

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 22 (1942-1943)
Heft: 12

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.02.2026

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

Allein der amerikanische Vizepräsident setzt freilich über und vor alles andere eine Bedeutung, von der nichts abzuhandeln ist, und die er so formuliert, daß Russland

„nicht zu der Idee Trotskis zurückkehrt, in der ganzen Welt revolutionäre Bewegungen verbreiten zu wollen.“

Oder wäre das nur ein frommer Wunsch? Wir glauben es nicht. Es verbirgt sich dahinter, soweit die angessächsischen Mächte in Frage stehen, eine letzten Endes überhaupt entscheidende Richtlinie, ein „*sine qua non*“, daß von diesen Ländern im ureigensten Interesse ihres eigenen Bestandes niemals preisgegeben werden kann noch preisgegeben wird. Wird Stalin, wie man gelegentlich behaupten hört, von sich aus dieser alten revolutionären Richtlinie entsagen, wenn den historischen Ansprüchen der russischen Machtpolitik im wesentlichen entsprochen wird? Auch diese Frage findet ihre Antwort in letzter Linie in der Entwicklung des militärischen Gefälles, und in dem Ausmaß an militärischer Entscheidungsmacht, über das die Partner am Ende des Krieges — und zwar jeder für sich — zu verfügen in der Lage sind.

Zürich, den 26. März 1943.

Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Paul Burkhard: „Casanova in der Schweiz“.

(Stadttheater Zürich.)

Ein „Abenteuer“ nennt der Textdichter diese Oper. Aber der Dichter faßt die Sache keineswegs abenteuerhaft auf — das heißt mit beschwingter, angenehm frivoler Leichtigkeit, sondern er läßt sich und Casanova mit Gründlichkeit in die Ab- und Hintergründe des Abenteuers hineinfallen: in die „Liebe“ nach ihrer gewichtigsten und moralischsten Form. (Im „Don Juan“ blühte ihre Dämonie nur so verschleiert auf, daß die Ausleger bis heute herumrätseln, wieviel Ernst man da suchen dürfe.) Dieser Casanova hier ist ein wahrer Schwergewichtsmeister der Liebe, welcher seine einwöchigen Amouren mit dem ganzen Apparat deutscher lyrisch-tragischer Gemütsbeteiligung abwickelt und dann immer wieder so im Innersten gebrochen über die Bühne wankt, daß nur die tiefsten Töne des Fagotts eben noch mitkommen. Man kann aber auch nicht sagen, daß hier die Musik dem Text Gewalt antue. Die Dichtung stellt ihr den herkömmlichen tenorhaften Libretto-Edelsinn ohne Kargheit zur Verfügung, und dieser Casanova enthüllt sich immer wieder auch monologisch als ein himmelblauer, gänzlich unabenteuerlicher Schwärmer, „O tiefe Nacht! / Kein Licht entweicht dich mehr. / Und Iodern soll allein die Flamme / dort oben auf dem Altar meiner Liebe!“ — Wen würde dies nicht packen?

Aber warum dann die Unbeständigkeit in Liebesdingen? Auch das findet seine hochmoralische Aufklärung. Wenn Casanova fröhlich die Gegenwart genießt — so kommt plötzlich, Kind, eine Bangigkeit über sein Herz! (Uns ist diese Bangigkeit nicht so plötzlich — wir kennen sie gut von den Helden Byrons und Buschkins her.) Die schreckt ihn dann auf, läßt ihn den Diener wecken. Die Koffer gepackt! — Seine Geliebte des letzten Akts antwortet „innig“: „Wo du bist, bin auch ich zu Hause / Mag alles wechseln und vergehen — / wir haben doch unsere Liebe! / ... Und

nieirst du mich fragen hören: Wohin? Warum? / Wie Städt' und Länder heißen, will ich nicht fragen. / Doch stets werd' ich dir sagen: Schließe mir die Lippen / und küsse, küsse mich, / wie du allein zu küssen weißt". Hierauf Casanova: „Und immer werd' ich meine Arme öffnen, / damit dein gutes Herz / an meinem Herzen wieder schlage!“ Und als er schließlich auf die Probe gestellt wird und seinen Wankelmut offenbaren soll, damit die Geliebte dem Guten gerettet werde, bricht seine hoffnungslos moralische Anlage unter den Händen von Dichter und Tonsezer nur desto selbstloser hervor.

Damit dürfte der Fall klar sein. Wir haben es hier mit einem hochromantischen Edelmann zu tun, der so ganz sich zum Bürger bestimmt fühlt mit treuem Weib, Kind, Haus und Hof, aber doch auch in seinem Abwechslungsbedürfnis eine vage Verpflichtung zum Weltschmerz auslebt. Also eine wenig abenteuerliche Angelegenheit. Zwar steht dem hier die andere Welt gegenüber, diejenige der à-la-mode-Kavaliere, die sich in möglichst gewichtsloser Gesellschaftlichkeit mit französischen Brocken unterhalten. Aber diese sind nun wieder Bürger, die den Edelmann spielen wollen, ohne den Mutterwitz Molières dazu mitzubringen. Es bleibt alles bemühend provinziell. Der kupplerische französische Gesandte wird zum „väterlichen Freund“, der die treue Liebe unter die Haube bringt. In Herrn Lebel, einer Art Erik, der im dritten Akt eine Stolzing-Arie von unbestreitbaren ethischen Meriten singt und gelegentlich mit seinem rein nordischen Idealismus im Orchester Silberglöcklein auslöst, wird die Tugend mit leicht angestaubten und daher im Preis herabgesetzten Glücksgütern, doch immerhin erbaulich getröst. Und die Musik macht auch vor der altsräntisch konventionellen Konversation nicht mit ihrem Wagner-Pathos Halt. Richard Strauss hat einmal das Kunststück fertig gebracht, ein modern-ironisches Alltagsgeplauder mit der ganzen dickflüssigen schillernden Wucht seiner Musik zu umkleiden, und als artistisches Experiment genießt man das. Aber das ist kaum zu wiederholen, und wenn der Abt von Einsiedeln zu seinen bildungshaft verschönerten Reden Grals-Töne anschlägt, so ist der Widerspruch ohne Witz. Selbst in den Zwischenaktauftritten — die an sich einen hübschen Einfall bedeuten — werden wir nicht in lustigere Bezirke entlassen. Man darf nicht daran denken, wie entzückend in Fuzchnijs „Blauem Vogel“ dasselbe Motiv des Pärchens und Postillons im Wagen mit den fleißig sich drehenden Rädern in flatterhaft bewegte Liebesmusik umgesetzt wurde.

Wo autonomer geformte Bestandteile auftreten, so etwa das reizvolle Menuett, da ertrinken sie in der durchwegs dicken Instrumentation, die mit Posaunen, Pauken, allerlei Schnarren, Schellen und Pfeifchen sowie Flügel und Harfe keineswegs sparsam umgeht. Wir denken — ungerechterweise — einen Augenblick an die göttliche G-dur-Szene im „Don Juan“, wo über dem durchgehenden Tanz im Schloß die handelnden Personen auch ihren Dialog hinsingen. Aber welche Erlösung, als nun der Genius Mozarts wirklich einen Augenblick näher rückt und die zähen Gefühlsströme auflockert. In der musikalisch wie dramatisch gleich reizenden Szene, wo der falschen Geliebten ein falscher Liebhaber untergeschoben wird, schlägt echter Lustspielton die Flügel. Hier wird der Zipsel sichtbar, an dem die Sache anzupacken war, und wo Paul Burkhard, der Urheber zahlreicher feiner und anmutiger Spielmusiken des Schauspielhauses, seine verlässlichen Vorbeeren gefunden hätte. Auch dieser verheizungsvolle Ansatz versinkt schnell im Schlingwerk der skelettlosen Jugendstil-Linien. Daß der Komponist die Probleme ignoriert, mit denen sich die Musik seit der Jahrhundertwende herumschlägt, ist kein Fehler; es ist dort nicht allzuviel Unmittelbares herausgekommen, und in einer Spieloper können wir ohne Probleme sein. Aber auch der Geist von 1900 gibt an sich noch nicht das Schwebende, das hier erfordert würde. Diese ganze Atmosphäre von durcheinanderschießenden erotischen Intrigen wird Kunst nur in einer graziosen Stilisierung, welche sich in der Musik als thematische Durcharbeitung innerhalb mehr oder minder geschlossener Formen wiederspiegelt. Und vielleicht haben

dichterisch nur die Romanen die Leichtigkeit der Hand und des Sinnes hierzu, welche nicht mit jedem Rausch den Acheron bewegt, sondern ihn mit besflügelten Füßen sich austanzen läßt. Man mache sich erst klar, welches solide Handwerk die da Ponte und ihre vielgeschmähte Sippshaft trieben. Und wie oft mußten wir an Nietzsche denken und seine Leidenschaft, Bizet gegen Wagner auszuspielen.

Dabei ist in keiner Weise zu leugnen, daß diese Musik hier sehr viel kultivierte, gediegene Faktur enthält — wenngleich die markanteren Einfälle nicht allzu dicht gesät sind und vor Banalitäten nicht immer ausgebogen wird. Burkhard wird sich in Zukunft entscheiden müssen, ob er einen Stoff von silberner Laune und heiterer Spannung oder einen von ernsthafter Lebensvertiefung entsprechend vertonen will. Wir sind entschieden für das erstere. Und an die Operndirektion: Was für ein prachtvolles Menschenmaterial hat sie! Was ließe sich mit diesen Stimmen, diesen Begabungen aufbauen! Unsicherem Vernehmen nach gelingt es an manchen anderen deutschsprachigen Opernbühnen doch, dem Publikum eine beachtlichere Zahl von wertvollen Opern aufzunötigen. Wäre nicht ein klein wenig mehr Wagemut eine gute Sache?

Erich Brod.

Schauspiel in Zürich.

Die Frage, wie Amerika das überließerte, bis jetzt mit Recht unsterblich genannte Gedankengut Europas übernehme, ist heute von brennendem Interesse. Alle hoffen wir natürlich, daß alte Europa werde sich als das ewig junge erweisen; sollte es aber nur beim alten Europa bleiben, so wären seine Schüler das, worauf wir unsere ernsteste Sorge zu richten hätten. Die zwei letzten Premieren des Schauspielhauses ließen das wohl im aufmerksamen, über das Erlebnis des Augenblicks hinaus schauenden Publikum stark empfinden.

Die kleine Komödie von Raphaelson „Jugend im Herbst“ ist ein durch schauspielerische Möglichkeiten dankbares, etwas lang ausgesponnenes Stück, in dem europäische Ironisierung der scheinbaren Theaterwirklichkeit dann und wann, aber durchaus episodisch versucht wird. Vielleicht sind dies für uns die reizvollsten Momente der Aufführung, obschon dem Autor viel stärker das spritzige, überraschungsreiche Konversationstempo der realistischen Komödie liegt. Das wurde vom Ensemble unter Barthlas Regie, die nie um einen Gestenschörkel verlegen ist, lebendig herausgeholt. Das amerikanische Sans-Gêne, die „stilos“ prompte Anbiederung mit Menschen und Sachen, kam zu sprechendem Ausdruck. Wenn Horwitz als eleganter Herr in den besten Jahren und Jensen als sein ebenso eleganter Kammerdiener plötzlich miteinander zum Grammophon zu tanzen beginnen, so erinnert das irgendwo an Herrn Wendell Willkie, wie er einem Chinesen auf die Schulter klopft, der sein Jahrtausende altes Lächeln lächelt. Das Groteske als realistische Ausdrucksform scheint irgendwie typisch amerikanisch. Und so waren denn solche Momente aufschlußreicher als die Gestaltung des Hauptproblems, nämlich wie einem älteren Schriftsteller alles ins Wort hinein gerinnt, wie ihm die Kunst auf eine listige Weise den Lebensstrom ableitet, bevor er zum Menschen selber gelangt. Welches Motiv für einen Europäer! Es wäre viel zu sagen über die Art, wie ein Erzeuropäer vom Schlag eines Horwitz sich mit der Rolle auseinandersezt. Seine innere und äußere Eleganz erlaubt ihm immer wieder, bewußt soviel unter dem eigentlich poetischen Motiv zu bleiben, wie der Autor aus Ahnungslosigkeit darunter bleibt. Aber es geschieht nicht ohne ein gewisses Forcieren. Der Amerikaner gibt zwar dem Geist Unrecht, läßt sich aber doch heimlich von ihm impfen, der Europäer findet, hier seien die Muskeln von vornherein Sieger, da ihnen der Gegner fehle. Der Europäer ist hier zu wenig naiv, um an den nur sogenannten Geist zu glauben.

Unvergleichlich stärker als in dieser unterhaltsamen, aber im Tieferen belanglosen Aufführung stellt sich das Problem Europa — Amerika in O'Neill's Drestie „*Trauer n muß Elektra*“. Antile Stoffe modern zu paraphrasieren ist ein fesselndes Anliegen des modernen Theaters. Straudouz beispielsweise hat es mit poetischer Ironie geübt, Gide und Hofmannsthal mit allem Raffinement moderner Psychologie. Und auch das immer wieder neu ansetzende Bemühen moderner Bühnen um die Aufführung der antiken Originale entspricht diesem Bedürfnis. O'Neill lehnt sein Stück aufs engste an die antike Trilogie an, trotzdem — oder weil? — er es ganz in die Neuzeit versetzt. Er läßt es nach den Sezessionskriegen spielen, ohne jede Bezugnahme der Personen selbst auf die antiken Rollen, die sie verkörpern. Der äußerer Ähnlichkeit entspricht aber keine innere. Was im antiken Drama von der *Pietas* bewegt war, das wird hier vom Trieb bewegt. Christine-Alhtämnestra haßt ihren Mann nicht, weil er Iphigenie geopfert hat, sondern weil er sie nicht erotisch zu fesseln verstand. Elektra-Lavinia haßt die Mutter nicht, weil diese den Vater verrät, sondern weil sie den Geliebten der Mutter liebt. Drest zerstört die Mutter nicht, um den Vater zu rächen, sondern weil er sie eifersüchtig liebt. Überall treten an die Stelle der religiösen und doch irgendwie auch rational durchsichtigen Beweggründe die Untergründe der menschlichen Seele. Aber — so widersprüchlich das tönen mag — wenn O'Neill's Übersetzung des antiken Stoffes in die Neuzeit schon irgendwie unbefangen, ja naiv wirkt, so nicht minder die Verwertung moderner Psychologie. Vererbungsmäßiger Determinismus rückt dicht zusammen mit psychanalytischer Seelenforschung. Die Aufspaltung des Stoffs in seine Triebwurzeln scheint für den Dichter kaum ein Problem zu bedeuten. Und auch der Zuschauer empfindet die psychanalytischen Gewagtheiten des Stücks gar nicht als kühn — ist es, weil die Freud'schen Theorien in künstlerischer Anwendung schon in die Vergangenheit hinübergreifen, oder wirkt O'Neill's tiefere Ahnungslosigkeit ansteckend? Manchmal ließ die mechanische Verkettung der Motive an Zolas „Rougon-Macquart“ denken, dann wieder — an den stärksten Stellen — wurde man an gewisse Werke Julien Greens gehämt. Auch bei ihm finden wir diese Verbindung von kruder Handlungsspannung und Untergangspoesie — darf man das auf das beiden Autoren gemeinsame Amerikanertum schieben? O'Neill erinnert nicht selten an einen im Plakatstil dramatisierten Green. Wo aber der mit allen Mitteln Frankreichs geschliffene Romancier sein Werk im Gespenstischen ausflackern läßt, da setzt der Dramatiker die festen Dämme der Tradition. Unerträglich ist die Welt des antiken Dramas ohne die hieratische Gebärde; O'Neill sucht sie zu ersehen durch die dem bürgerlichen Zeitalter angemessene Gebärde der gesellschaftlichen Haltung. Statt der religiös umwitterten Klassik gibt er uns die klassizistische Wohlanständigkeit des Kolonialstils.

Auf diese groß gesehene bürgerliche Haltung ist denn auch die Zürcher Aufführung folgerichtig gestimmt. Steckel hat zu seinen zahlreichen, immer wieder überraschenden Regietaten eine neue gefügt. Welche Skala der Möglichkeiten hat er nur in den letzten Wochen durchlaufen: Goldoni, Brecht, O'Neill! Der Weg würde nun eigentlich zu einem streng klassischen Werk führen. Nach dieser letzten Inszenierung müßte man auch darin eine überzeugende Leistung Steckels erwarten. Denn es verbient große Bewunderung, wie hier das krasse Geschehen gebändigt wird von einem zwar bürgerlich-realistischen Maß, das aber einer durchgehenden großen Linie stets verpflichtet bleibt. Diese Linie wußten die Hauptdarsteller treu innezuhalten. Als maskenhaft verhaltene Erscheinung war Margarete Fries ein Erlebnis, ebenso Maria Becker, die einmal ein junges Mädchen sein durfte. Ihr gelangen natürlich dann auch die leidenschaftlichen Ausbrüche überzeugend. Ginsberg spielte hier den dritten Drest seiner Laufbahn, Heinz den Agamemnon — wohlbenützte Gelegenheit, ihren hohen Kunstverständ zu beweisen. Das größte Lob dieser Aufführung gehört aber diesmal dem Bühnenbildner Teo Otto. Eine überzeu-

gendere Leistung hat er uns kaum je gegeben. Seine Szenerien (und Kostüme, endlich einmal!) wirkten historisch ebenso treu wie unbekont überzeitlich. Die Stimmungsgewalt der einzelnen Bilder war unverwiderstehlich. Schon sie lohnte den Besuch der Aufführung. Wenn wir oft gesunden haben, das Pfauentheater verlange zuviel von seinen technischen Möglichkeiten und sollte sich öfter zurückziehen auf eine raffinierte Armut, so können wir diesmal nur bewundernd anerkennen. Großartig der schwarze Himmel, von dem sich die Figuren mit dämonischer Nüchternheit abhoben — großartig die intimen und doch großlinigen Innenräume. Ein Wohnhaus zu schaffen, das, zugleich griechischer Tempel und bürgerliche Villa, sich am Ende in einen zugenagelten Sarg verwandelt, ohne daß es äußerlich anders aussähe, ist nicht leicht. Es gelang restlos.

Elizabeth Brod-Sulzer.

Der Film.

Dem Film des Berner Heimatschutztheaters „Der Glückshöger“ ist es bei der Presse teilweise sehr schlecht ergangen. Das ist eigentlich merkwürdig. Sicher ist das Werk oft von einer erstaunlichen technischen Ungekonntheit. Andererseits versucht es aber, unverwechselbar Schweizerisches im Film zu bannen und zwar Dinge, die sehr schwer filmisch zu sagen sind. Nun stellt sich die Frage, was denn der Schweizer Film wolle. Ganz einfach Filme schaffen, die sich neben denjenigen der internationalen Produktion sehen lassen können, aber eben mit Schweizer Geld und Schweizer Kräften? Oder aber Dinge ausdrücken, die der ausländische Film nicht ausdrückt, nicht ausdrücken kann, weil sie nur aus der Schweizer Art heraus ergriffen werden können? Die erst skizzierte Absicht wird sehr schwer zu verwirklichen sein, da die äußeren Möglichkeiten in unserem kleinen Lande einfach zu beschränkt sind. Man würde dazu ungeheure Anstrengungen machen müssen, um etwas zu schaffen, was es schon gibt: den national gesichtslosen guten Film. Die zweite Absicht geht auf nicht Bestehendes und nur von uns zu Schaffendes. Wenn man also einen Schweizer Film fordern will, so muß er sicher von der zweiten Art sein, wobei wir den Begriff des Nationalen sehr weit und am liebsten sehr verborgen fassen möchten.

Nun ist im „Glückshöger“ ein technisch zwar unerlaubt ansehbbares, innerlich aber sehr anspruchsvolles Werk geschaffen worden. Die Liebesgeschichte einer angejahrten Bäuerin mit einem angejahrten Bauern und das ohne alterszerfurchtes Pathos, ein Film mit breiten, im üblichen Filmstil durchaus unschönen Menschen, ohne Sex appeal, wohl aber mit jener leicht lächerlichen, leicht rührenden Wirkung, die das Erotische im Leben für den Zuschauer hat, ein Film, in dem sich der Bösewicht erlaubt, am hübschesten auszusehen — das alles ist so wider jede Regel, daß es aufhorchen machen muß. Was schon in der Literatur zum schwersten gehört — eine alltägliche Geschichte groß zu erzählen —, das wird hier versucht in jener Ausdrucksform, die der Schminke die größten Konzessionen macht — vielleicht machen muß. Dabei hat man durchaus den Eindruck, die Leute, die diesen Film gedreht haben, wüßten gar nicht, wie kühn sie eigentlich waren. Das ist nun natürlich ein ganz starker Einwand. Ohne Bewußtheit geht es nicht, vollends nicht im Film. Aber der Grund dieses Werks ist gut und fest. Und deshalb scheint auch ein solcher Film mit allen seinen Mängeln zukunftsreicher und unendlich weniger verderblich als ein technisch vielleicht sogar reizvolles Werk, das aus verlogenem Geist sich entwickelt. Was nicht besagt, daß man es nun sanfter anpacken und die Augen schließen müßte vor seinen Fehlern. Aber die Kritik sollte nicht vergessen, daß es sich hier irgendwie doch lohnt zu kritisieren.

Ganz verfehlt sind die Elemente des Films, die unverändert aus dem Theaterstil übernommen worden sind. Einen gesprochenen Monolog im Film zu schaffen,

wäre ein akrobatisches Kunststück — hier ist es mißlungen, daß man nur noch staunt über soviel Kindlichkeit. Leitmotivische Gestaltung im Film darf nicht das Leitmotiv wie ein übergangslos in den Rahmen gestecktes Diapositiv erscheinen lassen (das Bild des Hoffes!). Das symbolische Motiv muß scheinbar unabsichtlich herausstreten und darf nicht als Nummer wirken wie hier die photographierte Blüte, der die Bäuerin ihr Liebesleid klagt. Das Unabjektliche widerum eines Alltagsgesprächs darf nicht lange ausplempern. Immer ist ja eine Hauptklippe des Schweizer Films das Tempo. Kaum einer unserer Filme wirkt nicht schleppend — ausdrucksstarke und dabei irgendwie doch akzentlose Langsamkeit gehört wohl zum Schwersten. So könnte man noch lange einzelne Mängel dieses bernischen Films anmerken. Daneben aber wieviele sauber gelungene Dinge! Mit welcher Ehrlichkeit ist das heutige Bauernmilieu mit seiner Mischung aus guten alten und schlechten neuen Dingen getroffen. Wie anständig ist die Sprache des Textdichters Emil Balmer, die aus dem Dialekt nicht ein Panoptikum knorriger Antiquitäten und biderber Wiße macht, sondern sauberen Alltag spiegelt. Und dann denke man vor allem an jene eine Szene der Werbung. Die größten Filmmeister von heute hätten wahrscheinlich versagt vor diesem Stoff. Diese Verliebtheit zu gestalten, die mühselig eine Mauer von Wohlstandigkeit durchbrechen muß, diese irgendwie infantile Erotik später Jugend und festen Herkommens — gibt es Schwereres gerade für den Film? Daß es hier versucht wurde, fordert Achtung. Ob es allerdings im Film gestaltet werden muß, das ist wiederum eine andere Frage. irgendwie sieht man diese Schauspieler des Berner Heimatschutztheaters doch lieber auf der Laienbühne und die Laienspieler dieses Films lieber als ihr Publikum. Aber das führt sehr weit, bis zu dem Problem nämlich, ob wir Schweizer einen eigenen Film haben müssen.

Der neueste Film King Bidors „H. M. Pulham Esq.“ fesselt vor allem durch das Thema. Ein Bürger schreibt seine Biographie zuhanden seiner ehemaligen College-Klasse und erlebt den Einbruch seiner Jugendwelt in das gefestigte spätere Dasein. Fast wird er unglücklich, aber nur fast, die Wellen glätten sich wieder, die Tage gehen wieder im Takt. Eine durchaus unheroische Geschichte, eine Allerweltsgeschichte im vollen Wort Sinn. Wie in der „Suspicion“ geht das Leben weiter, hier in der Wohlstandigkeit, dort in der abenteuernden Zweideutigkeit. Der große Publikumserfolg der „Suspicion“ ist wohl nur dadurch zu erklären, daß das laufig Interessante und Charmante des Helden dem Gros bis zuletzt verpflichtet bleibt. Wir wagen dem „Pulham“ nicht einen gleichen Erfolg zu prophezeien — sein Held ist ja nur anständig langweilig wie wir meisten, die wir an einer „Suspicion“ uns begeistern und herumrätseln. Und doch ist Bidors Werk thematisch kühner als Hitchcocks. In der filmischen Gestaltung hat es starke Momente, vor allem am Anfang, wo wirklich alles aus dem Bild heraus gestaltet wird. Im Ganzen aber wird zu viel gesprochen, das schwierige Problem der inneren Stimme, des Monologs (hier als Stimme neben unbewegten Lippen wiedergegeben) ist noch nicht gelöst, das Wort läuft zu sehr neben dem Bild her. Nicht vergessen seien schließlich einige gute textliche Einfälle, vor allem das Spiel um Pulhams stereotypisches „natürlich“. Mit diesem Wort schließt der Film, indem er noch einmal die letzte Unbegabung des Helden für wesentliches Leben darin aufweist, daß er alles „natürlich“ findet. Unter den Darstellern fesselt Robert Young viel stärker als die zwei weiblichen Hauptdarstellerinnen.

Ein sehr packendes Werk ist Jean Gabins erster Hollywoodfilm „Montide“ („Menschen im Nebel“). Der Franzose bewegt sich in seiner ihm angemessenen Lust aus dumpfem Trieb und auswegslosem Halbdunkel, aber da er nun in Amerika ist, geht ihm eine Türe ins Helle auf, durch die ihn die bezaubernd junge Ida Lupino führt. Vielleicht ist es aber gerade in dieser tief amerikanischen Atmosphäre, daß man das Wesen Gabins besonders klar erkennt. Am Anfang erscheint er unter seinen amerikanischen Mitspielern wie ein ungezähmtes,

noch völlig ungebrochenes Raubtier in einem zoologischen Garten. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie Schauspieler nordischer Art etwa einen solchen dumpfen Triebmenschen gestalten! Und wie hier bei dem Romanen alles völlig gelöst ist; alles geht ohne Bruch und Zögern in die Bewegung hinein. Das Wort ist eigentlich nichts für diesen Schauspieler. Darum ist es auch erleuchtend, Gabin hier englisch sprechen zu hören. Zwar darf er ein französischer Dockarbeiter sein in dem Film, aber das ist unwichtig. Er mimt die neue Sprache, kuschelt sich in sie hinein wie ein Tier, das sein Lager ausprobiert, nimmt das Englische quasi im embryonalen Zustand. So erledigen sich auch die Ausspracheschwierigkeiten. Wir brauchen daneben nur an Charles Boyer zu denken, der, von der klassischen Sprechbühne herkommend, nur mit größter Mühe in die fremde Sprache hineinwächst und so in Amerika auch nicht die ihm eigentlich zukommenden Rollen findet.

Chaplin zeigt seinen unvergessenen „Goldrausch“ in aufgefrischter Tonsfassung. Nicht daß nun dieser Meister des stummen Films, der dessen Wesen wohl tiefer ausgeschöpft hat als jeder Andere, das Formgesetz seines Werks Lügen strafe. Die Angleichung an den Zeitgeschmack wird mit Behutsamkeit vorgenommen: Chaplin setzt neben das unverändert gelassene stumme Bild einen von ihm selbst gesprochenen Begleittext. Als Ansager seiner Geschichte bleibt er im Stil des Elendsmärchens, als das man den „Goldrausch“ bezeichnen könnte. Ein schönes, durchaus unnaturalistisches Pathos klingt aus der Stimme des Erzählers, die sich auf die beste Weise unterordnet, indem sie nämlich Fremdkörper bleibt und nicht meint, jede Lippenregung der Personen ausdeuten zu müssen. So bleibt dieser „Goldrausch“ die bezwingende Freude, die er früher war. Eben eines jener ganz wenigen Werke, um deretwillen sich der Unsinn der Filmproduktion — im großen Ganzen genommen — doch lohnt. Ja — vielleicht genießt man dieses Werk heute tiefer als früher, die Zeit hat für es gearbeitet. Wer soll wissen, wie es ist, wenn ein Haus nur noch an einem Faden über dem Abgrund hängt, wer, wenn nicht der kleine Goldsucher und wir? Über die Vorzüge des Werks lang zu reden, erübrigt sich. Längst ist es als klassisch in den Erlebnisbesitz der heutigen Menschen eingordnet. Aber vielleicht darf man doch einmal mehr darüber nachsinnen, wieso es komme, daß die wahrhaft, das heißt als Filme, wichtigen Filme um das Thema des künstlichen, der mit dem Menschen in tragischen Konflikten geratenden Technik kreisen. Europäisch ironisch bei Clair, amerikanisch grotesk bei Chaplin (und in den besten Disneys). Wieso es komme, daß der Film Kunst wird, wenn er sich bewußt ist, Künsterkunst zu sein. Es gibt einen einzigen lebendigen Menschen im „Goldrausch“: Chaplin mit seinem Schnurrbart, der jeden Augenblick abzufallen droht, mit seinem Stock, auf den man sich nicht stützen kann, und seinen Schuhen, in denen man nicht gehen kann. Chaplin mit seinen automatenhaften Bewegungen, die längst in unserem Bewußtsein zu Selbstzitaten geworden sind. Um ihn herum leben photographierte Naturgesichter und sind Unnatur. Wie wird das klarer als in den Momenten, wo der Regisseur Chaplin die Vermessenheit begeht, ein Tier neben seinen Helden zu stellen. Da wird der offensichtlich Verkleidete plötzlich der großen, reinen, unbewußten Natur gleich — durch welches Wunder? Vielleicht dadurch, daß hier zwei Figuren sich begegnen, die eine jede ihr Gesetz erfüllen: das Tier unwissend belauscht in seinem Sein, der Mensch seiner selbst entkleidet bis zum Schemen eines technischen Bildes — aber durch all dieses hindurch ein Mensch, der seine Naturgabe, sich selbst außerhalb der Natur stellen zu können, mit tierhafter und doch ganz wissender Unschuld auf sich nimmt. Um solcher Augenblicke willen mußte offenbar der Film geschaffen werden. Unbegreiflich bleibt dabei nur, daß Chaplin das große Publikum gewinnen konnte. Denn so verstanden ist der Film die Angelegenheit ganz Weniger.

Elisabeth Brod-Sulzer.

Mittelalterliche Klosterspiele.

Als eine Art Nachspiel zur Zürcher Theater-Ausstellung vermittelten die Zürcher Studenten am Sonntagnachmittag des 7. März — und sie haben sich damit ein großes Verdienst erworben — zwei mittelalterliche Vorstufen unseres heutigen Theaters. 16 Mitglieder des „Collegium Musicum“ der Universität Basel sangen und spielten — nach monatelanger Vorbereitung — unter der musikalischen Leitung von Dr. A. Geering und der szenischen von Dr. R. G. Kächler die Engelberger Osterfeier aus dem Jahre 1372 und die Geschichte der Emmaus-Jünger und des Thomas aus einer Handschrift des Klosters St. Benoît sur Loire vom Jahre 1200.

Hatte Dr. Kächler zuerst mit den Basler Studenten antike Tragödie und Komödie in Ursprache und ursprünglicher Spielform — soweit wir sie kennen — neu erstehen lassen; hatte er später in die große Theaterzeit unseres 16. Jahrhunderts gegriffen, mit Bullingers „Lucretia“ die Erneuerung der Antike im Humanismus gezeigt, mit Gengenbachs „Gouchmatt“ das ursprünglich aus heidnischem Kult erwachsene „Fastnachtsspiel“ wieder lebendig gemacht, so brachte er nun die dritte Wurzel unseres Theaters, das aus christlichem Gottesdienst sich herausgestaltende liturgische Spiel, zur Darstellung. Und wie ihm beim antiken Drama das Theater von Augst und die alte Maskenkunst Basels diente, so konnte er sich hier der Basler Musikwissenschaft bedienen. Von einem Schüler Prof. Handschins, Ernst Schuler, wird demnächst eine Doktor-Arbeit über die Musik des mittelalterlichen Dramas herauskommen; dieser Dissertation entstammt das musikalische Material der Aufführung.

Trotz der späteren Jahreszahl des Manuskripts ist die Engelberger Osterfeier — Zürich hat zu dieser Dramenform eine Rheinauer Fassung zu stellen, und St. Gallen bietet dazu die Vor- und Urform — die ältere Gestaltung dieser Darstellung, die noch ganz mit dem Gottesdienst verbundene, während das zweite „liturgische“ Spiel schon eine Art Zwischenstufe zwischen dem Gottesdienst und dem späteren Bibeldrama und Mysterienspiel ist.

Trugen der Wohlfklang der lateinischen Sprache wie das Geheimnis des christlichen Mysteriums die wundervoll frommen Melismen dieser alten Kirchenmusik, so wurde die ganze Darstellung unterstützt durch eine Gebärdensprache, durch eine szenische Gruppierung, wie sie die Einfachheit und Größe eines solchen Wortes und einer solchen Handlung verlangt und zugleich schenkt. Den selben Stil vertreten mit ihren schlichten, starken Farben, ihren klaren Farbkontrasten, ihren einfachen, bedeutenden Formen die Kostüme und Requisiten. Indem diese Einfachheit und Schlichtheit in Gang, Haltung und Gebärde sich mit echter Innerlichkeit und wahrer Ergriffenheit verband, erwuchs etwas von einer Größe und Tiefe, wie es das Theater, wie es wohl auch vielen Menschen von heute die Kirche nur selten zu bieten vermag. So erfüllte an diesem Sonntagnachmittag unsere gotische Augustinerkirche wieder gotischer Geist. Als die Sonne mit ihrem seltsam wechselnden Lichterspiel bald ihren vollen Glanz auf die hochragende Gestalt des Herrn über den Stufen des Altarraumes warf, bald die einfachen Linien des Chors und die darin stehenden Menschen in mildes Dämmer hüllte, half auch sie noch mit, etwas von jener Verbundenheit desirdischen und des Überirdischen entstehen zu lassen, wie sie gerade aus diesem liturgischen Theater uns in ergreifender Weise entgegenströmte.

A. E. Müller.