Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 7

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: 02.10.2025

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

heute zu widerstehen vermag. Käme gleichwohl eine weitere, vielleicht selbst die „Zweite Front", so könnte sie nur der Beschleunigung des Ablaufes dienen und wäre dann wohl im wesentlichen zu diesem Zwecke auch aufgestellt. Im wesentlichen: sonst wohl noch zur Sicherung des Westens gegen russische Praeponderanz.

So scheinen denn, angesichts der Gesamtsituation des Reiches — seine kontinentalen Verbündeten können kaum der Form nach noch mitzählen —, nunmehr jene Perspektiven vorzuliegen, die gebieterisch nach einer Lösung rufen wollen. Welches aber wäre diese Lösung? Vermag das Reich, im Hinblick auf die Gegebenheit der Umstände, heute noch die Alliierten zu trennen? Wir zweifeln sehr daran. Ist es richtig, daß im Frühjahr in Stockholm deutsch-russische Verhandlungen stattgefunden haben, und daß diese an dem Problem „Ukraine" scheiterten, so mag sich nun dieser oder jener darüber seine Gedanken machen — heute, da die Russen den Dnjepr überschritten haben und weit in das westliche Gelände stoßen. Allein es erscheint unbestritten, daß ohne Trennung der Alliierten für das Reich eine Lösung nicht mehr besteht — es sei denn, es erfolge rasch jener radikale Schritt, von dem die Welt nicht zu sprechen, kaum zu flüstern wagt. Und doch liegt etwas in der Luft...

Im Felde, 24. Oktober 1943. Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Basler Studenten spielen griechische Klassiker.

Immer wieder überraschen uns die Basler Studenten unter der verdienstvollen und hingebenden Leitung von Dr. K. G. Kachler mit der Aufführung griechischer Stücke. Zweimal kam dieses Jahr Euripides zu Wort: am 20. Juni im Amphitheater von Augst mit dem „Kyklops", dem einzigen ganz erhaltenen griechischen Satyrspiel, und am 26. September im Kunstmuseum Basel mit der „Iphigenie bei den Tauriern", der Tragödie, die unseren größten deutschen Dichter zu einem seiner schönsten Werke anregte. Beide Male wurde in Masken gespielt und den Chören eine rhythmische und musikalische Untermalung gegeben, um so etwas von der ursprünglichen Gestalt antiken Theaters ahnen zu lassen. Besonders schön trat dies naturgemäß bei der Aufführung in Augst in Erscheinung, wobei bemerkt werden muß, daß der „Kyklops" griechisch gesprochen wurde, was dem Ganzen einen speziellen Reiz verlieh, während die „Iphigenie", in der Übersetzung von J. J. C. Donner, mit zum Teil echter antiker Musik gegeben wurde.

Entließ einen das Satyrspiel mit dem Eindruck heiterer Lebenslust, obschon auch hier das allbekannte Thema von der Blendung des Polyphem vom Dichter zu einer Verherrlichung griechischer geistiger Überlegenheit gegenüber barbarischem Unverstand gesteigert ist, so war es bei der taurischen Iphigenie, wo letzten Endes ein ähnliches Motiv behandelt ist, besonders die meisterhafte technische Behandlung des Stoffes, die fesselte und den Zuhörer in Atem hielt: zweimaliger Botenbericht; retardierende Momente bis zur Wiedererkennung; Täuschungsmanöver und wunderbare Rettung der Helden; endlich der vielgeschmähte „deus ex machina". Ein Vergleich beider Stücke hinsichtlich ihrer Wirkung ließ uns die Befreiung verstehen, die ein solches Satyrspiel, heiter und schwerelos, nach der seelischen Erschütterung einer tragischen Trilogie bedeutet. Das war der richtige Ausklang eines anstrengenden Tages im großen Theater am Fuße der Akropolis.

Wer den Satyrchor sah und seine Angst und schlußendliche Freude über die Befreiung aus dem Dienste des Polyphem miterlebte, und daneben den Chor der gefangenen Griechinnen seiner Sehnsucht nach der Heimat Ausdruck geben hörte, der mußte sich fragen, warum Chor und Maske, diese beiden so ungemein theatergemäßen Mittel, auf der modernen Bühne fast gar keinen Zugang gefunden haben. Und was für ungeheure Möglichkeiten bieten sie doch! Maske und Chor sind Abstraktionen, die das Theater noch mehr in die ihm eigene Sphäre des Überwirklichen heben können, und sie erst lassen seinen kultischen Ursprung erahnen. Wie die Maske wirkt, begleitet vom entsprechenden Gebärdenspiel, das zeigte erschütternd der geblendete Polyphem, zeigten Iphigenie und Orest in ihrer großen Wiedererkennungsszene. Der Chor aber, durch die Maske jeder Einzelindividualität beraubt, erhält so seine besondere Funktion als überindividuelles, reflektierendes oder mitfühlendes Ausdrucksmittel des Dichters zugewiesen, das in seinen lyrischen Partien oft nur zur Erweckung gedanklicher und stimmungsmäßiger Assoziationen dient. Vergessen wir auch nicht, daß nur männliche Stimmen in Erscheinung treten, daß die Bühnenausstattung mit einem Minimum auskommt und die Musik sich in einfachen, nur dienenden Bahnen bewegt — so ergibt sich eine Gesamtwirkung, die durch diese abstrahierenden Mittel den Gedanken an die Realität des Geschehens nicht aufkommen läßt und uns unwillkürlich in mythische Regionen versetzt. Was bedeutet da noch alle Kritik an der Charakterführung oder an inneren und äußeren Unwahrscheinlichkeiten der Handlung, wie sie sich immer wieder gegen die antiken Tragiker erhebt. Wie selbstverständlich, ja geradezu notwendig ist dann auch das Erscheinen des „deus ex machina" am Schlusse der „Iphigenie" in der Gestalt der Göttin Athene; dadurch erst erhält das Stück seine letzte kultische Weihe und damit für antike Begriffe auch seine letzte Existenzberechtigung.

Gerade bei der Aufführung der „Iphigenie", die noch etwas die letzte Ausarbeitung vermissen ließ, wurde wieder der Wunsch wach, daß doch einmal eines unserer Berufstheater den Versuch unternähme, eine griechische Tragödie so aufzuführen, wie es uns die Basler in bezug auf die Aufführungstechnik gezeigt haben; denn selbstverständlich lassen Sprache und Geste bei diesen Liebhaberaufführungen, die es letzten Endes eben sind, nur ahnen, welche Wirkung erreicht werden könnte, wenn diese beiden wesentlichen Elemente mit Meisterschaft gehandhabt würden.

André Lambert.

Das Schauspiel in Zürich.

Der Theaterbesucher tut gut daran, beim Beginn einer neuen Saison auf seine Reaktion gegenüber der Bühnenwelt zu achten. Er ist des Theaters in gewissem Sinn entwöhnt, hat sich neue Frische und neue Unbefangenheit erworben und wird für vieles hellhöriger geworden sein, als er es am Ausklang des Theaterwinters war. Wer hätte nicht schon die Erfahrung gemacht, daß ihm die Schauspieler auf einmal zu laut, zu forsch, zu abgekartet sprachen? Daß die Kostüme auf einmal zugleich zu nah und zu fern vom Leben schienen? Daß die Kulissen mit Zaunpfahlwinken die Wirklichkeit herbeiheorderten? All diese Eindrücke schleifen sich bei weiterer Theatergewöhnung ab, man abstrahiert von offenbar notwendigen Übeln und konzentriert sich mit wertender Gerechtigkeit auf das schlechthin Wesentliche. Aber jenes erste Unbehagen bei der neu einsetzenden Theatersaison hat doch auch seine Richtigkeit und sollte bei der Wahl der ersten Stücke berücksichtigt werden. Gewöhnlich wird als Auftakt ein Stück gespielt, das als kultivierte Visitenkarte dienen mag: ein einigermaßen sicher wirkender Klassiker, der weder vom Theater noch vom Publikum aus besonderes Wagnis bedeutet. Das mag wirtschaftlich gesehen richtig sein, psychologisch trägt es aber der zu erwartenden Theaterferne des Publikums zu wenig Rechnung. Was wir in diesem Augenblick am wenigsten vertragen, ist der Kompromiß. Wir gingen mit bei einer scheinbar völlig absichtslosen rea-

listischen Aufführung, die die Bühnenrampe vergessen ließe oder aber bei einer strengen Stilaufführung, die uns nicht einen Augenblick lang erlaubte, hier die Maßstäbe des Lebens anzulegen. Jede mittlere Lösung aber wird in diesem Zeitpunkt besonders Mühe haben, uns ganz zu überzeugen.

Das Schauspielhaus leitete seine Saison durch „Wallensteins Lager" und die „Piccolomini" ein. Mit einem Zürcher Regisseur über eine Inszenierung des „Lagers" zu rechten, ist eigentlich an sich ein Unding; solange Raum und Statisterie fehlen, wird ein solches Stück immer mager und atomistisch zerfallen wirken. Eine Diskussion ist erst über den zweiten und dritten Teil von Schillers Trilogie möglich. Schiller hat seinen Wallenstein nach langem Zögern in Versen geschrieben, in Knittelversen das „Lager", wozu ihn wohl die derb zügigen Reimspiele der Kapuzinerpredigt leitmotivisch bestimmten, in Blankversen den Rest. In einem Brief vom 20. November 1797 schreibt der Dichter: „Es ist nun entschieden, daß ich ihn in Jamben mache; ich begreife kaum, daß ich es je anders habe wollen können; es ist unmöglich, ein Gedicht in Prosa zu schreiben." Gibt es das überhaupt: einen großen Dramatiker, der sich in seiner Wahl von Prosa oder Vers vergriffen hätte? Wir glauben kaum. Ist diese Wahl auch oft erst das Ergebnis langer Zweifel, so ist sie doch letztlich ausschlaggebend für den Stil eines Werks und muß es absolut bleiben in seiner Aufführung. Die Sucht der Moderne, sich über den Vers hinwegzusetzen und ihn den Ohren des Publikums möglichst zu ersparen, wird sicher einmal als eine der schlimmsten Instinktverirrungen unserer Zeit gewertet werden. Der Vers bedeutet immer Distanz, Erhebung über das „Gemeine", Kothurn. Das ist klar für stark stilisierte Werke wie etwa die der Antike oder der französischen Klassik, schwieriger wird das Problem in der deutschen Klassik und gerade im „Wallenstein" mit seinem Reichtum an Elementen naher Wirklichkeit. Hier wird die Versuchung für Regisseur und Darsteller groß, den Vers überfluten zu lassen im Drang der Handlung. Hier den Stil zu finden, in dem die Welt dieses Dramas mit ihrem ganzen Reichtum leben dürfte und der doch hinter allem das durchgängige Formgesetz spürbar machte, das gehört zum Schwersten jeder Regiekunst. Und es erleichtert die Aufgabe kaum, daß sowohl ein deklamierter „Wallenstein" wie ein realistisch zerrauster noch genug Kraft in sich hätte zu packen. Darin liegt nur eine Versuchung mehr, jeden Stil, ja sogar deren mehrere in der selben Aufführung gelten zu lassen. Die Zürcher Aufführung scheint dieser Versuchung nicht selten erlegen zu sein. Reich an schönen Einzelleistungen, die die Hand des leitenden Regisseurs sehr wohl verspüren lassen, zeigt sie doch keine durchgehende Stillinie, vor allem nicht eine, die sich der Versverpflichtung bewußt wäre. Namentlich in den Max-Thekla Szenen wird ein ganz unsentimentaler, modern verhaltener Ton angestrebt, was vielleicht für Frau Rakys Thekla notwendig war, sicher aber nicht für den Max des Herrn Freytag, der in mancher dicht empfundenen Stelle erraten ließ, daß er auch einem echten Max die weitklingenden Töne des großen Gefühls zu geben verstanden hätte. In der sprachlichen Gestaltung des „Lagers" vollends wirkt sich die Mißachtung des Verses oft komisch aus: wie Knollen in einer Sauce schwimmen die Reime daher, und man muß sich schon schadlos halten am rhetorischen Glanzstück der Kapuzinerpredigt, mit der Herr Heinz seine Sprachkunst wieder einmal erwahrt. — Heute allerdings, wo es möglich ist, die Schiller'sche Trilogie in kurzen Abständen auf sich wirken zu lassen, empfindet man die Stilunsicherheit der Aufführung weit weniger. Das ist nicht zuletzt dem Wallenstein des Herrn Horwitz zu danken. Ihm gelingt es, ganz klassisch distanziert zu sprechen und zu gestalten und doch eine Figur voll widersprüchlichen, drängenden Lebens hinzustellen. Schiller ist ein unübertrefflicher Prüfstein der Wahrheit: versteht es ein Schauspieler, eine Schiller'sche Sentenz, die über ein Jahrhundert hindurch in allen Wassern der Vulgarität gewaschen worden ist, wieder erstehen zu lassen, als wäre sie eben geprägt worden, dann kommt seine Leistung aus den wahren Brunnen des Geistes. Bei Horwitz ist es so. Er braucht keine ungewohnten Akzentverlagerungen anzubringen,

er hat es nicht nötig, allzu Bekanntes zu verschatten und Nebenpartien apart in neues Schlaglicht zu tauchen, bei ihm sind es die einfachsten, alltäglichen Wörter, die neuen Glanz bekommen. Wer könnte seine Klage vergessen: „Die Blume ist hinweg aus meinem Leben ..." Oder: „Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder" — simpelste Worte, vielleicht eingebettet in prächtigere — Horwitz läßt die Pracht nur präludierend erklingen und sammelt den Sinn in der unauslotbaren Tiefe der Elementarbegriffe. Plötzlich weiß man dann wieder, daß es kein schöneres Wort gibt als „schön", kein besseres als „gut". Und diese Erfahrung ist die eigentlich klassische. Es ist kein Zufall, daß wir bei den oben angeführten Stellen denken mußten an Mallarmés berühmte Definition der Wort gewordenen Blume oder an die maßvolle Klage von Racines rasender Hermione um den toten Geliebten: „une si belle vie". Dem Romantiker schlägt das „Nichts Neues unter der Sonne" in selbstzerstörerischen Zynismus oder müde Melancholie aus, dem Klassiker in einen tapferen Glauben an das ewig Alte und darum ewig Junge. Aber in solchen Dingen erschöpft sich die Leistung des Herrn Horwitz nicht. Zwar kommt seine Darstellung meistens eher aus der Wurzel des Wortes als aus der des Gestus, aber da das Dichterwort ein gestaltzeugendes ist, so muß die volle Erschließung dieses Wortes auch einen solches vermögenden Künstler zur Gebärde führen. Horwitzens Wallenstein ist gegenüber früher noch nuancenreicher geworden, innig verweben sich das Grüblerische und das Tätige, das Ausgelieferte und das Schlaue, das Magische und das Vernünftige. So enthüllt sich als die innerste Tragik dieses Wallenstein, daß in ihm die zwei Pole der Menschheit zum zerstörenden Blitz zusammenschlagen, nämlich das Denken und das Handeln. Daß der Denkende nicht handelt und der Handelnde nicht denkt, sind die zwei Mühlsteine, die die Menschheit zwischen sich zermalmen. Daß aber im geistigen Helden das Zusammentreffen der beiden Pole wieder nicht das Ganze des Lebens, sondern das Ganze der Zerstörung zeugt, das ist Wallensteins Tragik, der halb bleibt in seiner Wirkung, weil er auf das Ganze hin angelegt ist. — Am schönsten vielleicht wurde die Leistung des Herrn Horwitz sekundiert vom Questenberg des Herrn Ginsberg, der seine Rolle ganz gelöst hat vom Odium des glatten Heuchlers und sie zu ihrem tieferen Sinn des echten Diplomaten hingeführt hat. Eine Welt geschliffener Höfischkeit liegt in seiner Figur, seine Komplimente finden die Einheit von Sein und Schein, seine Umwege sind die Geraden der Kultur. Noch nie sahen wir die Melancholie des Zivilisierten richtiger. Aus der stattlichen Zahl fesselnder Leistungen in dieser Aufführung können wir leider nur noch den schlechthin fugenlosen Butler des Herrn Heinz nennen und die interessante, wenn auch undankbare Leistung Herrn Langhoffs als Octavio. In einer Tragödie der Glückliche zu sein, bringt immer Unglück: Octavio hat es schwer beim Publikum. Langhoff überzeugte durch kluge Halbtöne mehr als im vollen Ausbruch des Gefühls, das liegt irgendwo im Sinn der Rolle. — Über die Striche sei hier nicht gerechtet. Hoffentlich fielen sie den Streichenden am schwersten. Seien wir dankbar, daß es möglich ist, wieder einmal einen Gesamteindruck vom „Wallenstein" zu bekommen.

Hohe Erwartungen durfte man nach dem „Guten Menschen von Sezuan" Brechts „Galileo Galilei" entgegenbringen. Das Stück — vor dem „Guten Menschen" geschrieben — ist ein Bekenntnis zur menschlichen Vernunft und geht in seiner philosophischen Substanz, wenigstens soweit bewußt ausgewertet, nicht über das 18. Jahrhundert hinaus. Was Brecht an Galilei anzog, war eben dies Vernunftgläubige, war aber wohl auch das Unheldische. Dieser Dichter der Masse mißtraut mit einigem Recht jedem Heldentum als einem Schlupfwinkel literarischer Verlogenheit. Dem tragischen Aspekt seiner Figur, daß Galilei, vielleicht wider seine menschliche Einsicht, getrieben von seinem Geist der Menschheit die „schlechte Unendlichkeit" öffnet, daß er als ein Gläubiger der Ungläubigkeit den Boden bereitet, diesem Aspekt geht Brecht nicht nach. Schon anläßlich von Brechts letztem Stück schien es uns ungerechtfertigt, daß das Publikum sich so stark — positiv

oder negativ — in den Ideen Brechts verhakte, da doch das Dichterische und dramatisch Kühne an ihm soviel zukunftsweisender scheint. Hier im „Galilei" vollends ist das Mißverhältnis zwischen dem Dichter und dem Denker ein sehr aufschlußreiches. Der Dichter übt Verrat an dem Denker, der Denker an dem Dichter. Eine der schönsten Szenen in dem Stück zeigt uns, wie ein junger Priester Galilei ausmalt, wie die Armen, Ungeistigen in die Leere fallen würden, wenn sie einmal die Welt der unendlichen Bewegung begreifen müßten. Wahre, ergriffene, ergreifende Worte. Sie versickern in dem Stück, bleiben ohne Antwort und Entwicklung. Warum? Wenn diese Seite des Problems keine Beachtung verdient, warum zeigt sie uns Brecht? Oder das Verhältnis zur Kirche. Der Inquisitor und der alte Kardinal des Stückes sollen nach des Dichters Willen fraglos Unrecht bekommen: warum legt er ihnen dann so richtige, so dichterische Worte in den Mund? Man sage nicht, es handle sich da um die hohle Poesie von gestern. Diese Worte sind wesentlich und zeugen für sich selbst. Was beim „Guten Menschen" so erschütternd wirkte unter anderem: das Ausbrechen aus dem Parteischema in die unentwirrbare Welt des Ganzmenschlichen hinein, das kündigt sich derart schon im „Galilei" an. Und diese Linie wird sich im künftigen Werk Brechts sicher noch weiter entwickeln. Ein Dichter, der sich grandseigneurhaft Knalleffekte wie den des „Und sie bewegt sich doch" versagen kann, der den Widerruf nur indirekt zeigt, der die letzte Szene des „Galilei" geschrieben hat, dieses ganz unpathetische Selbstgericht eines zur Halbheit Erniedrigten, ein solcher Dichter hat noch einen weiten Weg vor sich. — Die Aufführung war der letzten Brecht-Première nicht gewachsen. Ob die scheinbare Historienatmosphäre des Stücks als Falle gewirkt hat? Sicher ist der „Galilei" viel verborgener modern als der „Gute Mensch", aber ihn nun in historischen Kostümen, in illusionsschaffender historischer Kulisse zu spielen, ist doch wohl eine Fehllösung. Auch der Ansager hatte nicht zu einer körperlosen Stimme verringert werden dürfen. Eine gewisse nackte Neutralität der äußeren Gestaltung hätte dem Stück besser angestanden, sie hätte wohl den typisch Brecht'schen Zweiklang von Lehrhaftigkeit und Dämonie zum Klingen gebracht. Es ist selbstverständlich, daß Herr Steckel in seinem Galilei eine runde, saftvolle Figur auf die Bühne stellte, das volkstümlich Pädagogische, das bäuerlich Schlaue, das menschlich Bedingte brachte er überzeugend heraus. Weniger vielleicht das eigentlich Geistige, weniger auch das Italienische der Gestalt. Und wenn schon nicht Italien, so hätte doch wenigstens nicht Berlin anklingen dürfen — so wenig wie in Galileis Jüngern die schweizerischen Kehllaute. Aber all dies wagt man kaum anzumerken, wenn auf einem Künstler die doppelte Verantwortung der Regie und der Hauptrolle liegt.

Welchen Einklang der Schauspieler die Regie Steckels zu schaffen vermag, zeigt aber wieder einmal seine Inszenierung von Tolstois „Und das Licht leuchtet in der Finsternis". Hatten wir beim bloßen Lesen die stärksten Zweifel an der dichterischen Tragkraft dieses Stücks nicht besiegen können, so geschah in der Aufführung das Unerwartete, daß wir gefesselt waren von Anfang an und uns das Ende erschüttert entließ. Und das durch ein Stück, dessen letzter Akt fehlt, das lange Partien philosophisch und theologisch unzulänglicher Erörterungen enthält, das autobiographische Abreaktion, literarische Ersatzhandlung für ungetanes Leben ist in einem Grad, der selbst für unsere selbstbezogene Literatur ungewöhnlich ist. Durch ein Stück, dessen Held und den vielen Ungereimtheiten seines Denkens der Gegenspieler fehlt. Aber eine solche menschliche Dringlichkeit höchster Würde steht hinter der philosophischen Unzulänglichkeit, daß wir diese zuletzt nur noch als ein demütiges Eingeständnis menschlichen Unvermögens fassen. Tolstoi beschreibt sich selbst, fast unverwandelt, doch ist der Dichter in ihm so stark, daß er noch sich selbst zur losgelösten Gestalt macht und seine Nebenfiguren nicht zu Schemen erniedrigt. Die Zürcher Aufführung wußte diese realistisch gezeichnete Welt mit Treue nachzubilden, wobei in dem vorzüglich gesammelten Ensemble auch weniger erfahrene Leistungen auf die Einheit des Ganzen gerichtet waren. Zwei Darsteller seien

besonders erwähnt durch ihre ans Gespenstische grenzende Lebendigkeit: Saryntzew-Tolstoi und seine Frau in der Verkörperung durch Herrn Heinz und Frau Fries. Diese Rolle ist der Höhepunkt von Frau Fries' bisheriger Zürcher Laufbahn. Unüberwindliche Verschlossenheit für alles, was ihrer Welt gefährlich werden könnte, vernagelte Sanftmut, weichherzige Borniertheit, listige Unschuld — alle diese Seiten der Figur kamen unübertrefflich zum Ausdruck. Und daneben der Saryntzew des Herrn Heinz. Diese Leistung erzeugt im Zuschauer jene sehr seltene Seelenlage, wo die Ergriffenheit sich mit dem hellhörigsten Interesse für technische Finessen paart — Dinge, die zumeist sich ausschließen. Saryntzew macht sich daran, sein Gut auf seine Frau zu überschreiben, was er eben noch als unmöglich abgewiesen hatte. Man hält den Atem an: wird der Darsteller betont zögern? wird er in ausfahrender Gebärde unterzeichnen? wird er — Er unterschreibt im Rhythmus des Alltags, und nichts anderes scheint überhaupt möglich gewesen. Überhaupt, wie weiß dieser Mensch nachzugeben, wie akzentlos setzt er seine Niederlagen. Je tiefer er enttäuscht wird, desto stärker ergreift er. Das Gebet am Ende: Saryntzew liegt auf dem Kanapee, faltet die Hände über dem Leib, so macht es mancher in der Verdauungssiesta, hier ist es die unpathetische Gebärde der Ergebung in das Los dessen, der Gott zu schlecht war zum Märtyrer. Man geht aus dem Theater mit ähnlichen Empfindungen wie von Michelangelos Sklaven. Hier wie dort hat das Schicksal ein Kunstwerk vollendet, indem es seine Vollendung verhinderte. Daß es Fragment blieb, ist seine wahre Form.

Noël Cowards „Weekend" verdankt seine Aufnahme in den Spielplan wohl dem Erfolg von „In which we serve" des selben Künstlers. Der Name aber bindet hier allein. Coward hat einen langen Weg gemacht seit dem „Weekend". Dieses ist ein leichtes, spritziges Stück, das entwicklungslos viel zu weit ausgesponnen scheint, den Schauspielern aber die in Zürich wohl genutzte Gelegenheit gibt, ihren Witz zu üben. Daß hier Therese Giehse einmal ihre komischen Möglichkeiten wieder ausleben darf, erfreut besonders, man sah sie im letzten Jahr allzu wenig. Hier in der Rolle einer ehemaligen Schauspielerin, die die ganze Wirklichkeit mit Theater verseucht und dauernd hin und her pendelt auf der Grenze, die Spiel und Leben trennt, findet diese Künstlerin von großer Kraft den nötigen Spielraum innerhalb eines ihr würdigen Ensembles.

Es scheint uns ein wichtiges Ereignis nicht nur des deutschschweizerischen, sondern auch des gesamtdeutschen Theaterlebens, daß die Zürcher Studenten, ermutigt durch Professor Emil Staiger und geführt von Otto Boßhart, es unternommen haben, den „Papinian" von Andreas Gryphius aufzuführen. Damit ist ein erster Schritt gemacht, diesen machtvollen Dichter, von dem uns auf der Schule noch die klügsten Lehrer nur das Zerrbild lächerlichen Schwulstes entwarfen, dem Erlebnis unserer Zeit wiederzuschenken.

Braucht es dazu Dilettanten? Emil Staiger behauptete es in seiner Einführung mit Überzeugung. Wir gehen mit ihm einig insofern, als eine finanziell eingeengte Berufsbühne es kaum ohne größere materielle Einbußen wagen dürfte, Gryphius vor einem für solche Kunst völlig ungeschulten Publikum zu spielen. Der „psychologische Kammerstil" ist nicht nur eine Marotte der Berufsschauspieler, erklärlich aus bequemer Routine und letztlichem literarischem Ungenügen, er ist großenteils eine Anpassung an den weithin herrschenden Zeitgeschmack. Völlig einig gehen wir dann mit Professor Staigers einfühlsamen Worten darin, daß Gryphius gespielt werden muß, daß wir es uns nicht leisten können, solche Wortkunst zum Schweigen zu verdammen. Doch wünschten wir, man erlaubte Berufsschauspielern — und gerade die besten in der Schweiz wären gut genug dafür — eine Aufführung des „Papinian" zu erarbeiten. Ohne Rücksicht auf den materiellen Erfolg, ohne Zugeständnisse an den Mehrheitsgeschmack, ohne jene Hast und äußere Beengtheit, die z. B. an unserem Schauspielhaus die Fragen der äußeren Gestaltung meist zu einer Verlegenheitslösung gedeihen läßt. Man eröffne einer Gruppe erstklassiger

Schauspieler einmal einen Gryphius-Kredit, man hole dann alle am strengen Theaterstil Interessierten heran — das wäre ein epochemachendes Ereignis unseres geistigen Lebens, dem andere gleichgeartete folgten und dies bald unter Mitwirkung auch des großen Publikums. Solange aber dieser Versuch mit einer Berufsbühne nicht gemacht wäre, könnte wohl die Frage nicht eindeutig zugunsten der Liebhaberaufführung beantwortet werden.

Das Spiel im Treppenhaus der Zürcher Universität bewegte sich zwischen den erstaunlichsten Gegensätzen: schlechthin rührende Ungeschicklichkeit in Einzelheiten der äußeren Gestaltung und daneben schlechthin erschütternde Talentproben der jungen Darsteller (allen voran die Kaiserinmutter Julia). Der fast kindlich leidenschaftliche Einsatz solcher Liebhaberaufführungen hat ja freilich immer etwas, was dem Zuschauer ans Herz geht und ihn in eine Stimmung versetzt, die ihn sogar die auf einer Berufsbühne schlimmsten Entgleisungen mit irgendwie berechtigter Zärtlichkeit annehmen läßt. Wie menschlich bezaubernd (und wie deutschschweizerisch!) war es z. B., daß der Chor seine wahre Stimme jeweils erst fand, wenn er im Dunkeln sprechen durfte. Aber es muß doch gesagt werden, daß die Aufführung in weiten Teilen nicht den Stil antithetischer Strenge, wie ihn Gryphius fast in jedem Vers fordert, herausbildete, sondern meist weich und psychologisierend blieb. Von wenigen Ausnahmen abgesehen spielten diese Jungen weniger aus bewußtem Stilwillen, sondern aus Ungeschicklichkeit stilisiert. (Ist vielleicht die Psychologie doch weniger tot, als gewünscht wird?) Die — übrigens individuell interessante — Leistung eines Bassian blieb dem üblichen Bühnenstil durchaus verpflichtet. Merkwürdig wenig nutzte man auch die verlockend vorgebildete Symmetrie der Bühne aus. Auch hier wurde vielmehr im Sinn individualistischer Auflösung als strenger Antithetik gearbeitet. Immerhin — dann und wann ergaben sich Augenblicke eindeutigen Gelingens: wenn die großartig sprechende Themis oben an der Treppe vor dem dunkelgähnenden Fenster die Furien beschwört und der hallende Hof (welcher Helfer dieser Kunst!) das Wort ins Endlose verlängert — wenn die Furien ihr Terzett sprechen zu den Amboßschlägen — wenn die Stimme des Gewissens in Bassian vom Chor in machtvoller Ausweitung übernommen wird. Letztes Staunen überkam dann wohl jeden Zuschauer, wenn er erleben mußte, daß es einem jungen Mädchen gelang, die Szene glaubhaft zu machen, wo die Königin befiehlt, ihrem Feind das Herz aus dem lebendigen Leib zu reißen. Da wurde das scheinbar Unmögliche möglich.

Wir danken den Zürcher Studenten: wir wissen um einen großen deutschen Dichter mehr. Elisabeth Brock-Sulzer.

Anmerkungen zu dem Film „Pastor angelicus".

Neulich wurde ein Film aus einem französischen Nonnenkloster gezeigt, den die Presse ziemlich rühmte. Wir sahen ihn nicht; doch wollte uns dünken, daß das innere Leben eines Klosters nicht vor profane Augen gehört. Ist einmal die Klausur für die Neugierigen durchbrochen, wo bleibt dann noch eine grundsätzliche Grenze gegen Sakralzeremonien auf Bali inmitten eines Ringes von Cook-Reisegesellschaften? Handle es sich aber um Propaganda, so erscheint solche hier doppelt unzulässig. Es gibt zuweilen echte unmittelbare Berufungen zu klösterlichem Leben — zu einem Wege, der äußerlich und innerlich so hart ist, daß er nur unter jener eindeutigen Berufung ohne Beschädigung gegangen werden kann. Also wäre Propaganda diesbetreffs strengstens zu unterbinden; daß das nicht geschieht, ist uns natürlich bekannt.

So gingen wir ohne gute Erwartung in den „Pastor angelicus" (diese Bezeichnung erhält der jetzige Papst in der sogenannten Malachias-Weissagung). In einer Hinsicht fanden wir uns angenehm enttäuscht: Es werden hier kaum Dinge gefilmt, die nicht gefilmt werden können. Doch vermochten wir mit der Meinung

des Films nicht einig zu werden über den Wert der Dinge, die man am religiösen Leben eben filmen kann. Was uns vorgeführt wird, ist wenig anderes als Riesenarchitekturen, Kolossalstatuen, immer neue Durchblicke durch Fluchten von Prunkräumen, Volksszenen, Massenaufzüge, Staatsakte, die äußere Zurüstung eines diplomatisch betriebsamen Hofes, an dem jeder Atemzug an wartenden Würdenträgern, an Reihen von klirrend präsentierenden Garden entlang geht, die entscheidenden Dinge sich aber doch zwischen einigen sorgfältig abgestuften Händedrucken lächelnd und lautlos abspielen. Zwischen den Mächtigen und der Menge scheint der Einzelmensch mit seinem einmaligen Anliegen zu Boden zu fallen, und was durch die Leere zwischen diesen beiden Eckpfeilern unhemmbar hindurchwandert, ist nur der jämmerliche Aufmarsch der Erniedrigten und Beleidigten, der Kriegskrüppel, welcher das Herz sich zusammenkrampfen — und jedes Mittel begrüßen läßt, das ihnen einen Augenblick ihr Schicksal in Verklärung erscheinen läßt, nämlich durch die geglaubte und damit wirkliche Segenskraft gutwilliger Menschengebärde.

Der eindrückliche Charakter der gesamten Vorgänge beruht auch auf ihrer Verwachsenheit mit ihrem Rahmen. Diese antikisch kühlen Renaissance-Bauten, dieser zeremonielle Barock mit seiner unaufhörlich werbenden Außenwendung — wie verdolmetscht sich das wechselseitig mit dem ganzen machtvollen, imposant in seiner Überlieferung ruhenden Gebäude der kirchlichen Organisation. Der Petersdom (dieser Eindruck an Ort und Stelle bestätigte sich uns hier wieder) ist besonders in seinem Inneren die steingewordene propaganda fides, in der alles ad hominem geplant ist. Der Mensch wird durch Massen niedergewuchtet. Die absoluten Abmessungen sind zu groß, und damit werden die Proportionen ausgerenkt; denn an sich hat jede Form ungefähr eine ihr zugeborene absolute Größe. Der Begleittext nennt diese Kirche die „Zitadelle Gottes", das „Herz des Christentums", den „erhabensten Tempel des Universums". Aber immer wieder entdeckten wir in uns inmitten dieser römischen Atmosphäre, in deren mächtiger Ganzheit das alte Rom keineswegs nur den Kürzeren gezogen hat, die Sehnsucht nach dem unsinnigen, unhemmbaren Aufschießen gotischer Pfeilerbündel, nach dem warm verklärten Licht einer Fensterrose, wie sie in den großen Kathedralen des Nordens blühen. Und immer wieder mit geradezu Gottfried-Arnold'schen Akzenten die Frage: Was hat dies alles mit dem Zimmermannssohn von Nazareth zu schaffen?

Natürlich ist die Frage auf diese Weise falsch gestellt — weil zu einfach. Man muß da dialektisch denken. Allerdings kann man auch zu dialektisch denken. Dann kann man schlechthin alles rechtfertigen. Im Kern aber ist es natürlich richtig, daß das rein Innerliche weder an sich noch besonders für die Vielen allein genügt oder auch nur möglich ist. Die Menschen wollen auch das Äußere, und dies Verlangen ist nicht unberechtigt. Natürlich ergibt sich daraus notwendig viel Veräußerlichung, Verflachung, Verfälschung. Aber so gewiß es sich bei diesem Film immer wieder auch um ein „Theater der Zehntausend" handelt, bei dem Massenwesen Massensensationen genießt, so gewiß drängt auch immer wieder ein Urgefühl hervor, das aus tief menschlicher Verlassenheit heraus Schutz sucht und einen Augenblick da findet, wo kaum absehbare Dimensionen von Raum und Zeit in unerschütterlicher Selbstüberzeugtheit stetig erfüllt werden. Es gibt hier Augenblicke, wo sich in Blick und Gebärde an den Papst hin echte Menschlichkeit auslebt — sofort daneben auch Allzumenschlichkeit, wie in dem grauenvollen Beifallklatschen nach religiösen Handlungen, die der Papst vor der Masse vornimmt.

Doch selbst dies Allzumenschliche ist noch kein absolut stichhaltiger Verurteilungsgrund. Denn große, sich des Wirklichen bemächtigende Gestaltung eines Geistigen hat diesen Dunstkreis von Falschem, Geringem, Lügen Strafendem um sich; und wer wollte wegen dieser Bedingtheit den Menschengeist das Gestalten überhaupt aufgeben sehen? Es ist nur die Frage, ob hier auf der Leinwand in dieser Sache eine große Entscheidung getroffen wird. Die gewaltigen Formen, in

die da vor uns die Menschen sich betten, sind von Kirchenfürsten getürmt worden, bei denen oft genug das Gewicht von Brutalität und Laster dem Gewicht ihrer Gestaltungskraft recht nahe kam. Davon ist heute nicht mehr die Rede. Aber ist dafür nicht die Organisation zu einem Apparat geworden, der das Negative darum nicht mehr zu tragen vermag, weil auch jene positive Kraft fehlt, die die eigenen Umschläge ins Gegenteil beinahe rechtfertigt? Es drückt sich hierin eine tiefe Tragik der Gegenwart aus. Aber sollte man dann aus solcher kollektiven Begrenztheit des Menschlichen — aus der Not eine Tugend machen, und das Quantitative mit diesem triumphal guten Gewissen bis zur Ermüdung und Erdrückung zeigen? Das Eigentliche ist schließlich doch das Innerliche; und da es sich nicht filmen läßt — so kommt es etwa zu dem Eindruck, die Größe eines frommen Papstes (und um einen solchen handelt es sich hier) bestehe in dem fast übermenschlichen Opfer, unaufhörlich und in kleinster, beinahe nichtssagender Münze auszugeben, was keiner von Menschenmaß in diesem Umfang zuvor einzunehmen vermag. Aber wie weit ist dieser Film von solchen Gedanken! Es wird uns das Fenster des Papstes vorgeführt, dessen Läden vor allen andern aufgehen, nach allen andern sich schließen. Ein Zug, der auf den Kleinbürger seinen Eindruck nicht verfehlen wird. Als läge das Mindeste daran, wann der Papst aufsteht, wie lange er abends arbeitet — falls er nur ein guter, kluger und starker Mensch ist.

Der Film ist recht gut gemacht; er bedient sich nicht ohne Virtuosität der heute erreichten technischen Möglichkeiten. Die Barockbauformen und -Bildwerke mit ihrer heftigen, obenhin gefrorenen Dramatik durch Wandernlassen der Kamera in vielfältiger Bewegung zu zeigen, wird ihrem Wesen nicht übel gerecht. Weniger angebracht ist eine ähnliche Methode bei größeren Gemälden, bei denen die Bewegung der Aufnahme-Maschine oft nur zu einer sinnlosen Zerreißung des ruhenden Zusammenhangs führt. Entgleisungen sind nicht häufig. Wir rechnen als leichtere Fälle dahin, wenn eine Ausfahrt des Papstes im Auto mit einer heroisch -monumentalen Orchesterfuge begleitet wird — oder wenn zu Gesang des sixtinischen Chores gezeigt wird, wie man sich in der Vatikanischen Pinakothek der modernsten Techniken zur Wiederherstellung beschädigter Bilder bedient — oder gar wenn die ernsten und würdigen Beschwörungen des Papstes an die Machthaber vor dem Kriegsausbruch hier mit naiv stolzer Vorführung der blitzblanken Sendeapparatur illustriert werden.

Ernster ist es, wenn bei einem Empfang von Klosterfrauen, bei dem jede dem Papste einige persönliche Worte zusprechen darf, die jungen und schönen Nonnen in Gesichtsausschnitt vorgeführt werden — über diese Verwilderung der Propaganda-Gesinnung braucht nichts gesagt zu werden. Dann der Hauptpunkt — über den zu reden es einen Entschluß braucht. Die katholische Messe verkörpert einen der größten und erlösendsten Gedanken, zu denen sich die Menschheit erhoben hat: die objektive und gewährleistete Gegenwart Gottes für die leeren, dürftigen, verlassenen Menschen; und auch wer sich diese tröstliche Lehre nicht zu eigen zu machen vermag, wird sich der Ehrfurcht davor nicht enthalten. Der Außenstehende sollte denken, daß hier alles an wirkliche, unübertragbare Gegenwärtigkeit geknüpft sei. Nun, hier wird gefilmt, wie der Papst an dem ihm vorbehaltenen Altar in St. Peter eine Messe zelebriert, und die Wandlung, das Allerheiligste, wird in Vergrößerung gegeben. Hat es einen Sinn, päpstlicher zu sein als der Papst? Wenn man den Gedanken wagt, daß alle wesentlichen Formen des Geistes in einem tiefen Verhältnis zueinander stehen und damit ein Recht aneinander haben — dann ja. Neulich erlebten wir in einer Wirtschaft in der Innerschweiz eine Radioübertragung der Messe. Die Bauern jaßten weiter, ohne mit der Wimper zu zucken.

Propaganda! Auch die schlichteste „Verkündigung" ist Propaganda; aber wo ist die Grenze zu jener Propaganda, die alles falsch macht und an der die Gegenwart krankt wie an einer Krankheit? Hier wurde sie jedenfalls mehrfach überschritten.

Erich Brock.