wagner'schen Werk bis zum letzten, dem «Parsifal», verfolgen, wo sie über alle wechselnden Philosophien hinaus wie auch schon im «Tannhäuser» wahrhaft christliche Prägung erhalten hat. Uns scheint, Wagners gewaltige Kunst vermöchte wohl sogar das Augustinische «cor nostrum inquietum est» ahnen zu lassen und an Unvergängliches zu mahnen. Es wäre heute notwendiger als je, denn nie waren die Völker gequälter, ruheloser und sehnsüchtiger nach Frieden. Ganze Zonen Mitteleuropas scheinen auf Generationen hinaus zu hoffungsloser Sklavenarbeit verdammt; aber auch den Siegern dieses Krieges drohen unendliche Gefahren. In ganzen Ländern herrscht bitterster Mangel; daneben aber sehen wir hemmungslose Gier nach Wohlleben und Luxus mit ständig wachsenden Forderungen und unersättlicher Unzufriedenheit. Viele hassen jede hohe Kunst und jene Wagners im besondern. Zwar kennen sie sie nicht, aber man hat ihnen eingeredet, der Nationalsozialismus habe sie begünstigt; da bewundern sie lieber Trivalitäten des Spötters *Heine*, wenn er frivol von der «Frau Fliegenden Holländerin» witzelt und als Moral der Sage nur erkennt, daß die Frauen sich in acht nehmen müßten, keinen solchen Holländer zu heiraten und daß die Männer einsehen, wie sie «durch die Weiber im günstigsten Falle zu Grunde gehen».

Gottlob hat unser Stadttheater wiederum sich gegen Haß und Verkenning Wagners zu wenden gewagt. Man frage die Zehntausende, die bisher schon die wohlgelungenen Aufführungen des «Fliegenden Holländer» anhören konnten; sicher werden sie sich begeistert zu Wagner bekennen und ihre Ergriffenheit nicht verleugnen.

Es wäre anregend, von der *Erstaufführung des Werkes in Zürich* zu sprechen, die vor fast einem Jahrhundert erfolgte (*April/Mai 1852*) und von Richard Wagner selbst geleitet wurde. Schon damals gab es Begeisterte wie auch solche, die das so neue Musikdrama ablehnten. Verständnisvolle Berichte brachten damals die «N.Z.Z.» (Konrad Ott-Usteri), der «Bund» und vor allem Spyri in der «Eidgenössischen Zeitung». Dagegen zeigte sich töricht-feindlich das «Tagblatt», in dem ein Aargauer Reithard dünnlich absprach. Er fand alles unmoralisch: das Mädchen breche seinem Zukünftigen die Treue und hänge sich an einen dämonischen Fremdling; ihr Vater freue sich der Untat um des Geldes willen; der Fremde selbst sei ein Ritter Blaubart. Leider hat auch noch ein zweiter Aargauer, der Fabeldichter Fröhlich, sich zuerst ähnlich geäußert («Musik Barbarei», «Gedicht Unsinn», Wagner «Gottloser» usw.), dann allerdings zehn Jahre später in seiner Erzählung «Der gläubige Pfarrer» Wagner neben Kopernikus, Kepler, Newton, Leibniz, Haller, Schubert und andere «christliche Heroen» gestellt. Für jenen Reithard war Senta «ein Triumph der Unnatur», für Robert Saitschick aber ist sie «das Seelische» und «das Ewig-Weibliche».

Über Sentas Charakter ist viel, allzu viel geschrieben worden, obwohl Wagner selbst sie deutlich kennzeichnete. Er warnte davor, ihr träumerisches Wesen etwa als moderne, krankhafte Sentimentalität aufzufassen und sah in ihr ein kerniges, nordisches, naives Mädchen. Sagen wir einfach: Senta ist tiefer fühlend, mitleidiger; sie nimmt ernst, was die Oberflächlichen nicht beachten oder gar verspotten. Man schilt sie «anormal» — ja freilich ist ein Mensch, der in unserer liebelosen Welt so tief und treu gerührt zu werden vermag, sehr anormal. Alle Heiligen sind anormal. Durch die Leidenszüge des alten Bildes und die zu ihm gehörende Ballade, die Senta wohl oft schon als Kind von ihrer Mutter singen hörte (die mit dem materialistischen Daland kaum Erfüllung ihres Lebens gefunden hatte), war in ihr die weiblichste Kraft geweckt worden: Mitleiden mit Gram

und Schuld und treue Opferbereitschaft. «Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm, wie schneidend Weh' durch's Herz mir zieht!» Wie Elisabeth ist Senta der Macht der Wunder preisgegeben, — ein Kind, und weiß nicht, was sie singt — bis der im Bild längst vertraut gewordene Fremde plötzlich vor ihr erscheint. Die gewaltige Überraschung macht das törige Kind zur Jungfrau; ihr Schrei ist der Amfortas-Ruf des Toren, der auf einmal aus Mitleiden welthellsichtig wird. Fernste Zusammenhänge blitzen im Herzen auf: Senta opfert sich heut', «vielleicht erneut», wie Kundry, für Schuld aus früherem Leben. Eine Ahnfrau Sentas mag vor siebenmal sieben mal sieben Jahren vor dem Schicksal des fremden Seemanns zurückgebebt sein und ihm gelobte Treue gebrochen haben. Wer Senta anormal und hysterisch schilt, dürfte auch Shakespeares Desdemona nicht allzu hoch verehren, die dem fremden Mohren für den Bericht seiner Abenteuer «mit einer Welt von Seufzern» loht: «Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand; ich liebte sie um ihres Mitleids willen».

Vielleicht haben die Feinde der dramatischen Musik Wagners es Senta übel genommen, daß sie ihre Spinnstubenmädchen auffordert: «Sucht was Besseres hervor!» und, was zum Verstehen Wagners eben stets notwendig ist, «merkt auf die Wort'». Tatsächlich ist seit Sentas Ballade das «tolle Lachen» und «dumme Lied» der früheren Opernwelt überwunden. Wagner selbst sagt, daß vom «**Fliegenden Holländer**» an seine Laufbahn als Dichter begonnen habe.

Es war mir vergönnt, den in Bayreuth sehr selten aufgeführten «Holländer» dort pausenlos in fast idealer Vollkommenheit, neben dem liebsten, verständnisvollsten, seither dahingerafftten Menschen zu hören, ... «mein Trost im Unglück, meine Freud' im Glück», wie Daland seine Tochter lobt. Es war zu befürchten, die *Zürcher Aufführung* würde jenen tiefen Eindruck stören. Doch war sie gut, ja sehr gut. Die Senta von *Gertrude Grob-Prantl* war wohl etwas kühl; ihre Erscheinung und ihr Spiel wirkten nicht mädchenhaft und innig genug. Doch wollen wir froh sein, daß ihre Stimme allen Anforderungen voll entsprach. Den Holländer von *Andreas Boehm* können wir ohne jede Einschränkung loben; er reiht sich in Gesang und Spiel berühmtesten Gestaltern der Rolle würdig an. Ausgezeichnet war auch der Erik *Franz Lechleitners*. Die fast immer sentimental gesungene und konventionell gespielte Rolle gestaltete er zum wirklichen Gegenspiel des Holländers, dem der rauhe Jäger die Geliebte bis zuletzt streitig macht. So pflanzt sich der Kampf noch in die Seele der Zuschauer fort: soll Senta dem Jugendfreund folgen, bei dem sie irdisch geborgen wäre, statt ihre fast metaphysische Berufung zu erfüllen, die ihr nur Qual oder bestenfalls Tod bringt? In der Antwort scheiden sich die Hörer. Lechleitners Traumerzählung, auch die sonst so weiche Cavatine wirkten so nicht mehr lyrisch, sondern heldisch, nicht mehr opernhafte, vielmehr dramatisch. So wollte Wagner den Erik. Auch der Daland *Lubomir Vischegonows* vermochte das übel Opernhafte weitgehend zu vermeiden; ein ehrlicher Seemann glaubt für sein Kind zu sorgen, das er allerdings wenig kennt. Von den sonst üblichen, komisch sein sollenden Spielereien hielt er sich fern. Freilich sah er für einen norwegischen Seefahrer etwas zu geschniegelt aus, und man dachte, was er wohl mit seinen Händen anfangen würde, falls er sie einmal aus den Taschen seines eleganten Rockes nähme. Stimmlich aber war er vortrefflich, wenn wir auch gern seine tiefste Note in «mir ist nicht bang» noch deutlicher gehört hätten. Die kleineren Rollen der Mary und des Steuermanns waren sehr befriedigend besetzt.

Die Spielleitung durch *Dr. Friedrich Schramm* hat sich mit den szenischen Gegebenheiten gut abgefunden, wenn auch in Befolgung der Vorschriften Wagners mehr getan werden könnte. (Mannschaft des Gespensterschiffs!) Wieder einmal sah man das alte Bild so, wie Wagner es sich dachte und wie Goethe Ähnliches in «*Wilhelm Meisters Lehrjahren*» für den «*Hamlet*» verlangte. Mit dem vereinfachten Schlußbild ist man gern einverstanden. Wir hoffen, daß auch so die Norweger die Erlösung des Paares im Glührot der aufgehenden Sonne zu ahnen vermochten

und daß Erik, Mary, Daland das Meer aufrauschen und dann wie verklärt verstummen hörten und fühlen, daß sie Senta nicht ganz verloren haben.

Ausgezeichnet klang das in den ersten Aufführungen von *Otto Ackermann*, in der von uns gehörten, von *Ewald Lengstorf* geleitete Orchester. Wir hatten zwar den Eindruck, es seien mehr die Sturmszenen herausgearbeitet, während einige der wundervollen Übergänge zu freundlicheren Naturstimmungen nicht ganz zur Geltung kamen. Wir denken etwa an Takte wie jene beiden vor Dalands «mögst heute du mein Kind noch sehn!», wo einem Forte der Bläser ein Pianissimo der Streicher folgt, wie einem Wellenschlag des Meeres ein sanftes Wehen des Südwindes. Vielleicht könnten Spiel- und Orchesterleitungen der Übereinstimmung zwischen Musik und Bühnenvorgängen noch liebevollere Aufmerksamkeit schenken, indem z. B. Anschwellen und Erhellen der Wogen deutlicher dem Crescendo und der Chromatik der Töne entsprächen. Herrlich aber kamen zahllose leicht singbare Melodien zur Geltung, an denen die Frühwerke Wagners — eine gute Erbschaft von der Oper her — so reich sind.

Die Aufführung ist eine künstlerische Tat, für die jetzt schon Zahllose dem Stadttheater warm danken. Wagner hatte in die Partitur seines «Fliegenden Holländers» geschrieben: *Per aspera ad astra*. Blicken wir alle über Not und Trauer hinauf zu den unsterblichen Sternen.

Karl Alfons Meyer.

Zürcher Schauspielhaus

Daß Barockdramen mittleren Ranges eine Bearbeitung brauchen können, wenn sie zu unmittelbarer Wirkung gebracht werden sollen, ist unbestreitbar. Denn das Barock geht meist bedenkenlos bis zum Geschmacklosen, und wenn das in einem zeitlosen Sinne nicht verdeckt werden darf, so kann doch gerade dieses zeitlos, oft geradezu grandios Geschmacklose des Barock dem Heutigen nur dann frei heraus-treten, wenn man es von dem bloß zeitverhafteten bis zu einem gewissen Grade trennt. Selbst bei Shakespeare, den niemand sich heute unterfangen wird zu bearbeiten, läßt man doch regelmäßig die Schere walten gegenüber dem Übermaß von Concetti und Silbenstechereien, mit denen seine Helden und Rüpel in einer für uns restlos frostigen Weise paradien und die auch das üppigste Spiel nicht mehr zur Prallheit bringen kann. Nichts veraltet überhaupt schneller in der Geistesgeschichte als Witze. So gut wie noch niemand das Komische in Begriffsbestimmungen eingefangen hat, so hat es dann auch nicht die Beständigkeit von allem, was mit Vernunft irgendwie in Zusammenhang steht. Das meiste, was die Literaturgeschichte an angeblich unsterblicher Komik aufbewahrt, beruht auf der künstlichen Echauffierung humorloser Philologen, die finster entschlossen sind, Erholung von ihrem trockenen Handwerk zu finden. (Ganz besonders gilt dies für die antike Literatur.) Allerdings ist auch Modernisierung von Witzen immer gefährlich, weil sie eigentlich immer wiederholt werden müßte, und das ginge stilvoller Weise höchstens durch Improvisation.

Stefans Zweigs Bearbeitung von *Ben Jonsons* «*Volpone*» geht uns mit ihrer geschickten Diktion glatt ein. Aber gerade dies ist auch wiederum gefährlich, indem wir heute schon gelegentlich Wien oder Berlin von 1930 durchzuhören meinen. Ist dies der Preis, der für eine Aufführbarkeit und unmittelbare Genießbarkeit des so reichen alten Jonson zu zahlen war, so mag es hingehen. Eine andere Frage ist die des Schlusses, wo Zweig bekanntlich den der Urschrift, in welcher das Recht wenigstens äußerlich triumphiert, durch einen anderen ersetzt, der obenhin folgerichtiger erscheinen mag. Jonson hat ein bitteres, lichtloses, dabei breit hingeganztes Weltbild von menschlicherer Niedertracht; und es mag einen Augenblick

noch größer erscheinen, dieses bis in die letzten Ecken auszumalen und alle Zustände an poetische Gerechtigkeit und an Wohlgefühl der Zuschauer daraus zu entfernen. Denn daß die Übergauenerung des einen Lumpenhundes durch den anderen nichts ist als eben reine Fortsetzung des düsteren Wandels der Welt; — diesen Gedanken auch nur gemildert zu finden durch den Unterschied von dunkelgrau zu schwarz, von Mosca zu Volpone — das nötigte uns wohl nur das glänzende Spiel Herrn Seyfferths ab, welches dem Mosca den Schimmer einer gewissen Galgenstrick-Liebenswürdigkeit anzuhauchen verstand. Liegt dies aber nicht im Gegenstand, so ist es doch eine bedenklichere Sache, aus einem Stück einen darin nötig erachteten sittlich-rechtlichen Ausgleich herauszuberechnen, als ein anderes zu schreiben, in welchem derselbe von vornherein fehlt. Denn ein solches Stück könnte vom äußersten Zorn, von der innigsten Empfindung der Tragik des Seins diktiert worden sein und darin Unausweichlichkeit besitzen. Aber um des leichtfertigen Vergnügens an der einheitlichen Lumperei einer gemalten Welt willen dem pessimistischen Dichter, dessen ernsthafte Galligkeit gewiß bis an die Grenze des Erträglichen zu gehen glaubte, den Stift aus der Hand nehmen und ihn ins noch Schwärzere hinein korrigieren — darin liegt irgend etwas, was den teuer bezahlten Einsichten unserer Zeit widerspricht. Nämlich unserem neuerwachten Sinne für den Frevel, den es bedeutet, den Acheron aufzurufen, ohne den eigenen Leib ihm dargeboten zu haben. Zweig mußte dieses bitterlich nachholen! Literatur über menschliche Verworfenheit, Verkommenheit, Verlorenheit, Verlassenheit, die nur Literatur bleibt, das ist entartete Kunst. Es ergreift uns dieser Volte Zweigs gegenüber eine ähnliche Empfindung wie bei dem neuen Roman von Camus, «La peste», der dem Abendland in einer Zeit, wo es von Greueln strotzt, einen neuen noch, und kühl genug zu erfinden sich bemüßigt fühlt. Umsomehr hätte sich der Bearbeiter an dem, was Jonson selbst bietet, soweit genügen lassen können, als ja diese vorpuritanische englische Literatur vielleicht das Erstaunlichste erschwingt an renaissancehaftem Immoralismus. Ist z. B. die blonde Bestie und ihre Welt je so unschuldig und fraglos hingestellt worden wie in Websters «The white Devil»? Wenn man die Art vergleicht, wie diesen Dichtern das gänzlich moraljenseitige «Leben» herausgeht wie Wasser, mit der fruchtlosen Mühsal, in der ein Wilde, ein Lawrence sich von der Moral zu purgieren trachten, — so kann man ermessen, wie tief die puritanische Kur im englischen Volkscharakter ging, — wie bestimmte Dinge, die ihm zentral zu sein schienen, darnach einfach nicht mehr gehen. Vielleicht war das der größte Umbruch eines Volkscharakters in der Weltgeschichte, noch vertieft und festgehalten durch den organischen Zweck der neuen Haltung, nämlich dem englischen Imperialismus, dem größten und erfolgreichsten der neueren Geschichte, und dem Frühindustrialismus ein gutes Gewissen zu machen. Daher kommt es auch, daß bis heute die elisabethanischen Dramen in England kaum gespielt werden, und selbst die Aufführungen von Shakespeare, dort lange vernachlässigt, sich mit den festländischen nicht zu messen vermögen.

Der glänzende, mit pausenloser Verve sich unaufhörlich übergipfelnde Aufbau der Jonsonschen Komödie bietet einer Schauspielerschar, die Schritt zu halten vermag, brillante Möglichkeiten. Sie wurden hier voll ausgenützt und verwirklicht. Die Träger des mittelsten Fortgangs sind natürlich Volpone und Mosca. Für jenen hatte Herr Knuth eine unaufhörlich ausberstende Saftfülle einzusetzen. Eine keineswegs leichte, doch hier höchst gelungene Sache, der immer gleichen inneren und äußeren Situation immer neue Lebendigkeit abzugewinnen. Und doch schob Herr Seyfferth seinen Mosca unaufhaltsam in den Mittelpunkt des Spieles. Eine solche Makler- und Kupplerrolle, die alles auf alles bezieht und einspielt, von allem her und auf alles hin reagieren muß, das wahre Gelenk eines Stückes, — sie gehört gerade darin zum Schwierigsten, alles was die Andern in ihrem Extrem einfach darzubieten belieben, von der eigenen Planung, Vermittlung, Einordnung, Erläuterung aus noch einmal glaubhaft machen zu müssen. Wird es aber bewältigt, und

wie hier von *einem* Punkte aus, so erschließt es auch die vielfältigsten Möglichkeiten und bildet die wahre Drehscheibe, die den anderen Rollen erst ihre plastische innere und äußere Verknüpfung ermöglicht. Von den kleineren Gestalten war keine des ausgezeichneten Ganzen nicht würdig. Wir beschränken uns darauf, einige Züge herauszuheben, die dieses gleichmäßige Niveau noch in der Richtung aufs wahrhaft Schöpferische übertrafen. Herr Beneckendorff als der alte Wucherer gab mit überwältigender Eindringlichkeit das Teuflische eines überständigen Lebens, das alles *Leben* mit seinen lebendigen Bindungen verloren hat und nun die vorteilhafte Verfügbarkeit eines durch nichts gebundenen dünnen Vorhandenseins ins Werk setzt. Herr Ammann übertraf sich selbst in jenem Sinne durch den Augenblick, wo er, von der Folgeichtigkeit seiner Erbschleicherei zur Verschacherung seiner angstvoll behüteten Frau widerstandslos hingerissen, plötzlich mit kaltem Grauen inne wird, über alles Menschliche hingerissen zu sein, und doch sofort wieder in dieses Hingerissensein zu flüchten vermag. Diese bedeutende Dialektik vermochte er selbst über seine alberne angesetzte Nase hinwegzuspielen. Die Spielleitung Herrn Steckels tauchte alle Könnerschaft der Schauspieler in das stürmende Element, das dem Stücke zukommt.

Erich Brock.

* * *

Als reine Tagesliteratur konnte man da und dort *Zuckmayers* letztes Werk, «Des Teufels General» bezeichnet hören; heute, da sein «*Hauptmann von Köpenick*» in Zürich aufgeführt wird, liegt für viele Zuschauer die Versuchung nahe, auch dieses Werk zu aktueller Tagesliteratur umzustempeln, und das noch mit Freuden zu tun. Für des «Teufels General» bedeutet solche Auffassung keine Minderung des tatsächlichen Wertes, für den «Hauptmann von Köpenick» ist sie in hohem Maße ungerecht, wenn auch naheliegend. Denn dieses «deutsche Märchen», das die seinerzeit von ganz Europa belachte Geschichte des arbeitslosen, vorbestraften Schusters Voigi erzählt, dem es gelang, nur mittels der Autorität, die einer selbst beim Trödler erworbenen Hauptmannsuniform noch innewohnt, ein ganzes Bürgermeisteramt zu entsetzen — diese Tragikomödie wilhelminischen Lebens ist ein dichterisches Werk. Sicher ein effektfreudiges Theaterstück, aber das ist nichts anderes als ein Lob, wenn *poetische* Schau den Effekt hergibt, wenn der Effekt eben das ist, was sein Wort besagt: Resultat nur und nicht Selbstzweck, theatralische Steigerung einer an sich dichterischen Weltanschauung. Denn wenn für uns Heutige das Wort «theatralisch» einen weithin abschätzigen Sinn angenommen hat, so besagt das sehr wenig gegen das Theater, aber sehr viel gegen unsere Auffassung von ihm und gegen die Wirklichkeit, die wir ihm gegeben haben. Was in *Zuckmayers* «Hauptmann von Köpenick» den Effekt so erfreulich sein läßt, ist die Geruhsamkeit, mit der er aus dem Menschlichen emporwachsen darf. Sicher ist daran nicht zuletzt die Tatsache schuld, daß der Zuschauer eben den Stoff kennt, weiß, wohin das Ganze zielt. Wenn einem Dichter genügend einfällt, so ist es für ihn nur ein Vorteil, beim Zuhörer die Kenntnis der großen Linien seines Themas voraussetzen zu können. Und *Zuckmayers* psychologische Unterbauung der Köpenickiade fesselt denn auch dichterisch nicht minder als die unwiderstehliche Pointe seiner Geschichte. Es erhebt aus vielen grotesken, jämmerlichen, komischen, liebenswerten Zügen ein menschliches Bild jenes wilhelminischen Deutschland, das genau so viel getan hat, seine bejahenswerten Eigenschaften von den hassenswerten verdecken zu lassen, wie sein Kaiser getan hat, das, was er von einem Menschengesicht hatte, unter seinem Schnurrbart vergessen zu lassen. *Zuckmayer* sieht das *ganze* Gesicht dieses Deutschlands. Er sieht die Säbelraßlerei als Mittel, individuelle Unsicherheit zu verdecken, er sieht die Uniform als Panzer der Schwäche. Sieht es mit Humor, mit lächelnder Nachsicht, wie man es konnte, wenn man genau um die daneben vorhandene Integrität dieses selben Deutschland wußte, wie man es vor allem vor Hitler noch konnte. Denn es gehört zu unseren unverdaulichsten Erlebnissen, gesehen zu haben, wie gleichsam

über Nacht das Idyllisch-Lächerliche zur alles zerstörenden Dämonie werden kann. So begreift man, daß es vielen von uns schwer fällt, den «Hauptmann von Köpenick» als das zu genießen, was er im Mittelpunkt ist, eine sehr gute Komödie, die das politische Material wirklich zur Form geprägt hat.

Dieses Werk Zuckmayers wurde wohl vor allem in den Spielplan aufgenommen, weil es galt, Heinrich Gretler zu seinem fünfzigsten Geburtstag eine schöne Rolle zu bescheren. Zuckmayer sah seinen falschen Hauptmann ursprünglich als eine Art deutschen Eulenspiegels — das ist Gretler aus seinem Wesen heraus nie und nimmer. So wie er nicht Schauspieler aus Spieltrieb ist, so ist sein Hauptmann nicht der Spaßmacher aus Spieltrieb. Wenn es diesem Hauptmann gelingt, einen der schönsten Witze der neueren Geschichte in Szene zu setzen, so tut er es bei Gretler eigentlich aus bloßer Not heraus, was einem wesentlichen Teil von Zuckmayers Absicht entspricht. Und es ergibt sich so wieder einmal das Erlebnis jener menschlichen Ausstrahlung, wie sie Gretler in seinen großen Rollen immer wieder gewährt, das Erlebnis einer im Grunde ganz unschauspielerischen Probität. An Gretler erfährt man, wie schwer es der typische Deutschschweizer innerlich hat, ein Schauspieler zu sein, aber man erfährt auch, wie sehr es sich lohnt, *trotzdem* einer zu werden. Dort, wo die menschliche und künstlerische Substanz reicht, ist solche Schwierigkeit jenes Schwergewicht, das Gewichtigkeit verleihen kann. — Steckel führt Regie, Neher hat die Bilder geschaffen, das lange Stück rollt mit vorbildlicher Promptheit ab. Über sechzig Figuren waren zusammenzustimmen, viele Doppelbesetzungen waren notwendig. Es mußte berlinert werden, was das Zeug hält — das ist in Zürich alles andere als einfach. Im Grunde gehört ein solches Stück, um seine ganz angemessene Wiedergabe zu erfahren, auf eine Bühne, die für jede, auch die kleinste Rolle ihren Spezialisten bereithält, auf eine Großstadtbühne. Das sind wir ja nun nicht — und im allgemeinen betrauern wir solches auch nicht. Aber es wird uns bei derartigen Gelegenheiten bewußt. Steckel hätte auf einer solchen Großstadtbühne einen vollkommenen «Hauptmann von Köpenick» herausgebracht, hier in Zürich hat er wenigstens die Hauptrollen in das eindrucklichste Licht zu stellen gewußt.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Basler Stadttheater

Mit der französischen Tradition formstrengen Aufbaues des Dramas wird in Marcel Achards Komödie «*Zeit des Glücks*» («*Auprès de ma blonde*»), mit der das Basler Stadttheater die diesjährige Schauspielsaison eröffnete, einmal ganz gebrochen. Der Autor läßt eine 50jährige Ehezeit in umgekehrter Reihenfolge ablaufen: im ersten Akt die goldene Hochzeit des Paares, im letzten die Verlobung. Der Anachronismus der Zeitfolge ist in der Dramatik unserer Zeit keine Seltenheit mehr. Hier jedoch wird er zum Haupteffekt der Komödie. Die reizvollen Wirkungen, die dieses Stück hervorbringt, beruhen neben der psychologischen Sicherheit Achards in der Gestaltung der Charaktere gerade auf der Umkehrung des Zeitlaufes. Die Zielscheibe aller Komödien, die menschliche Schwäche, wird hier aus der Retroperspektive einmal mehr aufs Korn genommen, und man fühlt förmlich, mit welcher Lust der Verfasser diese neue Möglichkeit in vielen rückwärtsgerichteten Anspielungen auskostet, deren Ursachen wir immer erst ein oder zwei Akte später erfahren. Leider geht nur dem Zuschauer manch feiner Faden, der sich aus den ersten Akten — also den zeitlich letzten Perioden — hinüber in die letzten Akte zieht, so oft verloren. Man sollte solche Stücke — ebenso wie gewisse raffinierte Kriminalstücke — zweimal sehen, um ihre geheimen Pointen deutlicher zu erkennen.

Achard stellt sich in seiner Komödie kein anderes Thema als die Gesamthe oder das Gesamtleben selbst. Von der stürmischen ersten Liebe über die leichte

Ermüdung der Liebe in der Ehe durch heimliche Seitensprünge und über die Sorgen durch die Eigenwilligkeit der eigenen Kinder bis zum weisen Alter, das trotz Kummer und Mühsal des Lebens den goldenen Schleier des «Es war immer schön mit dir» über die Vergangenheit legt, wird uns ein Querschnitt eines Halbjahrhunderts zweier Menschen vorgeführt. Auf die wesentlichen Stadien wird das Schlaglicht des Autors geworfen, jedoch lernen wir diese Ehe weniger in ihrer Entwicklungsdynamik kennen als in ihren jeweiligen Erscheinungen. Damit ist auch ein Faktor in der Wirkung des Stückes sehr entscheidend, der nicht in der Hand des Verfassers, sondern in der des Regisseurs und des Bühnenbildners liegt: die Milieu- und Zeitdarstellung. Es war daher ein geschickter Zug der Regie, alle fünf Akte entgegen dem Manuskript in *einem* Raume spielen zu lassen, so daß bereits im Bild deutlicher die Veränderungen des dekorativen Geschmacks innerhalb der fünf Jahrzehnte zum Ausdruck kam. Max Bignens fand in seinem Bühnenbild für jede Epoche die richtige Note — auch da, wo für unser heutiges Empfinden der Geschmack in der Geschmacklosigkeit lag. Leonard Steckel bewies als Regisseur des Stückes in der Gestaltung des sich in jedem Akt verwandelten Zeitgeistes wieder einmal sein ausgeprägtes Feingefühl für Nuancen. Besonders gelungen war ihm im zweiten Akt die Zeit unmittelbar nach dem ersten Weltkriege mit ihrer bedrohlichen Verwirrung des kulturellen Bewußtseins.

An die Darsteller stellte das Stück außerordentliche Anforderungen. Friedl Wald bewies in dieser «Abschiedsvorstellung vom Basler Publikum» erneut ihre Verwandlungskunst. Wunderbar die Abständigkeit der Greisin Mme. Lesparre im ersten Akt! In den anderen Akten wog ihre Emilie vielleicht eine Spur zu leicht, weswegen sie im dritten Akt als traurige Kriegerfrau nicht immer ganz überzeugend wirkte. Leopold Biberti spielte mit gewohnter Routine ihren Ehegatten M. Lesparre, hätte jedoch einige Pointen feiner ausspielen können. Rührend naiv und da ganz ausgezeichnet war er bei der Entlarvung seines Seitensprungs im zweiten Akt durch die auch hier trefflich dargestellte Emilie Friedl Walds. Die darstellerische Glanzleistung des Abends war ohne Zweifel Ernst Ginsberg in drei verschiedenen Rollen mit erblich ähnlichen Merkmalen. Man glaubte, in seiner Darstellung das Erbe von Charakterzügen von Generation zu Generation nachspüren zu können. Die eigentliche Leistung lag aber gerade darin, daß er auch der Individualität des Einzelnen trotz der Erbanlage in jeder Gestalt gerecht wurde. Ziehen wir die Tatsache ab, daß seine Rolle wohl die dankbarste des Stückes war, so bleibt immer noch der größere Teil des Erfolges bei Ginsberg selbst. Basel hat Ginsberg in dieser Rolle neu kennen und schätzen gelernt.

* * *

Die l'art pour l'art-Bewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts bedeutete die weiteste Abwendung vom antiken Ideal der Kunst als unmittelbare Menschheitserzieherin, das beim anbrechenden Jahrhundert Schiller noch leidenschaftlich verfocht. Wir haben uns von der Extremform dieser Richtung des «fin du siècle» heute bereits wieder entfernt. An einer Tragödie wie *Albert Steffens' «Märtyrer»* aber wird uns bewußt, wie tief doch das ästhetische Prinzip des l'art pour l'art in uns eingewurzelt ist. Ebenso wie sich in der Gegenwart das Fingerspitzengefühl für aktuelle tendenziöse Absichten eines Kunstwerkes so sehr geschärft hat, daß häufig mit der Spürbarkeit einer Parteinahme in zeitnahen Problemen die ästhetische Astimierung eines Werkes jäh in sich zusammenfällt, so ist auch das breite Publikum nicht mehr sehr empfänglich für die bühnenmäßige Schau allgemeiner Menschheitsprobleme, wie sie uns Albert Steffen bringt. Das Wörtchen «Tendenz» hat in der jüngsten Vergangenheit einen unangenehmen Beigeschmack erhalten, so daß es auf Steffens' Werk nicht angewandt werden sollte. Der Dichter faßt aber die Bühne

mit heiligem Ernst im Schillerschen Sinne als moralische Kanzel auf, ja mehr sogar als es Schiller selbst tat. Die «Tendenz»dichtung bekommt damit bei ihm wieder einen makellosen, positiven, weil haßfreien und aufbauenden Charakter. Mit einer bewundernswerten Klarheit und Vorurteilslosigkeit in der Behandlung der Zeitprobleme strebt Albert Steffen in seinen Werken stets danach, für eine neue christliche Menschlichkeit den Grundstein zu legen. Aus diesem Grunde verdient die Uraufführung der im ersten Jahre des vergangenen Weltkrieges geschriebenen Tragödie «Märtyrer» unseren vollen Beifall. Die christliche Nächstenliebe, als deren sinnfälliges Beispiel der Dichter vor uns das aufopferungsvolle und selbstlose Wirken des Roten Kreuzes im Sinne seines Begründers Henri Dunants entwickelt, wird in diesem Drama dichterisch dargestellt.

Die Tragödie spielt sich im Ausgang des 20. Jahrhunderts ab. Der Machtkult hat seinen Höhepunkt erreicht. Gott ist endgültig «abgesetzt» worden. An seine Stelle tritt irdische Gewalt. Das «Rote Kreuz», das noch in Christi Namen zu retten suchte, was noch zu retten schien, steht selbst auf der Anklagebank. Sein Präsident erleidet um der Nächstenliebe willen den Exekutionstod. Da führt in einem Innenstück der Gesamthandlung ein Dichter vermittelt seines Wortes und der szenischen Wirkung eines mahnenden Schauspiels die Menschheit wieder zu sich selbst zurück und begründet neue Achtung vor der Unverletzbarkeit des von Gott gegebenen Lebens.

Die hohe ethische Auffassung vom Menschen schlechthin, die sich wohl nicht ohne Absicht an die Humanitätspostulate der französischen Revolution anlehnt (... «Freiheit in dem Geistesleben / Gleichheit vor Gesetz und Recht / Brüderliche Wirtschaftsbünde») und der Mut zu kultischer Form des Theaters, das sind die positiven Eindrücke, die wir von dieser Premiere mitnahmen. Zweifelhaft, und von der individuellen Aufnahmefähigkeit des Zuschauers abhängig ist jedoch wohl die rein künstlerische Wirkung dieses Werkes. Gemäß der Dornacher Tradition stellt der Dichter auch hier keine individuellen Gestalten auf die Bühne, sondern Figuren, die jeweils nur Sprecher eines absolut genommenen Grundtypus zu sein scheinen. So entbehrt jeder Konflikt der zur inneren Spannung notwendigen Einmaligkeit des Geschehens. Es stehen nicht Menschen vor uns, die nicht nur mit ihrer Umgebung, sondern auch mit sich selber in ständigem Ringen sind, sondern die Auffassungen stehen sich quasi in Reinkultur gegenüber. Damit verliert sich der Eindruck der Lebenswahrheit, den wir an ein Kunstwerk stellen müssen, damit verliert sich aber auch die persönliche Anteilnahme am Geschehen auf der Bühne. Die tiefe Tragik der Handlung erschüttert uns im Bewußtsein, nicht aber so sehr im Gemüt. Künstlerische Darstellung zielt aber immer auf das Gemüt ab. Darin liegt die Problematik der Steffenschen Werke überhaupt, darin liegt aber auch die Problematik der Bühne als Kanzel unmittelbarer Moralverkündungen.

Bei der Uraufführung im Basler Stadttheater zeigte sich in der Darstellung der Steffenschen Gestalten auch die Schwierigkeit für den Regisseur, die Schauspieler in ihrer Neigung zu individueller, naturalistischer Darstellung zu beschneiden, um eine Typenhaftigkeit im Sinne der Dichtung herauszuschälen, eine Schwierigkeit, die sich auch in der Gestaltung antiker Dramen häufig zeigt. Werner Kraut, dem das Genre symbolhaltiger Bühnenstücke besonders gut liegt, verstand es, trotz der angedeuteten Schwierigkeiten, die Aufführung zu einem Erfolg zu machen. Aus der Vielzahl der Darsteller ragte Kurt Horwitz' besonnener Präsident des «Roten Kreuzes» durch seine schlichte, einfache Sprache und Gestaltung heraus. Ihm gelang es wohl am ehesten, ganz Typ zu werden.

Cola Gabriel.

Drei Kunstausstellungen in Florenz

Von den diesjährigen Kunstausstellungen in Florenz war die *Ausstellung niederländischer Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts* in den schönen Räumen des Palazzo Strozzi sicher die bedeutendste. Schon die Idee, an der Geburtsstätte der Renaissance alle in Italien befindlichen niederländischen Bilder, also die Werke einer der italienischen Renaissance parallel laufenden niederländischen Malerschule, zu einer imposanten Schau zu vereinigen, war geradezu pikant. Denn diese zwei Malerschulen, die italienische und die niederländische des 15. und 16. Jahrhunderts, sind die einzigen Schulen der damaligen Zeit, die wirklich auf höchstem Niveau standen, und zudem haben beide auf ihre Weise den Gedanken und Wünschen, den Lebensanschauungen und dem Streben der damaligen, der Gedankenwelt des Mittelalters entwachsenden Zeit Ausdruck gegeben. Und auch noch anderes verbindet diese beiden Schulen: sowohl in Florenz als auch in den Niederlanden handelt es sich nicht mehr um eine rein dynastische oder rein kirchliche, sondern um eine bürgerliche Kunst, die vom Bürgertum der damals wirtschaftlich treibhausartig aufblühenden Städte — im Süden Florenz, im Norden Brügge und Gent, später auch Brüssel, Antwerpen und Haarlem — getragen war. Und da beide, Italiener und Niederländer, mit dem Mittel leuchtender Farben die reiche Vielfalt des Lebens in ihren Bildern einfangen wollten, bemühten sie sich — zwar nicht gemeinsam, aber doch gleichzeitig — um die technische Vervollkommnung der Ölmalerei. Und so führten im Norden und im Süden diese technischen Fortschritte zu einer immer vollkommeneren Wiedergabe der Wirklichkeit und damit zu einem ausgesprochen realistischen Stil, dem man die Freude an der Schönheit dieser Welt ohne weiteres ansah und der oft auch die heiligen Geschichten in zeitgenössischer Umgebung sich abspielen ließ.

Ebenso groß wie die gemeinsamen Merkmale waren aber auch die Unterschiede. So war im Süden der Sinn für die Schönheit der Form und für ein gleichmäßig und harmonisch in sich ruhendes Dasein von jeher lebendig gewesen. Es ist daher sehr verständlich, daß gerade in Italien jenes in einer gehobeneren Sphäre sich abspielende, nach außen monumental wirkende Dasein zur Darstellung kommen mußte. Der Norden dagegen sah weniger auf die schöne Form; seine Gestalten, seine Kompositionen sind oft eckig und unharmonisch und als sich dann, erst im 16. Jahrhundert, vereinzelt Künstler von der großen international gewordenen monumentalen Form Italiens beeindruckten und zur Nachahmung verleiten ließen, ergab diese mehr äußerliche Übernahme in der Regel kein allzu erfreuliches Resultat. Dagegen aber gab es im Norden im 16. Jahrhundert auch andere Maler, die eine mehr nationale Richtung verfolgten; in Verbindung mit dem Studium von Luft- und Lichtproblemen pflegten sie besonders das Landschafts- und Genrebild, wodurch die Grundlage zur niederländischen Malerei des Barockzeitalters vorbereitet wurde.

Es war nun tatsächlich erstaunlich, wie man alle diese von der niederländischen Malerei im 15. und 16. Jahrhundert durchlaufenen Phasen in dieser Ausstellung durch Beispiele aus italienischem Besitz vertreten sah. Schon die ältere Zeit sprach in einer Reihe durch leuchtende Farben ausgezeichnete Werke zu uns. So sah man in miniaturartig feiner Technik ausgeführte und durchaus realistisch aufgefaßte Bilder von Jan van Eyck, Gerard David, Petrus Christus u. a. Durch eine Reihe von Bildern war auch die von Affekt und dramatischem Pathos erfüllte Kunst Rogier van der Weydens vertreten, zu der die fein subtilen, von zartester Schönheit erfüllten Werke Hans Memlings einen ausgesprochenen Gegensatz bildeten. Auch von Dirk Bouts, dem in Flandern eingewanderten, die Landschaft stark betonenden Holländer sahen wir Bilder. Das Prunkstück bildete der Portinari-Altar von Hugo van der Goes, der in prächtiger Weise die realistischen und koloristischen Traditionen

der Gebrüder van Eyck fortführt. Auch die niederländische Buchmalerei und die Teppichweberei von Arras und Brüssel kamen zur Geltung.

Von den eine italianisierende Richtung mit reichen Renaissancebauten und Anklängen an die großen Renaissancemaler vertretenden Meistern des 16. Jahrhunderts sah man Bilder von Jan Gossert genannt Mabuse, Jan Scorel, Barend van Orley etc.; erfreulich wirkten aber diese Maler eigentlich nur im Porträt und mitunter in der Landschaft. Von den nationalere Traditionen aufnehmenden und diese auf selbständigere Weise verarbeitenden Künstlern waren Werke von Quentin Massys und dem besonders die Landschaft pflegenden Joachim Patinir zu sehen; auch von jenen Meistern, bei denen die nationale Eigenart am stärksten hervortritt, die das derb-drastische Genre, tragikomische Szenen und jene aus der aufgeregten Religiosität und dem Volksaberglauben jener Zeit erwachsenen phantastischen Geisterspuk- und Höllenszenen bringen — wie Hieronymus Bosch und Pieter Breughel d. Ä. — war mehreres da, vom letztgenannten Künstler auch zahlreiche graphische Arbeiten. Auch von Lucas van Leyden, dessen Kupferstiche eine Zeit lang stark unter Dürers Einfluß standen, waren Arbeiten zu sehen. Die spätere Genre- und Stillebenmalerei war durch Werke von Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer u. a. repräsentiert.

Fast alle großen Museen Italiens hatten zum Zustandekommen der Ausstellung beigetragen; besonders erfreulich war es aber, daß man außerdem hier auch unbekanntere Werke aus abgelegeneren Orten kennen lernen konnte; die wenigsten werden wohl, um nur ein Beispiel zu nennen, den dreiteiligen Altar von Gerard David aus dem Dom von Cagliari gekannt haben.

In einer gleichzeitig *in der Akademie veranstalteten Ausstellung* sah man eine Reihe von Werken, die während des Krieges nach Florenz geflüchtet worden waren und solche, die man in letzter Zeit einer Restauration unterziehen mußte. Bei den letzteren handelte es sich vielfach um bloße Instandsetzungs- und Reinigungsarbeiten, die, mit der entsprechenden Sachkenntnis durchgeführt, in den meisten Fällen ein sehr erfreuliches Resultat ergaben. Darunter befanden sich auch Werke von hohem Rang, wie z. B. Masaccios Madonna mit Kind aus den Uffizien. Daneben aber sah man Werke, die durch Kriegshandlungen mehr oder weniger stark gelitten hatten und die oft mit größter Sachkenntnis und Geschicklichkeit wieder hergerichtet worden waren. Die erstaunlichste derartige Leistung bot einem wohl jenes Wandfresko Filippino Lippis aus Prato, auf dem die Madonna von vier Heiligen umrahmt wird. Es war von einer Bombe getroffen und mit den zugehörigen Wandteilen in einen vollkommenen Schutthaufen verwandelt worden. Man ließ es sich nun aber nicht verdrießen, im Schutt nach den unzähligen kleinen Bruchstücken, in die dieses hervorragende Kunstwerk auseinandergesplittert war, zu suchen und sie mit unendlicher Geduld zusammensetzen. So gelang schließlich eine durchaus befriedigende Wiederherstellung. Sehr zu loben ist, daß man fehlende Teile nicht etwa wieder ergänzte, sondern als solche kennzeichnete, so daß das alte vom neuen ohne weiteres unterschieden werden kann.

Reichen Genuß aber boten einem vor allem jene in den oberen Stockwerken der Akademie ausgestellten Bildwerke aus den Provinzen Florenz, Arezzo und Pistoja, die während des Krieges in den Kellerräumen einer bei Florenz gelegenen Medici-Villa Schutz gefunden hatten. Eine ganze Reihe dieser Kunstwerke dürften demjenigen, der nur die Museen der großen Städte besuchte, neu gewesen sein. Man sah da z. B. verschiedene toskanische Skulpturen des 13. und 14. Jahrhunderts, sowie Altäre, Altarteile und Kruzifixe gotischer Zeit; dann folgten Plastiken der Renaissance, wie Tonreliefs von Luca della Robbia aus Impruneta und Peretola, Antonio Rosselinos hlg. Sebastian aus Empoli, das Reliquiar Ghibertis aus dem Bergello. Von Malereien müssen u. a. die schöne Verkündigung von Fra Angelico aus Montecarlo im Val d'Arno, sowie vor allem Piero della Francescas herrliche Schutzmantelmadonna aus San Sepolcro erwähnt werden.

Auf einer *dritten Ausstellung* in der früheren Kirche S. Stefano waren photographische Aufnahmen *moderner Architektur* und *Wiederaufbauprojekte* der im Kriege zerstörten Teile von Florenz zu sehen. Unter den modernen Architekturen sah man viele jener Aufnahmen, die kurz vorher in der Schweiz die Ausstellung «U.S.A. baut» gebildet hatten; zu ihnen traten Photographien moderner Bauten aus einer ganzen Reihe anderer Länder, wie England, Finnland, Italien usw., die einen erweiterten Überblick über das auf dem Gebiete des neuen Bauens Geleistete vermittelten. — Dem größten Interesse begegneten wohl die Wiederaufbaupläne des Zentrums von Florenz. Bekanntlich haben die Deutschen vor ihrem Abzug aus der Arnostadt bis auf den Ponte Vecchio sämtliche Brücken gesprengt und außerdem die Bauten an den beiden Brückenköpfen des Ponte Vecchio in einem Umkreis von teilweise über hundert Meter vollständig dem Erdboden gleichgemacht — ein Eingriff, der auf das historische Stadtbild von Florenz von geradezu unheilvoller Wirkung war. Wie nun die zerstörten Stadtteile wieder aufgebaut werden sollen, scheint noch nicht entschieden zu sein; aber die ausgestellten Projekte gaben einem doch wenigstens eine Idee, wie dies geschehen könnte und außerdem ließen sie einen die technischen und ästhetischen Schwierigkeiten ahnen, die bei diesem Problem zu überwinden sind. Auf den früher verschiedentlich angeregten Gedanken, an Stelle der zerstörten Bauten Grünflächen anzulegen und Baumgruppen zu pflanzen, scheint man allerdings verzichtet zu haben. Mit Recht: denn Baumgruppen im Stadtzentrum wären, auch bei Erfüllung des Zweckes, nicht zueinander Passendes voneinander zu isolieren, doch eine Verlegenheitslösung gewesen. Der Ponte Vecchio mit seinen durch die dichte Bebauung der Stadtmitte bedingten Aufbauten hätte in seiner überkommenen historischen Form keinen rechten Sinn mehr gehabt. Er wäre, aus jedem geschichtlich gegebenen Zusammenhang herausgerissen, ein isoliertes Erinnerungsstück geworden. Nicht viel glücklicher aber wäre jene andere Lösung, die große geradlinige Bauten von gänzlich modernem Charakter an den beiden Brückenköpfen vorsieht. Denn nicht nur der Ponte Vecchio, sondern auch die Bauten der anschließenden Straßenzüge hatten im allgemeinen eher klein dimensionierte, anspruchlos-einfache Architekturlinien, neben denen moderne Großstadtbauten sich doch etwas allzu präntziös ausnehmen würden. Vor allem der Ponte Vecchio hätte es sehr schwer, sich gegenüber einer solchen Großstadtarchitektur zu behaupten. Eine Anpassung an die früheren Straßenzüge und an die früheren Architekturlinien scheint einem daher in diesem besonderen Fall doch das Gegebenste. Man wird allerdings vielleicht einwenden, daß Nachahmungen historischer Formen prinzipiell unzulässig sein sollten; allein in diesem Fall handelt es sich nicht um Bauten von ausgeprägtem Stilcharakter, sondern um ganz schlichte und einfache Häuserzeilen von geradezu zeitlosen Formen. Einige Projekte haben denn auch Lösungen dieser Art versucht; ohne ihre moderne Entstehung zu verleugnen, passen sie sich doch dem alten Stadtbild weitgehend an. Ein glücklicher Gedanke scheinen mir bei einigen dieser Vorschläge laubenartige Arkaden für den Fußgängerverkehr, die in den Häusern längs des Arno ausgespart sind. Auch die vom Arno aus als Zugang zu den Boboligärten vorgeschlagene Freitreppe scheint mir städtebaulich von günstiger Wirkung zu sein. Möge bei den bevorstehenden Entscheidungen ein glücklicher Stern über dem definitiven Entschluß der Stadtväter von Florenz leuchten!

Samuel Guyer.