Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 8

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: 15.01.2026

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

vor. Eines ist gewiß: in den Bereichen des Ostens ist die Entscheidung Rußland in die Hand gelegt. Könnte es anders sein? Sind es doch die Armeen Stalins, die diesen Krieg entschieden haben und rasch seinem letzten Ende zuführen. Und wenn in den Straßen Londons die Lampen und die Kontakte für die wiedererstehende Beleuchtung, die dann eine Festbeleuchtung sein wird, eilig in Stand gesetzt werden, wenn man in den Vereinigten Staaten beginnt, die Rüstungsproduktion zu drosseln, dann haben die Armeen Rußlands, haben die Opfer seiner Völker dies in weitestem Maße vollbracht. Dies feststellen, bedeutet nichts weiter als die Anerkennung der nackten Tatsachen. Und so ist es nur logisch, daß die Macht dieses Reiches sich auf dem politischen Felde des östlichen Bereiches durchsetzen mußte. Täuschen wir uns, wenn hier das letzte Ergebnis der Konferenz von Moskau erkennen?

Die Engländer halten sich dafür schadlos in ihren Bereichen. Das mußte de Gaulle dieser Tage, um den Libanon, erfahren. Der greise Marschall aber kehrt zum Parlament zurück. Gleichgültig, ob die Verfassungsakte nun publiziert werden oder nicht — sie sind ein letzter, ein schier übermenschlich-verzweifelter Versuch, die ganze Entwicklung seit dem 10. Juli 1940 mit einem Schlage zu löschen. Wem müßten solche Zeichen nicht wirklich genügen, um zu erkennen, was die Stunde geschlagen hat?

Im Felde, 23. November 1943.

Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Das Schauspiel in Zürich.

Die drei Aufführungen des Schauspielhauses, über welche diesmal zu berichten ist, waren sämtlich — abgesehen von dem künstlerischen Interesse, das sie erwecken mußten — völlig unberechenbar in ihrer Wirkung auf das Publikum. Wie würde ein historisches Drama von Strindberg eine Zeit beeindrucken, die Geschichte erlebt von einer Wucht, welche alles Individuelle zu einer gestaltlosen Masse zusammenwalzt? Wie würde man heute auf die hintergründigste und stillste Komödie Molières reagieren, an der große Zeiten ihren Sinn für tragische Einsamkeit und kluge Geselligkeit gemessen haben? Und wie würde schließlich ein Offenbach redivivus uns packen: noch zart verstaubt oder schon altertümlich entsühnt oder gar frisch wie je? Alles offene Fragen, die das Publikum zu einem ebenso fesselnden Spektakel machen mußten wie das Bühnengeschehn selbst.

Warum wurde wohl die „Königin Christine" von Strindberg auf den Spielplan gesetzt? Damit Maria Becker wieder einmal eine große Rolle bekomme? Oder weil das Stück einige Parallelen zu heutigem Geschehen liefert, wie etwa die Wahrheit, es brauche nicht Ausnahmenaturen, um ein Volk zu regieren, sondern einen starken, klaren Durchschnittsmenschen? Oder um der Beschwörung der Gedanken- und Gewissensfreiheit willen ganz am Ende des Werks, die übrigens denkbar unverbunden bleibt mit dem Übrigen. Wie dem auch sei, der Eindruck, den das Stück vermittelte, war durchaus peinlich. Es ist möglich, daß es Zeiten gibt, wo man aufnahmebereit ist und vor allem war für die Art, wie Strindberg mit der ihm eigenen ätzenden Besessenheit die Geschichte benützt, um

höchst persönliche Erlebnisse scheinbar objektiv abzureagieren. Aber heute ist das nicht mehr erträglich. Diese Königin, die ihre Komplexe auf dem Thron ohne jede Hemmung auslebt, diese Männerfresserin ohne Größe, dieses an sich mögliche Gemisch von Infantilität und Sadismus hat einfach in unserer Zeit nicht das Gewicht, uns mehr als oberflächlich artistisch und psychologisch zu interessieren. Und das trotz einer Aufführung, die alle Möglichkeiten des Stücks bloßlegte. Doch da erhebt sich die Frage, ob man gewisse Dichter nicht zu ihrem Schaden ganz beim Wort nehme. Paryla als Regisseur jagte seine Akteure in die expressivste Bewegung hinein, es gab keinen ungespannten Augenblick während der Aufführung. Aber das alles war wie ein Mensch ohne Haut; Blut und Fleisch (oder was der Dichter dafür hält) lagen bloß. Ist das Strindberg? Sehr wahrscheinlich. Durch Dämpfen, Verhalten, Verschleiern hätte man vielleicht eine stärkere Fülle der objektiven Welt vortäuschen können, der Publikumserfolg wäre dadurch größer geworden. Aber ob diese Verfälschung erlaubt wäre? Bunt, atemlos war die Aufführung, der szenische Rahmen diesmal besonders reizvoll, obschon durch die Bühnenenge namentlich im Schneideratelier etwas unwahrscheinlich. Das Ensemble spielte gut ineinander, wie richtig streng bezogen auf die Figur der Königin. Maria Becker zeigte in dieser Rolle, wie beängstigend viel sie nachgerade kann. Es ist wahrscheinlich Ausdruck eines gewissen moralistischen Dilettantismus, wenn es einem leid tut, eine junge Schauspielerin in solchen Rollen, die Raubbau an der menschlichen Form sind, zu sehen. Die Gefahr, daß ein junger Künstler sich darin aber seelisch überschreie, ist doch wohl wirklich. Und es ist auch zu sagen, daß ein solches Gefühl kaum aufkäme, wenn diese Christine eine voll gestaltete Figur wäre und nicht ein Strindberg'sches Haßgespenst. Die männlichen Opfer der Christine nahmen Leben an, soweit es ihnen der Dichter erlaubte. Vor allem der Oxenstjerna des Herrn Wlach und der de la Gardie des Herrn Langhoff, sowie der bäurisch tüchtige Carl X. des Herrn Heinz. Aller Aufwand, selbst die brüllenden Löwen vermochten freilich den symbolischen letzten Akt nicht zu retten. Diese Büchse der Pandora wäre, wie meistens, besser geschlossen geblieben.

Es bedeutet immer ein gewisses Wagnis, in der deutschen Schweiz einen französischen Klassiker deutsch aufzuführen. Allzu viele Leute hören noch lieber eine unzulängliche Aufführung im Originaltext als eine noch so interessante in der selbstverständlich nicht ganz zulänglichen Übersetzung. Wir empfanden anläßlich der letztjährigen französischen Aufführung des „Misanthrop" von Molière stark den Wunsch, dieses zugleich französischste und unfranzösischste Stück des 17. Jahrhunderts auf unserer Bühne zu hören. Wenn Shakespeare selbstverständliches Heimatrecht im deutschen Wort gefunden hat, so hat es Molières „Misanthrope" wenigstens im deutschen Empfinden. Denn dieser Alceste ist eine Figur, so verwurzelt in germanischer Problematik wie in französischer. Man hätte annehmen dürfen, vor einem deutschsprachigen Publikum würde der fanatische Gegner jedes gesellschaftlichen Relativismus ein leichtes Spiel haben und eher sein Recht bekommen als vor einem französischen. Aber es geschah etwas sehr Merkwürdiges. Alceste blieb eine komische Figur auch bei uns. Nicht im niedrigen Sinn — immer wieder wußte er das Zünglein der Waage auf seine Seite zu ziehen —, aber er wurde doch immer wieder auch lächerlich. Sind wir Zürcher von 1943 so klassisch soziabler Haltung fähig? Wohl kaum. Aber wenn wir ungefähr an denselben Stellen gelacht haben wie die honnêtes gens von 1666, so ist das die Frucht einer Entwicklung, die uns wie jenen alles rein Individualistische tief verdächtig gemacht hat. Die uns auch — leider — das Wort Weltverbesserer in bittern Spott verkehrt hat. Alceste ist lächerlich für das französische 17. Jahrhundert, weil er die Gesellschaft verneint, auf die hin alle Kräfte des Individuums sich damals mit bewußtem Opfersinn spannten. Für uns wird er lächerlich, weil wir die Relativität des Einzelnen nicht vor der Gesellschaft, sondern vor dem Weltgeschehen einsehen und nur zu froh sind, wenn dieser Einzelne durch individuelle Fehler sein sowieso nicht auf-

zuhaltendes Versagen für uns erträglicher macht. Und damit sind wir weit von klassischer wie von romantischer Reaktion auf den „Misanthrop". Und doch nahe bei ihm selbst. Welche Entdeckung, daß dieses plane, fast nur im Gespräch sich entwickelnde Stück, bei dem der Gesellschaftston sich sogar zur Stichomythie hinaufwagt, bei dem nichts eindeutig gut oder schlecht ist, daß dieses Stück uns Heutige als Heutige ohne jeden Umweg über die Bildung zu packen weiß! Da kämpfen Schauspieler und Zuhörer einen Abend lang gegen unzulängliche deutsche Reime (als Reime übrigens unvermeidlich, da ein Grundelement klassischer Haltung) und eine oft auch sonst täppische Übersetzungssprache — und doch entsteht ein Eindruck erster Frische. Das Stück ist kurz, braucht und verträgt keine Kürzung, verlangt gefährlich volles Licht auf jedem Wort. Die Regie des Herrn Horwitz erreichte schönste Durchsichtigkeit. Unter seiner stilbewußten Führung entdeckte man z. B. eine ganz neue Seite an Herrn Freytag. Max Piccolomini hatte den weltklugen Philinte zu spielen. Und tat es überzeugend mit etwas deutscher Langsamkeit, etwas stereotypen Gebärden vielleicht, aber wahr und klar, sogar in der Sprache. Die übrigen Darsteller wie etwa Frau Carlsen als Arsinoë (gottlob keine „komische Alte"!), Herr Delius als Oronte, Herr Morath als Acaste gaben die von ihnen zu erwartenden einleuchtenden Lösungen. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf die Célimène Frau Rakys und den Alceste des Herrn Ginsberg. Welche der beiden Rollen ist schwerer zu spielen? Auch in ihrer Schwierigkeit halten sie sich wohl die Waage. Frau Raky hat etwas undurchdringlich Gläsernes, Schwereloses, im stummen Spiel oft noch suggestiver als im gesprochenen, wo sie nicht immer die Preziosität vermeidet. Sollte sie noch etwas natürlicher werden in ihrer spielerischen, lustvollen Verwirrung der Gefühle, so wäre wohl eine hochinteressante, überall fesselnde Deutung dieser Rolle erreicht. Herr Ginsberg bringt sehr viel mit für die Rolle des Alceste: das leidenschaftliche Erleben, ein großes Können, das sich im Lauf der letzten Jahre zu klassischen Möglichkeiten hin geläutert hat. Diese Rolle ist eine Art Feuerprobe seiner Entwicklung. Sie lockt ihn wohl zu jedem Ausbruch seiner früheren, nervösen, expressiven Art und verbietet ihm einen solchen fast dauernd. Sie braucht ihn, wie er ist, damit er etwas mache, was er nicht ist. Herr Ginsberg hat das Experiment gelöst. Mit Ausnahme einiger weniger noch zu stark ausfahrender Bewegungen hat er eine Figur geschaffen, die unvergeßlich bleiben wird. Am vollkommensten war das Gelingen wohl im ersten und im letzten Akt, aber auch in den leidenschaftlichen Höhepunkten des Stücks ist eine Kraft und Gesamtplanung der Rolle erreicht, die sich leicht zur vollen Ausgeglichenheit durchfinden wird. Die zeitgenössische Musik, mit der Paul Burkhart die Akte einleitete, fügte sich notwendig zum schönen Ganzen. Ein großer Abend für das Schauspielhaus. Das Publikum schien es zu wissen.

Und nun „3 × Offenbach". Einmal bäurisch naiv, einmal pariserisch „verderbt" und einmal exotisch phantastisch. Man hat beinahe ein schlechtes Gewissen, über Offenbach zu reden, nachdem es Karl Kraus in jedem Sinn erschöpfend getan hat. Wieder einmal wird einem bewußt, daß kaum ein Buch heutzutage unentbehrlicher wäre, als eine wesentlich getroffene Auswahl aus den Prosastücken dieses Schriftstellers. Wir besitzen wohl eine solche seiner Gedichte (Oprecht, Zürich, 1939), nichts aber aus seinen Aufsätzen. Die Offenbach-Aufführung des Schauspielhauses hätte gerade durch ihre heitere äußere Armut und durch den Verzicht auf billige zeitgemäße Anspielungen vielleicht das Lob von Kraus gefunden. Das heißt viel.

Wo das Schauspielhaus sich zur Operette wagt, ist aber auch immer ein Vergnügen besonderer Art zu erwarten. Wir genossen dies besonders in den Goldoni-Aufführungen der letzten Jahre. Solche Abstecher in die Operette haben hier den ganzen unwiderstehlichen Charme einer Liebhaberaufführung, wobei diese Liebhaber aber solche Könner sind, daß sie selbst das ihnen Fehlende — das volle stimmliche Können — täuschend ersetzen. Ja, dieses Fehlende wird oft gerade zu

einem konstruktiven Element der Aufführung. Was die Operette meist zu einer so geistlosen, ja geisttötenden Sache macht, ist ihre fette Pracht, ihr falscher Ernst. Statt dem Witz verschreibt sie sich den Witzen, statt dem ironisch gespiegelten Gefühl dem verkehrten Gefühl, der Sentimentalität. Unbeschränkte Fülle der technischen Mittel ist da gerade eine gewisse Gefahr. Wo aber die Improvisation schon durch die nicht voll zur Verfügung stehenden gesanglichen oder szenischen Mittel unumgänglich wird, schafft sie jenen Stil bezaubernder Vor- oder Nachläufigkeit, der die Operette ausmachen sollte. Die Regie Leonhard Steckels feierte wieder einmal Triumphe. Was wußte er herauszuholen aus seinen Spielern! Das Publikum schien den höchsten Preis dem „Regimentszauberer" zuzuteilen, der unvergeßliche Momente der Komik bescherte, namentlich in dem Trüffel-Ensemble oder in dem Schlußbild, wo Herr Ammann mit sich selbst tanzte und seine weiß behandschuhte Rechte eine ganze Geliebte ersetzte. Nicht weniger poetische Kraft hat aber die letzte Komödie, „Die Insel Tulipatan" mit ihrer echt Offenbach'schen Opernpersiflage. Wenn der Chor der Tulipataner unter Therese Giehses Ägide zum Notenbuch greift oder Herr Horwitz seine königliche Arie mit hintergründigem Witz ertönen läßt, so sind das große Momente. Bezaubernd wird auch die Verwechslung der Geschlechter von Herrn Stöhr und Frau Raky gespielt, nie zweideutig, immer doppelsinnig. Überhaupt hat Herr Stöhr an dieser Offenbachiade einen großen Anteil. Zusammen mit Fräulein Heger bildet er die stimmliche Stütze des Ensembles und holt alle Möglichkeiten seiner irgendwo bubenhaft gebliebenen Eleganz heraus. Grete Heger wechselt von der naiven Liese über die Pariser Zofe zum tulipatanischen Affen herüber und scheint — ein gutes Zeichen! — im Tierreich nicht weniger beheimatet als in der Menschenwelt. Aber es ist eigentlich beinahe belanglos, Einzelleistungen herauszuheben, kaum eine erklang nicht voll. Selbst dort, wo ein Mitspieler über einen natürlichen Mangel an Humor verfügt — man hat solchen oder nicht —, wußte Steckel ihn noch in den mitreißenden Rhythmus des Ganzen einzuspannen. Wenn nur solche Operette Schule machen könnte! Wie aus den Marionetten könnte das heutige Theater daraus neue Unschuld und Kraft ziehen.

Elisabeth Brock-Sulzer.

„Schneewittchen" im Zürcher Stadttheater.

In Deutschland wird seit längerem die Ausgrabung vergessener Opern bedeutender Tondichter und ihre Wiederbelebung durch Texterneuerung systematisch betrieben; und soweit es dabei nicht einfach um die Ersetzung politisch mißliebiger Umwelten der Handlung geht, ist dies Beginnen löblich und hat sich auch als ertragreich erwiesen. Denn viel wertvolles Musikgut ist da an einfältigen Libretti zugrunde gegangen. Sogar das Unternehmen, die Musik verschollener Opern frei als Material für eine neue Oper zu gebrauchen, kann, wenn die Belebung anders nicht möglich, gerechtfertigt werden, falls es seitens eines Mannes von Geschmack, Ehrfurcht und, soweit nötig, auch eigener Erfindungsgabe geschieht. So bewegt uns nichts, grundsätzlich gegen Weingartners „Schneewittchen" Einspruch zu erheben; man sollte wohl einfach auf das Ergebnis schauen. Was da an Schubertscher Musik zu Tage gefördert wurde, ist meistens gute Mittelqualität, manchmal etwas darunter, manchmal etwas darüber. Daß Dinge wie die H-moll-Symphonie, das Quartett „Tod und Mädchen" oder die „Winterreise" zum Vorschein kommen würden, hat niemand erwartet. Das Beste ist natürlich die Rosamunde-Ouverture, die Weingartner denn auch für seine vorsichtige Leitmotiv-Arbeit auswertet; es gibt da ein recht glücklich gewähltes Spieglein- und ebensolches Zwergen-Motiv. Man darf diese Oper so gut wie irgendeine Weber- oder Lortzing-Oper aufführen. — Eine andere Frage ist, ob der neue Text sich auf die Dauer als tragfähig erweist. Er ist an sich nicht sehr suggestiv; es fehlt an dramatischem Zug,

an Atmosphäre, und die Bindung zwischen Sprech- und Gesangstext ist allzu schwach. Am besten ist er, wo er schlicht und sachlich die Handlung weiterleitet; weniger angenehm, wo Witze gemacht werden, die in einem Märchen auf jeden Fall die Stimmung stören (wenngleich das Publikum natürlich für dergleichen unerschöpflich dankbar ist, selbst für die schalen Späße des „jüngsten Zwerges"); noch weniger angenehm, wo diese Stimmung künstlich gefördert werden soll durch eine gewisse volksliedhafte und altdeutsche Innigkeit. Dazu gehörte ein großer Dichter; und selbst ein Hauptmann, in dessen „Versunkener Glocke" Verse eines solchen sind, ist uns mit seinem Rautendelein heute nicht mehr erträglich. Heute müßte ein Dichter sehr groß sein, der es noch vermöchte, mit „Herzchen", „Mündlein", „Händlein beide", mit „Würzlein", mit „süß Mägdelein" und „fein willkommen sein" zu hantieren, ohne unecht zu wirken. An die Arientexte stellt man natürlich keine Anforderungen. — Man wird den Textdichter für dies alles nicht stark belasten; es ist eben einfach unmöglich, die Holdseligkeit eines echten Märchens, das kurz und schlicht erzählt sein will, in eine pomphafte achtaktige Oper zu überführen, ohne den Duft davon abzustreifen. Kennzeichnend, wie das „Spieglein an der Wand" zu einer riesigen automatischen Höllenmaschine wird — wie die schlichte moralische Eindeutigkeit des Märchens zu der überladenen Ausstattung des Saals der Königin mit Schlangen und Geiern systematisiert wird — wie die naive und doch rührende Idee von dem Giftapfel, der durch Stolpern der Träger herausgeschüttert wird, in eine tenörliche Totenerweckung durch die Macht der Liebe unter Assistenz Gottes „vertieft" wird. Die Abstimmung der Zwerge macht zwar der politischen Gesinnung des Librettisten, aber nicht seinem Sinn für Märchenluft Ehre. So bleibt ihm als Hauptverdienst zuzuerkennen, eben Weingartner zu dem Ausgraben der schönen Schubertmelodien angeregt und ihn dabei nicht losgelassen zu haben, bis das Werk getan war.

Die Aufführung war sehr prunkvoll ausgestattet, was die einfache, menschliche Gestalt von Elisabeth Gehris Schneewittchen raffiniert ins Licht rückte. Dem einstimmigen Lob der Presse für diese Leistung ist nichts abzustreichen. Max Lichtegg wußte dem Konventionellen seiner Rolle außer seiner schönen Stimme (was immerhin die Hauptsache) nicht viel Lebendiges hinzuzufügen. Lukas Barth als König und Heinz Rehfuß als Jäger waren musikalisch wie als Gestalten gleich sympathisch. Die große Rolle der Königin wurde von Else Fink akustisch und menschlich mit den nötigen schrillen Tönen versehen. Erich Brock.

Zwei Russenfilme.

Im Sommer war ich auf einem Berg in Graubünden, über den die deutsch-romanische Sprachgrenze geht. An beiden Hängen weidete eine Herde; die beiden Hirtenknaben kamen herauf, begrüßten sich und mich auf deutsch und romanisch. Sie hatten das Schlanke und Herbe, das hold und klug Unbewußte, das der Mensch annimmt, wo sich die Jugend-Erschließung in einer großen starken Einsamkeit ereignet, in der es für ihn nur Sein gibt und keine Spiegelung — besonders nicht in irgend etwas wie einer Legende seiner selbst, in etwas Propaganda- und Reklamehaftem. Schön war auch, wie beide in dieser einfach-allgemeinen, gänzlich armbrustlosen Echtheit doch als vollkommene Verkörperungen ihres einmaligen Volkstums erschienen. In Einem doch schlugen ihre Seelen ganz zusammen. Ich wagte sie kaum zu fragen, ob sie gern hüteten, aus Furcht, ihnen irgendwelche falsche Romantik einzuschwärzen. Dies wäre schon recht, antworteten beide, aber das Eigentliche, das Große, Herrliche, Selbstgenugsame käme erst, und hier nahmen ihre Stimmen einen religiösen Klang an: sie wollten nämlich später Automechaniker werden.

Kein Zweifel, daß große Teile unserer Stadt- und Landjugend nur durch den Motor zu religiösen, ja fast auch zu echt erotischen Tönen entflammt werden kön-

nen. Kein Zweifel, daß die leidenschaftliche Weltanschauung des Motors in Amerika und Rußland nur in einem zweiten Sinne und in rational kaum faßlicher Weise auf dem Gedanken des Fortschritts fußt. Die Liebe zur Geschwindigkeit an sich, zur „schlechten Unendlichkeit", zum Rausch und Abenteuer des Verstandes ist da das Unmittelbare. Dazu kommt in Rußland noch das an der Maschine sich verdichtende und aufrichtende Erlebnis des Wir, der Kollektivität, des „Faranno da se" Und dieses „Wir" besitzt nicht nur darin die Gegenwart seines Gottes, es muß auch an sie glauben; keine Religion ohne Glauben. So haben wir die Atmosphäre ziemlich beisammen, die in dem Film „Werkmeister Babtschenko" gestaltet wird. Es ist ein großer Auftritt darin, am Schluß, als die Turbine, die „Wir" gemacht haben, erprobt wird; da stehen die Massen schweigend und ergriffen davor, wie die Neapolitaner, wenn das Blut des San Gennaio flüssig werden soll und alle den Atem anhalten, ob der Geist herabkommt und das Leben ermöglicht. Läuft die Maschine nicht, so ist der große Pan tot, die lebendigen Wasser versiegen, und alle Menschen sind wie verdurstende welke Pflanzen, lebensüberdrüssig. Es bleibt dann nicht der winzigste Raum für häusliche Sorglosigkeit, man diskutiert auch da bitter über die Maschine und das in ihr lebende Wir. Die Spezialisten schlagen vor Entsetzen lang hin, als ihnen ein Fehler von 0,03 Millimeter in ihrer Rechnung klar wird, denn sie wissen, daß es um ihr Leben geht — daß sie als Ketzer des neuen Glaubens verbrannt werden, wie Calvin fahrlässige Mißdeuter der Trinität zu verbrennen liebte. Läuft die Maschine aber, so ist Freude allerwegen. Die Frauen küssen, der Säufer wird enthaltsam, man beschenkt sich mit jungen Katzen — und alles um der Maschine willen.

So weit ist alles klar und eindeutig. Eindeutigkeit: daran würde selbst Ernst Jünger hier genug bekommen. (Sähen doch hier die von Stalins neuer Religionsmilde Begeisterten, wie gar nicht, aus dem tiefsten Wesen der Sache heraus, für Gott Platz ist neben der göttlichen Turbine.) Und Glauben brauchen die Menschen zum Glück, besonders wenn sie es schwer haben — so schwer, wie es die meisten Menschen seit der ungeheuren Proletarisierung der Welt im 19. Jahrhundert haben. Der Mensch muß dienen, um das Leben zu ertragen. Aber er muß in andern Bezirken auch frei sein, leben, bloß Mensch sein. Was nützt es ihm endlich, wenn er eine Dienstbarkeit den andern gegenüber mit karger Freizeit nur eingetauscht hat gegen eine totale Knechtschaft sich selbst gegenüber? Leben gedeiht hier nicht mehr, und auch nicht Kunst; sie brauchen beide auch Vieldeutigkeit. Hier steht hier auf dem absoluten, leblosen, verbissenen Glauben. Die Versuche des Films, die große Leere diesseits der Maschine und diesseits des in ihr fleischgewordenen und aufgesogenen „Wir" mit Bewegung, mit den entspannten, unabsichtlichen, instinktiven kleinen Gebärden des Lebens zu erfüllen, wie sie die Filmkritiker widerstandslos zu bezwingen pflegen — sie sind ganz leer. Es wird hier viel auf lässige und ausführliche Weise mit Zigaretten hantiert, man niest umständlich, man knöpft sich zerstreut gegenseitig den halb offenen Rock zu, man spielt mit Katzen und Kätzchen; auch fallen einzelne jener aus Amerika bekannten gefühlvollen Infantilitäten vor, die sich bei solcher eiserner Daseinsversachlichung am anderen Seelenpol rein niederschlagen. Aber all das ist wie abgeschnittene Blumen in Wasser, es hat auf die Dauer keine Nahrung. Das Leben kann sich nirgends ansiedeln und sich ohne Warum entfalten. Es wird Unbefangenheit vorgetäuscht, Auflehnungen, Spannungen, Konflikte werden gespielt, man lächelt sich über den montierten Zorn hinweg zu, klopft sich auf die Schulter, schlägt mit großem Aufwand von innerer Prächtigkeit gegenseitig die Hand in die Hand und zeigt auf jede Weise, daß unter sämtlichen rauhen Schalen ein goldener Kern wohnt — besonders unter dem Werkmeister selbst, der als wahrer Gemütsleu immer und unter Gebrumm auf höchsten Touren läuft.

Aber das alles ist anstrengend, und auch die darum gewobene gesangshafte Giovinezza-Atmosphäre täuscht nicht lange. Wir sehen gut, daß alle die Gespräche

und Manifestationen von jener ungeschickt aufgeblähten Inhaltlosigkeit sind, die wir aus den autoritären Staaten kennen — von jener Verlegenheit alles Positiven, die nie weiß, ob man damit nicht aus irgend einem Grunde verdächtig wird. Alle Sitzungen und Diskussionen laufen mit ihren klirrenden Scheingefechten nur auf die bekannten Formeln hinaus: es wird gehen, wir müssen es schaffen, es gibt keine Schwierigkeiten — mit denen man die Menschen lange befeuern kann, obschon nicht auf immer. Infolgedessen gibt es auch keine Gegenkräfte, es gibt keine Probleme — weil es keine geben darf. Bei dem kunstvoll hingebauten Anschein von Revolten handelt es sich nur um den Wettstreit, wer am besten arbeiten und glauben kann. Die Saboteure mühen sich in anerkennenswerter Weise, ihr Entgegenstehen eine Weile aufrecht zu erhalten und nicht zu früh in die Erkenntnis ihrer Schurkerei und in die Bekehrung hinein abzurutschen. Übrigens ist der hauptsächliche hier schon vorher halb bekehrt; er redet auch von der Fabrik, nachdem er seine Mutter aufgefordert hat, Klavier zu spielen.

Was sollte sich auch halten an Lebendigem, in sich selbst hinein Losgelassenem, Gespanntem, Vieldeutigem gegenüber dem alles verschlingenden Leviathan des „es muß", des großen Glaubens? Auch Jüngers Maschinenstaat heißt Leviathan; er verschlingt nach Hobbes das Leben aller Einzelnen. Es ist der abstrakte, in sich verkrampfte Glaube besonders an Endliches und Diesseitiges, was es auch sei, der dem Menschen das Leben und dessen unendliche Weite aussaugt. Empfehlen wir aber darum die Glaubenslosigkeit der formlosen Lebensbewegung? Auch diese führt zur Zersetzung, Verödung, Zerstörung, und zur geistlosen Nichtsnutzigkeit obendrein — wir erinnern einfach an den Film „Règle du jeu". Was Leben und Kunst ermöglicht, ist wohl ein Glaube, aber einer, der nicht mit überwachem Verstandesbewußtsein an sich selbst und in die eigene Wüste gekettet ist, sondern den auf eine unschuldige Weise das Instinktive mit Leben umspielt und erfüllt und biegsam macht. Ist dies verloren, so ist noch eins möglich: den Glauben so ins Unendliche und Vollkommene zu spannen, daß er nie bei sich selbst veraltet und erstarrt, daß er das Lebendige wenigstens in der Spannung eines immer erneuerten, sich nie begnügenden Kampfes ergreift. Aber das ist schwer.

Man fühlt sich die Arme sinken vor einem solchen Film von kommenden Dingen (komme die Maschine nun von Ost oder West über uns), einem Film, der ebenso langweilig wie erregend ist — wenn man nur Schweres, noch Schwereres anzubieten hat. Und doch, was hilft alles? Wir müssen zu dem stehen, was wir zwischen Ost und West sind, solange wir Atem haben. Ach welche Aufgaben, welche Lösungen gäbe es für uns in dieser Zeit, wenn wir nicht den Kopf allzu fleißig in den wohlgewärmten, aber unfruchtbaren Sand der Selbstzufriedenheit steckten, nicht allzu fleißig die Formeln von Ost oder West nachbeteten — als seien wir dafür als wir selbst hingestellt, und nicht, um aus ihnen ein Neues, Drittes zu machen.

Erich Brock.

* * *

„Nikita", „der Russenfilm von heute", als der er angekündigt wird, ist ein Werk, das in irgendeinem andern Lande mit geringen Änderungen hätte gedreht werden können und das mit oft echtem gefühlvollem Humor einen wirklich charmanten und glänzend spielenden Buben auf die Leinwand verführt. „Nikita" ist ein Film, der lange laufen wird und es mehr verdient als die meisten Kinderfilme. Zu bedauern wäre dieser Erfolg höchstens um dessentwillen, was im Programm diesem Film vorangeht: einem „Konzert in Moskau" betitelten Streifen, wo bekannte Künstler Musik von Tschaikowsky, Léhar, Moszkowsky, Kreisler, Johann Strauß u. a. darbieten, auf allen möglichen Instrumenten vom Tanzbein bis zum Saxophon. Auf die letzte Pirouette durchorganisierte Bacchanalien werden abgelöst von tenorschmelzenden Gefühlen, bei denen kein Auge trocken bleibt. Besonders

schön wird „Meister" Léhar interpretiert. Zwischen einer Phalanx von tiefempfindenden Harfenistinnen, vor antiken Säulen hin- und herwandelnd, singt ein echt russischer Herr in Frack mit echt russischer Nonchalance, eine Blüte in der Hand, seine Melodie, die er im schönsten Augenblick durch Austausch eines seelenvollen Blickes mit der seelenvollsten Harfenspielerin krönt. Oben an den Säulen steht antikisch in antikischem, wenn auch vorläufig noch schlecht geschnittenem Gewand ein Chor von Jungfrauen und fällt im Finale herzbewegend ein. So gesehen in Zürich im November 1943, zur Zeit der grausigsten Ostkämpfe. Mußten wirklich zwei Millionen Burschui beseitigt werden in der russischen Revolution, damit Moskau heute für sich Propaganda mache mit dem Kulturabraum Europas? Das Zürcher Publikum tat seine Schuldigkeit und applaudierte. Welcher Trost zu wissen, daß es die völkerverbindende Brücke des Kitsches gibt und daß auf den Schultern Kreislers, Léhars, des verjazzten Johann Strauß die politischen Geschichten aus dem Wienerwald und anderswoher in Minne gelöst werden können.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Aus dem Basler Stadttheater.

„Eine Stadt von der Größe und mit der kulturellen Tradition Basels muß ein gutes Stadt-Theater haben. Dieses soll einer der wesentlichsten kulturellen Mittelpunkte unseres Gemeinwesens sein. Die ewigen Werte klassischer Schönheit und Heiterkeit in Wort und Musik, der Kampf des Menschen mit dem Schicksal und der eigenen Lächerlichkeit, die Überwindung von Leid, Ungerechtigkeit und Kleinlichkeit, all dies muß in einer Weise geboten werden, die alle gleichermaßen packt und mitreißt, freut und erhebt, den verfeinerten Bildungsmenschen wie den natürlich empfindenden einfachen Mann. Ein gutes Theater formt unseren Charakter, stärkt unsere nationale Widerstandskraft und unsere innere Einigkeit."

Mit diesen Worten hat die Aktionsgemeinschaft der jungen Generation, eine Vereinigung jüngerer Leute aus den verschiedensten politischen und weltanschaulichen Lagern, in einer Eingabe an den Regierungsrat vom Juni 1941 die Aufgabe des Basler Stadttheaters umschrieben.

Parlamentarisch betrachtet, hatte die Eingabe Erfolg; denn der Große Rat hat in seiner Sitzung vom 12. März 1942 an die Gewährung der Theatersubvention für die drei kommenden Spielzeiten erstmals nicht eine finanzielle, sondern eine künstlerische Bedingung geknüpft. Der Staatsbeitrag wurde dem Theater nämlich nur unter der Voraussetzung bewilligt, „daß die von verschiedenen Seiten verlangte und vom Theatervorstand in Aussicht gestellte Reform des Theaterbetriebes, in erster Linie des Schauspiels, möglichst bald durchgeführt wird".

Sind wir in Basel diesen Zielen näher gekommen? Darüber sei hier auf Grund der Erfahrungen in der laufenden Spielzeit Rechenschaft abgelegt.

Um unsere Frage zu beantworten, darf man nicht theoretisieren, sondern muß sich die Mühe nehmen, möglichst oft ins Theater zu sitzen und nicht nur auf die Bühne, sondern ebenso sehr auf die Zuschauer zu achten. Denn das Theater erfüllt seinen Zweck ja nur, wenn es das Publikum zugleich packt und erhebt. Gelingt dies dem Theater nicht, so hat es versagt. Das Versagen kann auf zwei verschiedene Arten erfolgen: Es gibt eine Art ausgelassener Lustigkeit und süßer Gefühlsduselei, die im Alltag einen schalen und bitteren Nachgeschmack und widerliche Flecken hinterläßt, die nur mühsam wegzubringen sind. Es gibt aber auch eine Art blutarmer Seriosität, die eine derart schneidende Langeweile verbreitet, daß selbst der Gebildete durch ihren kalten Windhauch abgestoßen und angewidert wird. Beides ist gleich unerfreulich. Die erste Gefahr droht namentlich in der Operette, die zweite namentlich im Schauspiel: Eine Operette ohne Stil und Schönheit wird

zum Tingeltangel, ein Schauspiel ohne Herzblut zum verkrüppelten Schattengewächs. Beide Gefahren sind in Basel noch nicht überwunden.

Gefahr und Chance der Operette ist ihre Zügigkeit. Publikum und Kritik sind ihr gegenüber von einer fast grenzenlosen Nachsicht. Sie lassen es sich wehrlos gefallen, daß das schöne vollklingende Theaterorchester in der Operette, abgesehen von der Première, auf die Hälfte seines Bestandes reduziert wird. Der Zweck dieser Maßnahme ist durchaus lobenswert: man entlastet damit die in einen sehr strengen Konzert- und Theaterbetrieb eingespannten Musiker der Basler Orchestergesellschaft. Das Resultat ist aber bedenklich: die edelsten Walzer aus der klassischen Zeit Wiens werden uns in einer Orchesterbesetzung vorgeführt, die höchstens eines Bierrestaurants, nicht aber einer Stadttheaters würdig ist. Man kann dies deshalb ungestraft tun, weil das Publikum trotzdem in die Operette strömt. Man sollte es aber nicht tun, weil es künstlerisch eine Sünde ist. Der richtige Weg zur Entlastung der Orchestermusiker ist nicht die Reduktion des Orchesters in der Operette, sondern die Vergrößerung des Orchesters, damit die Musiker einander ablösen können. Dieser Weg ist durchaus gangbar, da der Große Rat in seiner gegenwärtigen Zusammensetzung nach den bisherigen Erfahrungen für die Bedürfnisse des Basler Musiklebens volles Verständnis besitzt und darum der Basler Orchestergesellschaft vor kurzem ohne jegliche Opposition die anbegehrte Einstellung einiger neuer Musiker bewilligt hat. Das Bühnenbild einer Operette wird manchmal einfach aus dem vorhandenen Bestand rasch und ohne besondere Sorgfalt zusammengestellt; das schadet dem Erfolg aber nicht, weil nicht einmal die sonst so strenger Kritiker sich darüber ärgern. Diese ziehen — bildlich gesprochen — zum Besuch der Operette mit Behagen den unbequemen Frack mit dem harten Hemd aus und erscheinen wie in einem bequemen verrumpfelten Flanellanzug eines nonchalanten Studenten. Sie genießen es offensichtlich, einmal wieder den geistigen Menschen mit seinen komplizierten Ansprüchen ablegen zu dürfen und einfach primitiv zu genießen. Ihr Urteil ist darum auch niemals gnädiger als in einer gut besuchten Operette. Man darf ihnen das aber kaum allzu übel nehmen, weil Direktor E. Neudegg und Kapellmeister A. Krannhals es meisterhaft verstehen, eine Operette so lebendig zu leiten, daß man über alle Bedenken hinweg einfach mitgerissen wird. Diese Überwindung des Unzulänglichen durch echtes Theaterblut ist eine großartige Leistung. Auch die Darsteller der Operette haben vorzügliche Eigenschaften, um die sie die Vertreter anderer Gattungen beneiden müssen: wenn unser Operettentenor Kurt Preger seine Helden mimt und singt, so versteht und begreift der hinterste Theaterbesucher jede Silbe; unsere Operettensopranistin Helma Varnay bewegt sich auf der Bühne mit einer bewundernswerten Gewandtheit und Selbstverständlichkeit; unsere Soubrette, die junge Blanchette Aubry, ist französisch elegant in der „Lustigen Witwe", rührend als „Försterchristel" und ein liebenswerter Backfisch als Bronislawa im „Bettelstudent"; wenn Max Knapp als Oberst Ollendorff im „Bettelstudent" zu seinem Couplet mit dem Refrain „Schwamm drüber" aktuelle Anspielungen über Basler Tagesereignisse vorbringt, verwandelt sich die Bühne zur Schnitzelbank und das Theater zur Basler Fasnacht; Willy Ackermann, ein urwüchsiges Naturtalent als Komiker, weiß die Rolle des Gefängniswärters im „Bettelstudent" so zu gestalten, daß sie beim Publikum unwiderstehlich wirkt: Paul Sandoz singt die patriotischen Polenlieder im „Bettelstudent" so ergreifend, daß man plötzlich wieder ernst wird und durch all den Operettenulk hindurch etwas Großes und Gewaltiges spürt.

Für viele Leute ist die Operette der einzige Ort, wo sie von der Zaubermacht der Musik ergriffen werden. Sie suchen in der Operette Entspannung; dieses Bedürfnis auf möglichst edle Weise zu erfüllen, ist die Aufgabe des Theaters. Dies ist durchaus möglich. Das Publikum dürstet geradezu nach Schönheit. Ein Beweis hiefür ist die Freude, mit der es jeweilen die Einlagen unseres recht kleinen Balletts aufnimmt.

Das Ballett ist ein Stiefkind des Basler Stadttheaters. Der Fehler liegt aber durchaus nicht an den Mitgliedern des Balletts. Die Ehre, dies uns allen recht eindrücklich dargetan zu haben, gebührt nicht dem Theater, sondern einer Außenstehenden, der Choreographin Marietta von Meyenburg. Vor zwei Jahren zeigte sie im „Combattimento" von Monteverdi einen ritterlich edlen Zweikampf, in dem unsere Solotänzerin Lilly Roggensinger technische Fähigkeiten zeigte, die der Theaterbesucher anhand der im Theater üblichen Balletteinlagen kaum hinter ihr vermutet hätte. Im „Totentanz" auf dem Münsterplatz wirkte sie letzten Sommer zusammen mit unserem Solotänzer Walter Kleiber ebenfalls mit; wie sie als junges Mädchen vom Tode gehetzt ihm entflieht und ihm schließlich erliegt, gehörte zu den ergreifendsten Stellen des überaus eindrucksvollen Spiels. Augusta Schefer als schöne Frau, die den Reigen des Totentanzes in edler Haltung abschließt, bleibt als Erscheinung ebenfalls unvergeßlich. Was hatte das Stadttheater diesen Leistungen von außen bis jetzt entgegenzustellen? Neben einigen guten Einlagen in Operette und Oper nicht allzuviel. Am schönsten waren wohl die zauberhaften Tänze in der „Armida" von Gluck unter der Regie von Max Terpis und unter der Leitung von Walter Kleiber; sie gingen aber damals in der Interesselosigkeit des Publikums leider fast unter. Neuerdings ist es bedeutend besser geworden. Schon am Ende der letzten Spielzeit hatte unser Ballett in einer Neueinstudierung der „Lustigen Witwe" von Max Terpis einen großen Erfolg: im Rahmen eines farbig frischen neuen Bühnenbildes von Karl Hindenlang tanzte das Ballett einen Pariser Cancan, der so gut gefiel, daß er seither die pièce de résistance des Unterhaltungsprogramms sämtlicher öffentlichen Bälle in Basel geworden ist. Zur Zeit läuft die komische Oper „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy" von Mussorgsky unter der Regie von Max Terpis. Bühnenbild und Kostüme sind unter der Leitung des Bühnenbildners André Perrottet-von Laban mit sicherem Geschmacks- und Farbensinn aus den reichen Beständen unseres Fundus harmonisch zusammengestellt. Trotzdem wohl kaum etwas echt Russisches dabei ist, wird doch beim Zuschauer vollständig die farbige Illusion eines ukrainischen Bauerndorfes erreicht, so wie wir es uns als begeisterter Leser russischer Novellen vorstellen. In diesem günstigen Rahmen ist das Ballett, angeführt von dem aus Deutschland zurückgekehrten jungen Tänzer Frédéric Bucher mit vollendetem Geschmack eingesetzt. Sogar die Solisten, das jugendliche Liebespaar, gesungen vom lyrischen Tenor Byslaw Wosniak, einem Polen mit angeborener Würde, und von Annette Brun, deren natürlicher Charme immer wieder entzückt, und der plumpe gutmütige alte Muschik, gesungen vom Baßbuffo Fritz Ollendorff, tanzen mit, voll Grazie die Jungen, tolpatschig der Alte — ja selbst der Chor der abergläubischen Bauern und Bäuerinnen dreht sich schließlich im Kreise, alle erfaßt von der Kraft dieser urwüchsigen russischen Volksmusik. Es entsteht ein selbstverständlicher Einklang zwischen Gesang, Ausstattung und Tanz, wie wir ihn auf unserem Theater noch selten erlebt haben.

Auch das nachfolgende Ballett „Kirke" von Max Terpis mit Musik von Max Lang, liebevoll einstudiert von Kapellmeister G. Becker, ist ein großes Versprechen für die Zukunft. Augusta Schefer als Kirke wahrt durch die ganze Handlung hindurch die strenge Haltung einer übermenschlichen Zauberin mit magischer Gewalt, ihre Beschwörungsgebärden sind stark und edel. Auch wenn sie schließlich, überwunden durch die Liebe des Seefahrers, zum Menschen wird, entbehrt der Liebestanz zwischen ihr und Walter Kleiber jeglicher süßlichen Trivialität und bleibt klassisch ruhig und groß. Die Musik folgt der Handlung des Verzauberns und Entzauberns der Schiffbrüchigen bis in die feinsten Regungen. Der magische Sturm, den Kirke entfacht, um das vorbeifahrende Schiff zum Sinken zu bringen, die mühsame Ankunft der Schiffbrüchigen, ihre Verzauberung durch

Kirke und ihre Gespielinnen, der Sieg über sie und ihre Macht und die Auflösung des Banns durch die Gewalt der menschlichen Liebe, all dies ist von Max Lang in einer reichen Musik zum Ausdruck gebracht, die bald beängstigt und erschreckt, bald wieder bedrückt, bös verzaubert und schließlich menschlich klar und hell wird. In dieser Musik rauschen das Meer und der Sturm, es singt die Luft der verhexten Insel, und als Kirkes Macht zusammenbricht und sie sich überwunden ruckweise abwendet, schlägt auch die Stimmung der Musik jäh um, und das zurückgestaute Gefühl bricht hervor. Die Gespielinnen der Kirke und die Schiffbrüchigen wirken in den Einzelheiten weniger einheitlich als die Hauptdarsteller und die Musik. Dem Basler Ballett fehlen eben die Männer, und dieser Mangel läßt sich durch noch so viel Proben mit Ungeübten nicht beheben. Die Mädchen sind im Stil sicherer, weil sie besser geschult sind. Sieht man bewußt von den Einzelheiten ab und blickt auf das Ganze, so rundet es sich zu einem klaren Gesamtbild: der Gegensatz zwischen den Mädchen und den Schiffbrüchigen und seine Auflösung sind so gestaltet, daß man die einzelnen Momente und ihre Entwicklung kaum vergißt. Man möchte gern das Werk einmal in einer technisch vollendeten Aufführung sehen, am liebsten wieder in unserem eigenen Theater, wenn einmal das Ballett bei uns den Ehrenplatz einnimmt, der ihm gebührt. Einstweilen freuen wir uns darüber, daß wir aus eignen Kräften schon derartiges leisten können. Denn in den Hauptrollen sind keine fremden Solisten zugezogen worden, und sowohl der Autor des Balletts, Max Terpis, als auch der junge Orchestermusiker Max Lang arbeiten an unserem Theater. Uraufführungen sind seltene Ereignisse und verdienen darum allgemeines Interesse. Wenn es hieran bisher ein wenig gefehlt hat, wollen wir nicht verzweifeln: denn das Sujet ist weniger gemeinverständlich als etwa das eines Totentanzes, das uns in Basel von frühester Kindheit an vertraut ist, und die Musik erschließt sich erst nach mehrmaligem Anhören ganz. Auch ist der kritische Basler, wenigstens soweit er ins Theater geht, für Neues schwer zu begeistern. Auf dem Gebiet des Tanzes fehlt ihm die Anschauung. Sein Sinn für das Komische und das uns allen schon in der Schule suggerierte Mißtrauen gegen das Pathos (wie hat man uns den erhabenen Schiller lächerlich gemacht!) erschweren ihm den Zugang zu einer so rein auf Form eingestellten Darbietung. Und die Fachleute jeder Branche sind ja dafür bekannt, daß sie es stets sehr schwer fertig bringen, neue Leistungen anderer anzuerkennen; sofern sie selber schöpferisch sind, soll man ihnen dies nicht verargen. Hinter der Skepsis des Baslers versteckt sich jedoch eine große Begeisterungsfähigkeit für alles Schöne; auch für den Tanz wird sie zu wecken sein, wenn einmal das Zauberwort gefunden ist. Einstweilen gilt es, einfach weiterzuarbeiten, zunächst einmal in den handwerklichen Grundlagen, die zum großen Teil noch fehlen. Unsere Zeit zerbricht und zerstört jahrhunderte alte Formen, nicht nur von innen, sondern auch von außen durch die brutalste und totalste Zerstörungsmaschinerie der Weltgeschichte. Das verarmte Leben wird nur auszuhalten sein, wenn es die verlorene Form wiedergewinnt. Mit aufgeregtem Organisieren allein läßt sich die entstandene Leere nicht ausfüllen. Darum wird der Tanz als reine Schönheit der Form und der Bewegung ein lebenswichtiges Element eines gesunden Wiederaufbaus sein. Wir schulden daher den Autoren der Kirke und den Mitwirkenden unseren Dank dafür, daß sie uns durch ihre Arbeit dieses Ziel aufzeigen.

Die Oper hat sich in der Musikstadt Basel nicht über mangelndes Interesse zu beklagen. Ihre Leistungen sind in der Öffentlichkeit von allen Kunstgattungen des Theaters am wenigsten umstritten. Die Spielzeit wurde in der Oper durch eine für unsere Verhältnisse musikalisch hervorragende Aufführung der „Meistersinger" unter der sicheren Leitung von Direktor E. Neudegg und Kapellmeister G. Becker eröffnet. Desider Kovacs als Hans Sachs, der aus dem Ausland zurückgekehrte Ernst Fabry als Stolzing, Max Knapp als überlegener Gestalter des Beckmesser und der vielversprechende junge Basler Hans Jonelli als David verdienen vor allem hervorgehoben zu werden.

Das „Tiefland" von D'Albert ist bekanntlich ein sicherer Publikumserfolg. E. Neudegg und A. Krannhals boten das Werk in einer brillanten Aufführung. Desider Kovacs als Sebastiano, Annie Weber als Marta und Max Hirzel als Pedro bleiben in der Erinnerung besonders eindrücklich. Man mag gegen die Theatralik des Werkes einwenden was man will; handwerklich bleibt es eine großartige Leistung.

Die „Neugierigen Frauen" in der Regie von Max Terpis und mit A. Krannhals als Kapellmeister waren künstlerisch ein schöner Erfolg; dem großen Publikum scheint aber diese leichte und feine Musik zu wenig theatermäßig zu sein.

Daß die „Heimliche Ehe" von Cimarosa, diese entzückend heitere Musik aus der Zeit Mozarts, wider alles Erwarten dem großen Publikum so gefiel, daß sie aus der letzten in die laufende Spielzeit herübergenommen werden konnte, verdankt sie der wirkungssicheren Regie von Kapellmeister G. Becker, der seine reiche künstlerische Erfahrung als Orchesterleiter hier einmal mit viel Glück auch im Szenischen betätigen konnte.

Der „Jahrmarkt" von Mussorgsky ist bereits erwähnt worden. In manchem Zuhörer dieser urrussischen Musik wird gewiß der Wunsch laut werden, einmal ein größeres und gewichtigeres Werk eines Russen zu sehen, z. B. den „Boris Gudonow" in der Urfassung, ohne die süßen Zutaten späterer Bearbeiter, die im „Jahrmarkt" den urwüchsigen Eindruck der unverfälschten Partien leider etwas beeinträchtigen.

Über die Reform des Schauspiels wird in Basel so viel geschrieben, aber auch genörgelt, daß wir es für verfrüht halten, heute mitten in einem Übergangsstadium in dieses Wespennest hineinzustechen. Da das Schauspiel allein durch das Wort wirkt, wird es immer enttäuschen, wenn es beim Publikum nicht zündet; dies gelingt schwer, weil ihm die mächtigen Stimmungsmittel des Films und der Musik fehlen. Die beste Aufführung war die des „König Cymbelin" unter Oskar Wälterlin; sogar sie litt unter der Interesselosigkeit, die für Basels Schauspiel der letzten Jahre geradezu notorisch ist. Es gibt eine einzige Ausnahme von dieser Regel, für die es sich aber lohnt, nach Basel zu reisen: die Aufführung des Stückes „Der Mond ging unter" von John Steinbeck. Jedermann kennt das Buch. Was beim Lesen leicht etwas konstruiert wirkt, ist auf der Bühne plötzlich buchstäbliche Wirklichkeit. Alles, was man am Basler Schauspiel zu recht oder zu unrecht in den Zeitungen und im Publikum bemängelt, wird hier durch eine eigentümliche Umkehrung aller Werte zum Vorzug. Basel hat viele junge Schauspieler engagiert, denen man noch stark anmerkt, daß sie noch nicht die Bühnenroutine ihrer älteren Berufskollegen besitzen. Gerade dies ist aber für die Aufführung von allergrößtem Vorteil: Robert Trösch, der Regisseur des Stücks, als junger zum Tode verurteilter Arbeiter, Erika Schwabe als seine Frau, die kecke Pia Bommer als mutige Dienstmagd und die jungen Schweizer Erwin Kohlund und Ulrich Marti als Leutnant Tonder und Leutnant Prackel sind, gerade dank ihrer vielgescholtenen Unbeholfenheit wirkliche, leibhaftige junge Menschen, Leute wie Du und ich, keine theatralischen Edelkomödianten. Ihr Schicksal geht uns darum so nahe, wie wenn es unser eigenes wäre, weil wir vollkommen vergessen, daß wir ja nicht eine wirkliche Invasion erleben, sondern sie nur auf der Bühne miteinander träumen. Heinrich Gretler als Burgermeister Orden kommt uns wie ein alter Bekannter vor: diesen Kopf und diese Gestalt haben wir doch alle auch schon einmal gesehen und gesprochen; war es der verstorbene Landammann eines Landsgemeindekantons oder der Präsident einer großen Dorfgemeinde? Alma Wallé als seine Frau strömt eine echte Vornehmheit des Tons und der Haltung aus, die uns so ergreift, weil sie wie bei unserer eigenen Mutter sich nicht in großen Worten äußert, sondern durch ihre so alltäglichen Redensarten bloß zu fühlen ist; wir

verneigen uns ehrfürchtig vor der Mütterlichkeit unserer ältesten Schauspielerin. Unsere alten Bekannten Willy Volker als warmherziger Doktor Winter, Arthur Fischer-Streitmann und Kurd E. Heyne als menschlichster der Offiziere, Karlrobert Schäfer als ängstlich forscher Hauptmann Loft und Hermann Gallinger als schmieriger Verräter fügen sich dem Spiel ebenfalls vorzüglich ein. Das Hoffnungsvollste aber sind unsere jungen Kräfte: wie herrlich muß es für sie und ihren Spielleiter sein, daß ihnen hier endlich eine Aufgabe zu Teil geworden ist, in der sie sich mit Erfolg ganz ausgeben dürfen.

Unsere Kritiker pflegen unserem Schauspiel jeweilen vorzuwerfen, die Regie sei schleppend. Sogar dieser Vorwurf ist hier ein Ruhm. Denn wenn die Aufführung theatralisch knapper und äußerlich effektvoller wäre, so verlöre sie an innerer Wahrheit. Weil sie aber so echt schweizerisch untheatralisch ist, wirkt sie nur umso stärker: die schleichende Spannung einer Invasion und ihrer Folgen ist so unerträglich lastend, daß man sie nicht als gemachte Kunst, sondern als Wirklichkeit empfindet.

Die Aufführung ist eine Tat, vor der alle Einwände verblassen. Eines der Ziele in der Eingabe der Aktionsgemeinschaft der jungen Generation ist hier voll erreicht:

„Ein gutes Theater formt unsern Charakter, stärkt unsere nationale Widerstandskraft und unsere innere Einigkeit."

Lukas Burckhardt.

Bücher Rundschau

Weltgeschichte und Schweizergeschichte.

Abendländische Kirchenfreiheit.

In einer Zeit, in welcher sich das Christentum wieder mancherorts in die Katakomben zurückgedrängt sieht und sein Kampf mit dem absoluten Staat einmal mehr einen Höhepunkt erreicht hat, ist es nicht erstaunlich, daß die frühchristliche Märtyrerzeit der Auseinandersetzung mit dem römischen Staat vermehrtes Interesse findet. Die Sammlung von Dokumenten über Kirche und Staat in den ersten acht christlichen Jahrhunderten, welche Rahner unter dem Titel „Abendländische Kirchenfreiheit" herausgegeben hat, gewährt dem Außenstehenden nicht nur wertvolle Einblicke in die geistigen Zusammenhänge der spätantiken Periode, sondern verleiht dem Christen überdies die tröstliche Gewißheit, daß alle heutigen Auseinandersetzungen mit dem totalen Staat nicht erstmalig sind, sondern seit der Geburt des Christentums immer wieder ausgetragen werden mußten [1]). Der Herausgeber hat seiner Sammlung das Wort Tertullians vorangestellt: Groß ist der Kaiser, weil er kleiner ist als der Himmel. Und in allen angeführten Zeugnissen finden wir diesen Grundsatz in ähnlichen Formulierungen wieder, in jenen des Papstes Clemens aus dem 1. christlichen Jahrhundert, des Theophilus von Antiochien, des Hilarius von Poitiers bis zu jener letzten Beschwörung des Papstes Nikolaus 1. an das Imperium vor dem großen Schisma, in welcher es heißt: „Eure Majestät aber flehen wir an: Reißt nicht die Rechte der Kirche an Euch! Die Kirche ist für Euer Kaiserreich niemals eine Gefahr. Im Gegenteil, sie betet zum ewigen Gott für dessen Fortbestand, sie fleht ohne Unterlaß für Euer kaiserliches Wohl und ewiges Heil." Denn das Nein der Kirche gegen den Staat ist ja keineswegs ein unbedingtes. Es beginnt erst dort, wo ein Staat sein „endgültig beglückendes Reich auf dieser Erde" allein auf-

[1]) Rahner, Hugo: Abendländische Kirchenfreiheit. Dokumente über Kirche und Staat im frühen Christentum. Benziger, Einsiedeln 1943.