

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 1

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: 18.02.2026

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

Kulturelle Umschau

Zürcher Stadttheater.

Die beiden Neueinstudierungen des Stadttheaters, „Figaros Hochzeit“ und „Fra Diavolo“ regten in all ihrer Verschiedenheit zu einigen nicht uninteressanten Vergleichen an. Beide sind ganz vorwiegend fröhlichen Charakters. Denn im „Figaro“ zehrt die göttlich-heitere Musik den Ernst fast wider Willen immer wieder auf. Das ideell-revolutionäre Element, alles Bedenkliche und nicht ganz Appetitliche an den atemlos sich anspinnenden und entwirrenden Liebeszettelungen ist ins reine Spiel gelöst, und die etwas schwunglose Systematik des Grafen in dieser Hinsicht findet ihr versöhnendes Gegenbild in dem Götterlieb-ling Cherubin, der in eine Art kosmische Verliebtheit wie in einen Strahlenkranz gehüllt durch die Welt eilt. In „Fra Diavolo“ versucht der Tonsetzer umsonst, uns in ernsthafter Weise mit dem Schicksal seiner Personen zu fesseln. Die pathetischen Stellen seiner Musik sind mit geringen Ausnahmen spannungslos oder, wenn er dem durch bravuröse Koloraturen abhelfen will, nahezu lächerlich; und die Handlung ist von wirklich allzu weit getriebener Einfalt. Man verlangt schließlich nicht gerade einen zünftigen Kriminalroman von der Opernbühne, aber die Art, wie die Räuber sich sozusagen in Amtstracht unter den Polizisten bewegen, ohne erkannt zu werden, die Art, wie in der Schlussszene der ganze Chor mit flüchtigster Sichtdeckung im Hofe der Gastwirtschaft untergebracht wird, im Augenblick, wo der edle Räuber dieser Partei in die Falle gehen soll — das und manches andere sind Zumutungen, welche die Intrige doch kaum interessant werden lassen. So erweckt es auch im Publikum helle Begeisterung, als Max Lichtegg zuletzt mit solchem Schwung kopfüber in den Abgrund faust, daß die Dolomitenberge des Hintergrundes Wellen schlagen. (Oder vielleicht war er es auch nicht selbst, denn er soll ja das nächste Mal doch wieder aufgetreten sein.) Im Ernst: wir vermögen die Kritiken nicht zu begreifen, welche der Aufführung ein Zuviel an spaßhaften Nebenaktionen vorwarfen. Wer vermöchte etwa das immer wieder losbrechende „Gebet einer Jungfrau“ ohne die wirklich netten Clownerien der Räuber zu ertragen, die auch hier hartnäckig das Zivil verschmähten? Und Dank gebührt auch den wackeren Schwarzhemden, die den Zuschauern viel Freude bereiteten, wie sie hinter der halbhohen Mauer akustisch und motorisch echt zu Fuß vorbei ritten. Nur sollten sie die Köpfe ihrer Pferde ein bißchen mehr hoch nehmen, die einem nicht ganz vorenthalten werden dürfen.

So bleibt auch diese Oper durchaus eine komische Oper. Ihre Musik plätschert und hüpfet wohlgefällig dahin, manchmal ein wenig kurzatmig, mit teilweise reizvollen Einfällen, oft tatsächlich mit einem recht brillanten Entrain. Aber der eigentliche Dämon dieser Kunst bleibt ihr trotzdem immer zuverlässig fern. Man vergleiche etwa die Tarantella im dritten Akt, gewiß ein hübsches Stück Musik (übrigens auch bezaubernd getanzt), mit dem A-moll-Fandango am Ende des dritten Aktes des „Figaro“. Man sage nicht, dieser Vergleich sei böseartig. Gewiß verdirbt einem eine Mozart-Oper die reine Freude an den meisten andern Opern (keineswegs an allen); aber wo ein Meister eine Kunstgattung so einzigartig erfüllt, da wird man schließlich immer zum messenden Vergleich mit dieser Erfüllung gedrängt. Jene Tarantelle ist ein wirbelnder Temperamentsausbruch; aber Tanz im eigentlichsten Sinne ist in ihr so wenig wie in der ganzen Musik dieser Oper. Tanz ist, daß alles mittanzt, die ganze Welt, daß auch das Bittere und Schwere im Zuge mitgeführt wird und willig im Takt seine Füße hebt — ja daß der Tanz auch das ganze Getriebe der prosaischen Einzelstrebungen trägt und durchdringt, die Mozart so gern halb rezitativisch durch seine Tanzrhythmen

hindurchsicht. Man schaue einmal, mit welchen geringsten Mitteln Mozart hier diese Tiefenerstreckung antönt — etwa die Chromatik im 12. Takt, der herrlich kühne und doch so einfache Übergang vom E-moll- zum E-Dur-Sextakkord im 13., die wiederholten Synkopen der Violon. Welche Welt von Überwunden unter unsern Füßen mitschwingender Herbe ist damit angerührt, da, wo wie bei Mozart und im „Figaro“ nicht selten, das Spiel der göttlichen Liebe mit sich selbst faden zu werden droht, wie Hegel es ausdrückt. Mozart fordert hier seinerseits Vergleich mit dem Meister heraus, der diese Gattung ganz erfüllt hat, den Tanz als welthaften, der sein Gegenteil erlöst, doch mit der Melancholie des Vollkommenen in sich hegt: Bach. Dieser Fandango, sowieso im alten Stil, könnte unverändert in der schönsten Orchestersuite Bachs seinen Platz haben. Und an solchen Urbildern gemessen ist natürlich Rubenss Musik zweidimensional, flächig (wie die meiste französische Musik), flach. Aber sie ist vorwiegend so rechtschaffen gemacht, so liebenswürdig — ja im Anfang des zweiten Aufzugs erhebt sie sich zu achtbarer Höhe —, daß wir ihr schuldig sind, jene Urbilder fern zu rücken.

Bleibt noch ein Wort von den Aufführungen zu sagen. Sie waren im ganzen beide zu loben. Im „Figaro“ war besonders dankenswert die exakte Durcharbeitung der Ensembles, die vielleicht den Arien gegenüber bedeutenderes Gewicht besitzen als in anderen Mozart-Opern, dem dichten Geflecht der Handlung entsprechend. Wie gerne möchte man einmal eine der textlich sinnvolleren Mozart-Opern durch eine Schar von Sängern gestaltet sehen, deren jeder einzelne auch ein technisch souveräner und vor allem stilvollerer Schauspieler wäre. Doch geschah hier vorwiegend Erfreuliches — wenngleich wieder ein wenig anzumahlen bleibt, man möge nicht vergessen, daß diese Opern in aristokratischer, unvorstellbar formverfeinerter Gesellschaft spielen — und der selbe Umstand, nämlich die relative Bedeutungsfülle der Hauptlinie, welcher im „Fra Diavolo“ die kleinen Nebenornamente begrüßenswert macht, im „Figaro“ deren möglichste Zurückdrängung verlangen muß. Dem Titelheld der letzteren Oper wäre für eine jugendliche Bufforolle etwas mehr natürliche Quecksilbrigkeit zu wünschen als sie Herrn Bischoffonow liegt. Und könnte er nicht den Fuß, auf dem er mit der deutschen Sprache lebt, ein wenig entspannen? Susanne würde man sich in einem Wunschtraum wohl mit runderer, weicherer Stimme begabt vorstellen. Besondere Anerkennung gebührt noch der Stabführung Denzlers, der die Durchsichtigkeit und Präzision dieser Musik, die oft an Sonnenkringel auf dem Rieselfett eines klaren Baches erinnert, mittels sparsamer Anweisungen schön herausbrachte. „Fra Diavolo“ dünkte uns bis hin zu den Falsettpartien des Räubers und dem virtuos gesungenen englisch-deutschen Rauberwelsch von Rehfußens Lord musikalisch befriedigend verkörpert.

Erich Brod.

Schauspiel in Zürich.

Mit Gogols „Revisor“ wurde uns, was man eine typische Stedel-Aufführung nennen möchte, besichert. Zwar schien es nach den Inszenierungen von Brechts und O'Neill's Stück, als ob dieser Stil mit fast nachtwandlerisch sicherer Lebendigkeit nach allen Richtungen hin offen stände, also alle Vorzüge eines Stils, nicht aber seine Gefahr der mechanischen Verfestigung in sich trüge. Der „Revisor“ war nun aber wieder eine Aufführung, die ein Lustspiel des 19. Jahrhunderts unbedenklich, nicht unbedacht, der Commedia dell'arte annäherte, eine Aufführung, die alles aus der überdimensionierten Geste herausholte und in einem großartig durchgearbeiteten Ensemblespiel viele stillere Möglichkeiten des Einzelschauspielers brach liegen ließ. Oder anders gesagt: eine Regieleistung, die, hätte Stedel lauter Schauspieler seiner eigenen Art zur Verfügung, alle noch so berechtigten Einwände

mit ihrer Kraft zum Schweigen brächte. Die Nachteile dieser Regie zeigen sich nicht in der unpsychologischen Komödie, wo der Schauspieler mehr oder weniger Marionette ist, deren eindeutig zu überschauende Möglichkeiten vom Spielleiter selbst herrlich eingesetzt werden können. In der psychologischen Komödie — und Gogols Werk ist das auch — muß aber das individuell Menschliche hinter den allfällig vorhandenen grotesken Elementen immer durchschimmern. Der Schauspieler Steffel bringt es fertig, auch den härtest gezogenen expressionistischen Umriß zum lebendigen Beben zu bringen (Kaliban!), andere Künstler, die eine langsamere oder grüblerischere oder zarter ausschlagende Art haben, werden ihre Qualitäten mehr oder weniger ungenützt lassen, wenn sie erst einmal die unerbittliche Linie, die der Regisseur Steffel ihnen vorschreibt, nachzeichnen müssen. Wir denken da beispielsweise an Herrn Heinz. Gogol sagt von der Rolle in seinen Regieanweisungen (wir zitieren nach der uns allein zugänglichen Übersetzung von Lange, die bei Reclam erschienen ist): „Der Gouverneur. Er ist bereits unter dem Dienstharnisch ergraut und nichts weniger als dumm. Obgleich bestechlich, hat er doch viel Haltung; feht gern den ernstesten Beamten heraus; seine Worte treffen fast immer den Nagel auf den Kopf; er spricht weder zu laut noch zu leise, weder zu viel noch zu wenig. Alles, was er sagt, hat Sinn. Seine Gesichtszüge sind hart und streng, wie bei allen jenen Menschen, die sich in einem schwierigen Dienst von der untersten Stufe emporgearbeitet haben. Der Übergang vom Schrecken zur Freude, von hündischer Unterwürfigkeit zum Hochmut vollzieht sich bei ihm ziemlich schnell — wie bei einem Menschen, der unedle, rohe Neigungen hat. Er trägt stramm zugeknöpfte Uniform und Reitstiefel mit Sporen. Kurzgeschnittenes und etwas graues Haar.“ Nicht davon soll hier die Rede sein, wie ganz sich die Regie über diese und andere Anweisungen des Autors hinweggesetzt hat (jede Zeit hat das Recht zu ihrem eigenen Erlebnis eines Stücks, wenn sie es nur schöpferisch erlebt), sondern davon, wie prädestiniert Gogols Auffassung der Rolle für einen Schauspieler von Heinzens Art ist. Aber er muß Steffels Rhythmus einhalten und gleicht so einem Sänger, der zwar eine Rolle machtvoll durchhält, sich dabei aber die Stimme verdirbt. Steffel hätte seinen Gouverneur ohne Krampf, mit allen köstlich zufälligen Schwebungen des Augenblicks gespielt, auf einem anderen Instrument aber bleibt mehr die Tonstärke und das unerbittliche Tempo, während die Tonqualität darunter leidet. Wir griffen das Beispiel des Herrn Heinz heraus, weil an einem so starken und technisch durchgebildeten Gestalter die Gründe teilweisen Versagens klarer abgelesen werden können als bei einem Künstler, dessen Handwerk noch nicht diese Meisterschaft erreicht hat. Immerhin heißen diese Ausstellungen gar nicht, daß die Aufführung in ihrer Art nicht eindruckstark gewesen wäre. Namentlich nach der Entlarvung des falschen Revisors, wo die „Schweineschnauzen“ hinter den Menschengesichtern hervorstarren. Überhaupt ist ja jener Ausspruch des Gouverneurs: „Ich sehe nichts — ich sehe nur Schweineschnauzen statt Gesichter“ das Schlüsselwort des Stücks. Die Frage ist nur, ob dieser dämonische Untergrund von Gogols Welt stärker aufglüht, wenn man die Aufführung schon im ersten Teil auf das Untermenschliche ausrichtet oder aber wenn man eine menschliche Scheinwelt sich plötzlich entlarven läßt. Die jetzige Aufführung mit ihrer etwas rohen Kraft läßt uns eher zur zweiten Auffassung neigen. Übrigens brauchte man sich bei Gogol nicht einfach zu entscheiden zwischen psychologischem und groteskem Stil. Wenn Steffel als Schauspieler die Verbindung beider immer wieder findet, so zeigte sich diese Versöhnung der beiden Stile auch in dieser und jener Leistung innerhalb des „Revisors“, am schönsten vielleicht im Postmeister des Herrn Horwiz. Da war noch Raum für einen nur dem Augenblick verschriebenen Blick, da spannte sich noch ein unvergewaltigtes Innen lebendig gegen den festen, in seinem Ausdruck dauernd neu gedeuteten Umriß. Als Ganzes aber bleibt von der Aufführung der Eindruck eines großartig gedrückten Orchesters, das auch die schwierigsten Passagen durchhält, dessen Fortissimo aber nicht ohne Schärfe ertönt.

Die Frage, ob ein ganzer Zyklus „Der junge Schiller“ aufführungswürdig sei, wird brennend beim „Fiesco“, „Räuber“ und „Kabale und Liebe“ haben ihre Theaterwirkung längst zu Beweis gebracht, fragwürdig ist immer nur der „Fiesco“ geblieben. Aus welchen Gründen entschließt sich ein Theater zur satzessiven Aufführung aller drei Jugenddramen Schillers? Ist es ihm um die historische Erleuchtung des Problems zu tun? Dann hätte unser Schauspielhaus mit seiner im guten und im schlechten Sinn problematischen Aufführung der „Räuber“ einen merkwürdigen Anfang gemacht. Wollte man erweisen, was an diesen Werken noch lebendig ist? Oder wollte man am Ende erproben, wie weit unsere Zeit schon auf dem Weg, das Junge an sich zu lieben, vorgeritten ist? Die jetzige Aufführung des „Fiesco“ läßt auf die zweite der drei möglichen Einstellungen schließen. Man strich ganze Teile des Dramas weg, z. B. die Rolle der Berta, den Tod Eleonores. Man zog die Maximen, um deretwillen allein oft ganze Szenen von dem immer sentenzenfreudigen Schiller geschrieben scheinen, dämpfend in den Text. Man ließ die lebendige Rolle des Mohrs und die wenigstens in der Anlage großartige des Fiesco stärker heraustreten. Man ging von den Bauprinzipien späterer Schillerdramen aus, verstärkte damit aber nur den Eindruck, der „Fiesco“ sei eine bloße Vorstufe zu ihnen. Sollte eine so geartete Aufführung wirklich gelingen, so müßte das Stück vom Schauspieler ganz einfach erst zu Ende gedichtet werden. Fiescos Zaudern müßte getragen werden von der Unererschöpflichkeit einer genial begabten Jugend, die sich scheut, durch einen Entschluß ihre Unendlichkeit zu begrenzen. Sein vielschichtiges Wesen, das bei Schiller mehr gesagt als gestaltet ist, müßte erst wirklich verkörpert werden. Lukas Ammann bringt viel für diese Rolle mit: eine suggestive Erscheinung, Eleganz in Gestus und Wort. Aber darüber hinaus gelingt es ihm nicht, die Rolle mit der strahlenden Dämonie zu erfüllen, die ihr eigentlich zukommt. Am stärksten wird — neben dem Mohr Herrn Ginsbergs — der Berrina des Herrn Heinz dem konzentrierenden, das Pathos dämpfenden Stil der Aufführung gerecht. Das farg Verhalten seiner freilich arg zusammengestrichenen Rolle kommt wohl den Absichten des Regisseurs Lindberg am nächsten. Als Ganzes aber will sich Schillers Stück diesem Stil nicht fügen. Das unvermeidlich Theatralische daran wirkt nur noch unerträglicher, die Entwicklung noch abrupter, jedes kleinste Requisit tot, ja lächerlich. Es gibt ja keinen feineren Maßstab für die innere Gespanntheit einer Aufführung als das Requisit. Was wußte Maria Becker im „Guten Mensch von Sezuan“ alles aus ihrem Hut herauszuholen. Wie jahrmarkthast falsch aber wirkt im „Fiesco“ ihre Aufmachung, wie blechern die Krüge und Kannen, wie gründerzeitlich die Kulissen. Wenn es nicht gelingt, von der Rolle des Fiesco aus alles in eine aus Schiller machtvoll entwickelte Körperlichkeit hinein zu gestalten, dann bleibt für eine Aufführung nur der Ausweg, den „Fiesco“ naiv zu spielen, Schiller in seine damalige Seelenlage hinein ganz zu folgen, die Sinnsprüche sieghaft betont herauszuschmettern, Ja zu sagen zu allem Theaterpomp, zu allen (irgendwo rührenden) Unwahrscheinlichkeiten, kurz: an das Stück zu glauben. Und das fehlt vollständig im Schauspielhaus. Das sei ohne Vorwurf gesagt. Aber wir kommen um die Feststellung nicht herum, daß wir auf dieser Bühne noch kaum je eine so halbherzige Aufführung gesehen haben. Die meisten Darsteller erschienen als wahre Verkörperungen schlechten Gewissens, das sie teils ironisch verbrämen, teils mit bedauernswerter Offenheit darlebten. Nicht umsonst war der Mohr die einzig voll befriedigende Leistung der Aufführung. Sollte sich ein Darsteller dieser Rolle ebenfalls über das Stück insgeheim lustig machen, so bliebe er nur in seiner Rolle. Es gibt intellektuell anständige Gründe genug für diese innere Ablehnung des „Fiesco“. Aber wenn sie so verbreitet ist in einem Ensemble wie es hier — für den Zuschauer wenigstens — schien, dann müßte man wohl auf eine Aufführung verzichten. Lieber noch als unter der Führung eines genialen Darstellers, der so renaissancehaft ausfähe wie Ammann, möchte man diesen „Fiesco“ einmal als

Liebhabeaufführung ganz junger, schön begabter und rührend gläubiger Menschen sehen.

Die Genfer Comédie brachte uns unter Mitwirkung von Pariser Gästen eine Aufführung von Molières „*Misanthrope*“. Man weiß, daß Boileau, der maßgebende Kritiker des *grand siècle*, diese Komödie als Höhepunkt von Molières Schaffen ansprach, demgegenüber über Molières Farcen nur bedauernd der Stab zu brechen sei. Und doch ist der „*Misanthrope*“ des Dichters problematisches Stück, wenn man es ansieht vom Standpunkt des Komischen aus. Die Romantiker und ihre Vorläufer im 17. und 18. Jahrhundert wehrten sich erbittert gegen die Idee, der Menschenfeind sei eine komische Figur. Wie sollte derjenige, der sich vornimmt, der Wahrheit um jeden Preis den Vortritt zu lassen, komisch wirken? Molière hat zwar der Figur, die in vielen Zügen ein Selbstporträt ist, starke Gewichte des Lächerlichen gegeben durch ihre Inkonsistenz in der Liebe. Eine Célimène zu lieben, wenn man sich der Wahrheit verschrieben hat und eine Elvanthe nur darauf wartet, daß man sie liebe, das ist lachhaft. Die zwei Figuren des Alceste und der Célimène sind völlig aufeinander abzustimmen. Einer kleinlich medizanten, verbildet koketten Célimène muß ein kleinlich verkaufte, verbildet ungeselliger Alceste entsprechen. Nimmt man aber diese Figur nach mehr romantischer Auffassung als in der Grundanlage groß und rein, so muß auch Célimènes Grundlage groß gefaßt werden: der inbrünstig Innerliche muß schicksalhaft die unbändig Äußerliche lieben. Célimène ist dann sehr jung, ihres Wises naturhaft froh, sie weßt ihre Zunge so göttlich verantwortungslos an Gerechten und Ungerechten, wie sie ihre Schönheit leuchten läßt über Gerechte und Ungerechte. So allerdings wird aus dieser Komödie eine sehr seltsame Sache, zwiespältig schillernd wie Molières Gesicht, in dem soviel mutwilliges Wissen um den Menschen über soviel Trauer irrlichtert — beides gleich stark und gleich wahr. Die Genfer Comédie spielte nach den Absichten ihres Leiters Jacquelin, der auch die Titelrolle innehatte, einen unlächerlichen Alceste. Leider aber wurde seine Leistung nicht unterstützt von einer entsprechenden Célimène. Jeanne Provost hat weder die strahlende Unbekümmertheit der Jugend noch die klassische Unterordnung unter das Versgesetz. Sie atomisiert den Vers mit einer Überfülle kleiner Einfälle und spielt auch die anderen weiblichen Rollen irgendwie an die Wand. Jacquelin als Alceste dagegen wußte die schwierige Verbindung von psychologischer Differenziertheit und sprachlicher Stilisierung sehr gut zu treffen. Nur faßt er leider die Rolle zu sehr als die des reifen Mannes. Alceste ist aber jung, wie Célimène es ist: sein Fanatismus und seine Leidenschaft sind nicht auswegloses Altern, sondern Verstriegenheit der Jugend. Seltsam war es, wie Jacquelin an gewissen eindeutigen Höhepunkten der Rolle plötzlich ausfiel zugunsten von schönen Nebennmomenten. Die großartige Stelle mit dem Volkslied beispielsweise, das der präziösen Dichtung entgegengestellt wird — einer der revolutionären Augenblicke des französischen Geistes — wurde statt zu einer Verdichtung der Stille zu einem gänzlich unangemessenen pathetischen Ausbruch.

Man sollte diesen „*Misanthrope*“ einmal im Schauspielhaus in deutscher Sprache aufführen. Wenn wir bedenken, wie erleuchtend uns seinerzeit die Gegenüberstellung von Jouvet und Kallier in der „*Ecole des femmes*“ war, so könnten wir uns von einer solchen Parallelaufführung nur den fruchtbarsten Genuß versprechen.

Elisabeth Brod-Sulzer.

Der Film.

Der neue englische Kriegsfilm „*In which we serve*“ fordert den Vergleich mit „*Mrs. Miniver*“ förmlich heraus. Er ist wie geschaffen dazu, dieses Werk in seinen Vorzügen und vor allem in seinen Mängeln klarer erkennen zu lassen — wie andererseits die „*Mrs. Miniver*“ klar herausstellt, wo die Schwächen von *Noël*

Cowards Werk liegen. „Mrs. Miniver“ holt ihre bewegendsten Effekte aus der Sphäre des Privaten — nicht umsonst trägt das Werk als Titel den Namen einer einzelnen Frau. In „Für was wir dienen“ liegt der Akzent aber auf dem „wir“. Die kollektiven Elemente des Films sind fast ausnahmslos gut. Darum liegen auch seine Höhepunkte an den Stellen, wo dokumentarische Elemente verwendet werden, z. B. im Schiffsbau (die paar nur im Vorübergehen aufblitzenden Gesichter der Arbeiter wissen sich in der Erinnerung auch gegenüber häufig und eindrücklich verwendeten Schauspielern des Films zu behaupten!) oder in der Dünkirchenepisode. Dagegen fallen die individuellen Szenen oft merkwürdig ab. Coward ist gut als Kapitän, als Privatmann findet er den Ton oft nicht. Die Gespräche mit seiner Frau wirken auswendig gelernt, ohne jedes Leben im Augenblick. Und gleich steht es mit der Photographie. Das Miniver-Haus ist noch gemütvoll atmosphärisch, nachdem es die Bomben halb zerstört haben (übrigens kein geringer Einwand gegen diesen Film!), die Stuben in Cowards Film aber sind auch im Frieden merkwürdig tot und lustlos. Vordergrund und Hintergrund kleben aneinander, das Licht ist hart und ohne Leben. Dem selben Photographen aber gerät eine Hafenhalle, ein Dock, eine Munitionskammer, ein Blick vom Deck auf ein Quai herunter makellos — das Anonyme gewinnt unvergeßliches Gesicht. „Mrs. Miniver“ lebt ganz vom Charme weiblicher Atmosphäre, in Cowards Film sind die Männer zarter und schöner als die Frauen, die meist eher reizlos, aufgeregt schreiend erscheinen. Dafür ist es ihren Gesichtern erlaubt, unter dem Schrecken aus den Augen zu geraten, während Mrs. Minivers schöne Züge unter der Aussicht, den lächerlichen Hut nicht mehr zu bekommen, fast ebenso stark erbeben wie unter den Schrecken des Krieges.

Überhaupt, was diesem nationalen, vom Selbstbewußtsein fraglos getragenen Filmwerk alles erlaubt ist! Nichts ist da bezeichnender als die Dünkirchenepisode. Da werden keine besiegten Heldengesichter gezeigt, sondern Gesichter, wie sie heute sind unter dem Druck übermenschlicher Anstrengung. Nicht fest gemeißelt zu endgültigen Linien, sondern schwammig zerfahren, überdehnt, grenzenlos und fruchtlos müde. Nicht geformt, sondern zerstört. Und das wagt man zu zeigen in einem Film, der eine nationale Selbstapothese genannt werden darf. Das darf man zeigen, weil offenbar die Kraftreserven des englischen Volkes stark genug sind, auch eine solche Wahrheit erkennend zu ertragen. Oder greifen wir die Episode vom Deserteur heraus. In einer laboratoriumshaft sauberen Munitionskammer von pußigem Grauen reicht er während der Schlacht Munition zu den Geschützen hinauf. Plötzlich entgleitet er sich selbst in der Angst und rennt davon. Großartig zerfließt hier die menschliche Linie vor der Unbeirrbarkeit des Maschinellen. Und wenn der Deserteur später, von seinen Kameraden allein gelassen, unselig den Quai entlang taumelt, eine kleine, schwankende Figur vor der großen Staffage des Schiffes und der Hafenhauten, so wird das irgendwie zum Gleichnis für den ganzen Film, der den Einzelnen so in das Kollektivgeschehen einbaut, daß er erst dadurch sein persönlichstes Gesicht gewinnt. Auch die darauffolgende Szene im Wirtshaus ist unvergeßlich, gerade dadurch, daß sie auch das verloren Individuelle atmosphärisch zu gestalten weiß.

Das Publikum in diesem Film verdiente eine Besprechung für sich. Wenn eine Kanone wirklich losgeht, ein Schiff wirklich brennt, ein Mensch wirklich ertrinkt — das heißt so wirklich, wie es eben nur im Film und offenbar nicht im Leben geschieht — wenn solches also geschieht, dann ertönt ein angewidertes, aber vor allem erstauntes „Jesse“. Ich habe diesen Ausruf auch in der grausigsten Wochenchau noch nie gehört und wage das nicht auf Konto des staatlich befohlenen Schweigens zu setzen. Nein — hier im Film begreift jene Legion von Menschen, die heute ohne Erstaunen die Zeitung liest, die ohne je genug zu bekommen, Illustrierte und Filmwochenschaun mit Seelenruhe betrachtet, hier begreift sie auf einmal, daß man im Krieg offenbar stirbt. Bliebe noch zu erforschen, warum am Schluß dieses Films

geklatscht wird. Hauptsächlich wegen der menschlichen und gestalterischen Werte des Films und nicht wegen des zweifellos an sich großartigen Meerherrschaftsmythos der Engländer, der hier überzeugende Form gefunden hat, aber uns Schweizern ein fremdes, Hochachtung und nicht Begeisterung gebietendes Faktum zu sein hat.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Bücher Rundschau

Festschrift für Professor Lorenz.

Jakob Lorenz zum 60. Geburtstag, dem akademischen Lehrer, dem praktischen Wissenschaftler, dem Redaktor des „Aufgebot“, dem „Simplen Eidgenossen“ als Festgabe von seinen Freunden. Verlag Josef von Matt, Stans, 10. März 1943.

So vielseitig der Gefeierte ist, so mannigfaltig ist auch die Festgabe ausgefallen. Besonders erwähnt seien die wissenschaftlich wertvollen Abhandlungen von Prof. Guzmiller über den Universitätslehrer und von Prof. Marbach über die praktische Nationalökonomie. Als Förderer der konfessionellen Zusammenarbeit wird Lorenz geehrt durch die Beiträge von Pfarrer Runo Christen und Pater Edwin Strähle, die das Verbindende der katholischen und protestantischen Kirche und die Verdienste des Jubilars um die Überbrückung der konfessionellen Gegensätze hervorheben. Das schriftstellerische Wirken wird gewürdigt von Redaktor Keßler und Dr. Vélly; ein Verzeichnis der zahlreichen Veröffentlichungen von Prof. Lorenz entwirft ein eindrucksvolles Bild von seinem Ideenreichtum und seinem streitbaren Geist. „Was nicht in den ‚Erinnerungen‘ steht“ erzählt mit köstlichem Humor L. Simeon. Es bedarf schon dieser lebendigen Schilderung der persönlichen Veranlagung und der Lebensgewohnheiten, um Lorenzens Schaffen und Wirken richtig beurteilen zu können. Mit einigen andern, kleinern Beiträgen zusammen bildet die Festgabe eine Fundgrube von Anregungen und Ermahnungen. Der Leser erhält vor allem den Eindruck, daß es um unser Land nicht schlecht bestellt sein kann, solange aufrechte, mutige Eidgenossen wie Jakob Lorenz in der Schule, im Wirtschaftsleben und in der Politik ihr Bestes hergeben.

Sam Streiff.

Deutungsversuche um Frankreichs Schicksal.

Die Katastrophe der französischen Großmacht und das Ringen der Franzosen um die Erneuerung von Staat und Stellung in der Welt beschäftigen nach wie vor die Geister. Eine stattliche Reihe von Publikationen zeugt dafür. Das von André-Paul Antoine herausgegebene „Mémorial de France“, „La vérité sur les combattants“ von Jean Labusquière, „La Bataille de France“ von Henri Bidou, das „Journal de la France“ von Alfred Fabre-Luce und „Tragédie en France“ von André Maurois, alle mit ausgesprochener politischer Tendenz, sind zur Zeit die meistgelesenen. Mit dem letzteren soll im Folgenden die Darstellung eines schweizerischen Journalisten verglichen werden.

André Maurois stellt in seiner „Tragödie Frankreichs“¹⁾ bestimmte Fragen. Weil sich die französische Öffentlichkeit in sinnlosen Wunschträumen das Dritte Reich als zum Untergang reif vorstellte, weil einflußreiche Gruppen in Großbritannien ihre Regierung von einer mutigen und vorausschauenden Politik zurückzuhalten suchten, war zum mindesten für Frankreich der Krieg schon verloren, als er erst begann. Die Überschätzung der Maginotlinie und die Scheu vor dem Gedanken an den wirklichen Krieg ließen die hohen militärischen Führer

¹⁾ Französisch bei „Editions de la Maison Française“, New York, 1941; deutsch bei Rascher, Zürich, 1941.