

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 12

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 17.04.2026

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

die verschiedenen Berufe besteht, trat an der Tagung für Arbeitsbeschaffung deutlich in Erscheinung. Ohne eine derartige Aktion wäre jedenfalls eine „größere Planmäßigkeit der Gesamtwirtschaft, d. h. eine Beseitigung der Wirtschaftsstörungen“, wie sie als eigentliches Endziel der Arbeitsbeschaffungspolitik bezeichnet wurde (Böhler), gar nicht denkbar.

Freilich wird es bei einer Neuanpassung ohne einige ganz wesentliche staatliche Eingriffe in die Wirtschaft nicht abgehen. Aus diesem Grunde ist es auch ohne weiteres verständlich, wenn eine Diskussion um das Arbeitsbeschaffungsproblem letzten Endes immer auf die Frage herausläuft: gebundene Wirtschaft oder freie Wirtschaft? Dies gelangt bei der Lektüre der zwölf Vorträge in ausgezeichnete Weise zum Ausdruck. Je nach dem sozialen, politischen und ideologischen Standpunkt des Referenten divergieren die Ansichten über das Maß der Zulässigkeit von Staatsinterventionen.

Bernhard Wehrl.

Kulturelle Umschau

Bachs „Kunst der Fuge“.

Seitdem vor etwa zwanzig Jahren der junge Basler Wolfgang Graefer Bachs gewaltiges Alterswerk, wenn auch nicht mit Pauken und Trompeten, so doch mit Posaunen, Trompeten, Holzbläsern, Streichern, Orgel und Cembalo dem großen Konzertsaal unserer Epoche und somit dem Geschmack eines weiten Publikums angepaßt hat, sind einige weitere Versuche in gemäßigter verwandter Richtung unternommen worden. Graefer's Behauptung, er habe Bachs eigene Intentionen endgültig verwirklicht, wird allein schon durch diese Entwicklung widerlegt. Tatsächlich bedeuten alle diese Umstellungen einzelner Nummern und ihre Instrumentierung formale und klangliche Experimente, die sich von den Transkriptionen eines Taubig, Brahms, Liszt oder Stokowski prinzipiell nur unwesentlich unterscheiden. Alle diese Musiker beschäftigten sich kaum mit den, wichtige Hinweise bietenden Übertragungen konzertanter italienischer Partituren von Bachs eigener Hand, sie folgten vielmehr dem jeweiligen Zeitgeschmack. Mozart wählte das von ihm zur Vollkommenheit geführte Streichquartett für fünf Fugen des Wohltemperierten Klaviers (N. B. 405), Schumann glaubte, aus seiner rein harmonischen Einstellung heraus, die sechs Sonaten für Solovioline durch Hinzufügung einer Klavierbegleitung zu bereichern. Was nun die „Kunst der Fuge“ anbelangt, so muß die Beurteilung einer neuen Instrumentierung von der Tatsache ausgehen, daß sie für Tasteninstrumente bestimmt war, daß sie, wie Marpurg im Vorbericht von 1752 sagt, „auf allerlei clavierten Instrumenten zu gebrauchen“ sei. Eine wirklich authentische Darstellung hätte sich demnach auf zwei Cembali oder zwei Clavichorde, von denen je ein Instrument über ein Pedal verfügen mußte, oder auf zwei Orgeln (bzw. auf Orgel und Positiv) zu beschränken.

Das Charakteristische der neuen Bearbeitung durch den Genfer Komponisten und Organisten Roger Vuataz, die von Hermann Scherchen mit seinem Berner Orchester „Musica viva“ aufgeführt wurde, besteht erstens in dem Prinzip, die Orgelregistrierung auf das Orchester zu verpflanzen, zweitens in einer ziemlich rein durchgeführten kammermusikalischen Haltung. Das sind zwei zweifellos gute, aber doch rein persönliche Gedanken und wenn auch die klangliche Lösung fast durchgängig erfreulicher ist, als Graefer's mitunter an Bruckner gemahnende, so befinden wir uns dennoch, von der Originalbesetzung ganz abgesehen, von Bach recht weit entfernt. Nirgends findet sich bei diesem ein Orchester, das aus einem Holzbläserquartett, drei verschieden besetzten, getrennt auf dem Podium ver-

teilten Streicherensembles besteht und das auf jegliches Continuo verzichtet. Die Sechschörigkeit der frühen Kantate „Gott ist mein König“ kann hier keinesfalls als Vorbild angeführt werden. Vorbild dieser Anordnung ist vielmehr, wie angedeutet wurde, die Orgel, wobei jede instrumentale Gruppe einer Klaviatur entspricht. Durch Verdoppelungen und Farbwechsel können so das Stimmengewebe entfaltet und die Themen plastisch herausgearbeitet werden. Recht anschaulich wirkt überdies dieses Wandern der Stimmen, von rechts nach links, von oben nach unten: Man übersieht, was man hört; die Partitur klingt nicht nur, sie wird nahezu graphisch dargestellt. Wahrscheinlich spricht sich hier die Neigung unserer Zeit zu exakt kühler Statistik unbewußt aus, jene mathematische Sachlichkeit, die sich ja auch Walt Disney aufdrängte, als er es unternahm, Bachsche Musik zeichnerisch darzustellen. Jedenfalls wird derjenige, der einen drei- oder vierstimmigen Satz anders nicht zu verfolgen vermag, auf diese Weise, wie Bach in der Einleitung zu den Inventionen sagt, „einen starken Vorgeschnack von der Komposition überkommen“. Diese akustisch-visuelle Demonstration wird allerdings in den Kanons unnötig weit getrieben. Wenn zweistimmige, solistisch besetzte Stücke eines Dirigenten bedürfen und selbst dann noch nicht ganz einwandfrei gelingen, so muß dies wohl an der hier schwer zu rechtfertigenden Kompliziertheit des Apparates liegen. Graefer teilte die vier Kanons in ein dem Cembalo und ein der Orgel zugewiesenes Paar. Hiermit wird auch die Phrasierung einheitlicher und sogar richtiger. So kann bezweifelt werden, ob die beiden Sexten im ersten und vierten Takt des Augmentationskanons gebunden gespielt werden sollen; die beiden in das Urthema eingeschobenen Noten b' und a scheinen eher je einen eigenen, der vorhergehenden Note gleichlangen Bogenstrich zu verlangen. Auch ein anderes Problem, dasjenige des Ritardando, kann hier nur an einem Beispiel erörtert werden. Gegen ein Nachgeben im Tempo, zumal in den allerletzten Takten, kann kaum etwas eingewendet werden, jedoch sind willkürliche rhythmische Verzerrungen bei jeder Barockmusik unangebracht. In der dreizähligen Spiegelfuge erscheinen im letzten Takt vier Sechzehntel, welche den Sopran im rectus in die Quint hinauf-, den Baß im inversus in den Grundton herab schleudern. Notierung und das Gefühl, das diese Linie zur Entspannung drängt, fordern eine Beschleunigung gegenüber den Achteln, während ein Verbreitern — es handelte sich mindestens um Viertelwerte — die Stelle, zumal den Quintschluß der Oberstimme, in bedenkliche Nähe zu Wagner rückt. Probleme des Zeitmaßes und der Dynamik überschneiden sich, wenn die Streicher in der dritten Gegenfuge genötigt sind, die ganzen Noten des vergrößerten Themas mit zwei Bogenstrichen wiederzugeben. Wer hier durch Beschleunigung des Tempos oder dynamische Retuschen Abhilfe schaffen wollte, dem könnte ohne weiteres entgegnet werden, daß Bach bei der Niederschrift ja gar nicht an Streicher gedacht hat. Die wenigen Exempel zeigen, wie schwierig eine Interpretation wird, die den Willen des Autors rein und stark zur Geltung bringen will, sich dazu aber fremder Mittel bedient. An den vortrefflichen Absichten und dem hohen Können aller Beteiligten aber kann keinen Moment gezweifelt werden. Hoch anzuerkennen ist vielmehr der hingebende Ernst, mit dem musiziert wurde, damit das, nach Graefer's schönem Wort, gewaltigste Werk der abendländischen Musik einmal mehr vor einem tief ergriffenen Publikum lebendig werde.

J o a c h i m E r n s t.

Genfer Theater.

Wir sahen in der Genfer „Comédie“ eine klassische und eine zeitgenössische Aufführung. „Le Festin de Pierre“ ist keines der allerbesten Stücke Molière's; besonders leidet es, wie alle Don-Juan-Dramen, an zu lockerem Aufbau (sogar der übliche Ausbruch gegen die Ärzte muß untergebracht werden). Doch zeigt es schon darin einen typischen Zug seiner Meisterhand, daß es wie all seine

Schauspiele nichts Einfaches und Eindeutiges ist. Die Aufführung war, wie die französischen Aufführungen derselben zu sein pflegen: voll Anmut, Laune und Geschwindigkeit in den farceartigen Teilen, recht flach in den psychologisch anspruchsvolleren. Kein deutscher Schauspieler von Rang brächte die stark stilisierte Szene Don Juans mit den beiden Bäuerinnen, keiner die Episode mit dem Gläubiger in so leichtfüßige Bewegung; keiner auch bliebe so alle Untertöne schuldig in den eigentlichen Charakterpartien. Der Held wird anfangs von seinem Diener als Auswurf der Menschheit geschildert; dann kennzeichnet er sich selbst in längerer Rede, die später (III 7) noch einmal aufgenommen wird. Die Liebe rührt für Don Juan bei aller frechen Leichtfertigkeit an etwas Panisches, an ein Offensein für die Allnatur, ein lebendiges Antworten auf alle Reize, soweit sie eben reichen, auf alle Schönheiten, deren einer sich zu versagen ungerecht, lebenverleugnend wäre. So klingt hier etwas von der großen Naturgläubigkeit Molières an, mit ihrem Recht, aber noch mehr mit ihrer Dämonie; die eigentliche Verworfenheit hat Juan für den Dichter erst erreicht, als er über diesen Standpunkt gewissenloser Lebendigkeit zur Moralheuchelei fortschreitet. Auch naturhaft edle Regungen wie der ritterlich geleistete Beistand an Don Carlos müssen von vorn herein in diesem Charakter ihren Platz finden, ohne welchen seine Verführungsmacht hohen Frauen gegenüber weder verständlich noch interessant wäre. Hier aber wurde jene Selbstcharakterisierung laut und gewöhnlich hingewickelt, ohne Geschliffenheit, ohne den nötigen ironischen Abstand zu dem zuhörenden Diener, und dieser gab wohl recht virtuos das clownhafte Pathos seiner Rolle, nicht aber die Herzenstöne des einfachen Mannes gegenüber der Entartung der Gebildeten, die Molière am Herzen liegen.

Die moderne Aufführung bot einen 1938 in Paris freierten Dreiakt von Charles de Peyret-Chappuis mit dem etwas kitschigen Titel „Frénésie“. Es ist ein düsteres Stück in reinem Julien-Green-Stil — in jener Umwelt, die eine Rache ist der dumpfen ruinierten Provinz an der „Lichtstadt“, der gewaltjam zurückgedrängten Lebenskraft an der überhöhten Vernunft. Wütende Leidenschaft, zur Raserei destillierte Lebensgier lauert hinter einer lastenden spießbürgerlichen Stille und bezeugt die fast zerreißende Spannung hinter der überkommenen Konvention nur durch schmale Andeutungen, die aber schwer und giftig sind von verdrängter, zurückgerissener Bedeutung. Man braucht scheinbar nur hinzurühren, um den Ausbruch herbeizuführen; und das Schicksal öffnet ihm eine breite Pforte. Wundervoll, wie die Frau, um die es da geht, nun mit zögerndstem Mißtrauen einige Schritte ins Freie wagt, wie sie, die zu galliger Knappheit Zusammengedrungene, in eine tiefmenschliche, fast kindliche Entfaltung ausblüht — wie sie auf der anderen Seite dann der Familie, die ihr in den Weg treten will, mit Wildheit sich entgegenwirft und brutal alle Solidarität der Zukurzgekommenen von sich herunterreißt. Aber dies Leben steht bereits mit solcher Atemlosigkeit auf dem Alles-oder-Nichts, daß seine Gefährdung das Mißlingen schon irgendwie vorausnimmt. Der hervorstürzende Lebenswille findet den Partner von gleicher rücksichtsloser Unbedingtheit nicht, und so muß er ins Gefängnis zurück, zu einem Fortexistieren, dessen Schmerzhaftigkeit und Entwürdigung mit Grauen erahnt wird. Die Tragödie ist, daß einem Menschen, der zu solcher Inständigkeit aufgestaut ist, niemand mehr gewachsen ist, und daß er trotzdem gerade die ruhige entspannte Lebensgetragenheit der Anderen verzehrend lieben muß. — Das Genfer Theater hatte für den Chor der zweitrangigen Gestalten vortrefflich geeignete Kräfte bereitzustellen. Alle zusammen halten der, man möchte sagen Titelrolle kaum die Waage; diese Frau ist immer auf der Bühne, immer in höchster Gespanntheit, von Außerstem zu Außerstem getrieben, alle Situationen diktatorisch beherrschend — und gerade darum mit schrecklicher Gesammeltheit scheiternd. Diese Rolle, schon eine machtvolle, alle Register beanspruchende Sprechleistung, wurde von Helene Dalmet in durch und durch genialer Weise gegeben (dem Vernehmen nach ist

sie gebürtige Südslawin und nunmehr unsere Landsmännin). Wir glauben nicht, daß die Schweiz eine zweite Schauspielerin dieser Höhe ihr eigen nennt. — Das Publikum benahm sich wie es fast alle Publikum der Welt tun. Wenn im Rahmen der kaum erträglichen Grausamkeit dieses Stücks auf schneidende Weise von geschlechtlichen Dingen die Rede war, so zeigte es sich dankbar beglückt. Angesichts solcher Erlebnisse fühlt man sich seinerseits dankbar, daß überhaupt noch anderes als Operetten aufgeführt wird, die zur Hälfte auf die Lachmuskeln, zur Hälfte auf die Tränendrüsen gemünzt sind.

Daß solche Theaterstücke in Europa noch möglich sind, macht nachdenklich. Uns stellte (auch wegen der leidenschaftlichen großen Verkörperung der weiblichen Hauptrolle) dies sich unmittelbar zusammen mit dem zur Zeit in Zürich gespielten Stück von Giraudou „Sodom und Gomorrha“. (Übrigens wäre es gut, auch jenem in Zürich einmal zu begegnen, sei es in Original oder Übersetzung.) In diesem wie in jenem Drama die ungeheure Eingeschlossenheit mit dem eigenen Lebens-Trieb, der sich selbst Himmel und Hölle ist — neben dem es auf der weiten Welt nichts gibt, nichts auch dagegen, nichts darüber. Es ist da oder nicht da — und das heißt Seligkeit oder Verzweiflung. Auch bei Giraudou geht es um das Geschlecht — um das Verhältnis der Geschlechter. Mit heftiger, fast barocker Eindringlichkeit wird das innere Kräftepiel ihrer kämpfenden Einheit geschildert, die richtig zusammengefügt ergibt, was Gott als entscheidendes Wertmerkmal von der Welt fordert, im Sichverfehlen aber die Inkongruenz beider Seiten mit elementarer Sprengkraft freilegt. Diese mittelste Bildungs- und Zerstörungsmacht haben nur die „abstraktesten“ Grundkräfte des Weltbaus; und in der Tat wird die glutvolle Grundsätzlichkeit der Auseinandersetzung bei Giraudou — vielleicht über den Dichter hinweg — durchsichtig als die zwischen Geist und Existenz. Schon Pythagoras deutete den Gegensatz der Geschlechter so. Der Mann ist das Allumfassende, sich-selbst-gleich aus dem eigenen Begriff Quellende, doch Allgemeine und Unpräzise des Geistes; die Frau aber die rein individuelle Gegenwartigkeit, das berufungslose Ist-oder-ist-nicht der Wirklichkeit: zwei Prinzipien, die in der unaufhörlichen ringenden Selbstverwirklichung der Ehe entweder über sich hinausgehend sich finden — oder einander, mit Ausbrüchen, die doch nie ins Freie führen, bis in die kleinsten Lebensregungen hinein hassen müssen — wie wenn hier der Mann, die Frau verlassend, ordentlich die gewundenen Gartenwege benützt. Es ist kein Zufall, daß Giraudou sich fast ganz auf den Standpunkt der Frau stellt; was der Mann entgegnet, ist defensiv, verlegen, und nur sein letzter Beweisgrund ist von ebenbürtiger Durchschlagkraft: daß das hier so leidenschaftlich beredete Wesen der Frau vom Manne in sie hineingebildet worden ist; daß die Existenz Geist ist. Kein Zufall: denn der französische Geist hat sich seit langem mit diesem Nihilismus, ja Atheismus weiblicher Art, diesem erbarmungslosen Entweder-oder der Lebenspräsenz, diesem äußersten Sinn des Geschlechtlichen eingemauert. (Nihilismus: denn die reine Existenz ist nihilistisch. Atheismus: denn Gott ist Geist, mithin ein Mann, mithin fällt hier der Frau der rasende Aufruhr der Gegenwart gegen Gott zu, die, auch aus Pietät zum Wirklichen, nicht mehr ins gräßlich Endlose hinaus glauben will.) Es begann mit den großen Frauen des ancien régime, die der Unerbittlichkeit des Lebendigen bis zur Trostlosigkeit ins Auge schauten, während sich die Männer in Aufklärung wälzten*).

Es ist mit dieser französischen Obsession des Geschlechtlichen viel Schmutz, Dummdreistheit, Untermenschliches aufgewühlt worden. Aber gerade weil in

*) Anmerkenswert ist übrigens, daß Hegels Philosophiegeschichte bei der von ihm gepriesenen französischen Aufklärung gerade in deren Ausspielen von „Begriff gegen Existenz“ immer wieder ein „Streben nach wirklicher gegenwärtiger Lebendigkeit“ findet, ein Streben, „daß der Inhalt präsent sei, daß mein Inhalt zugleich konkret sei, ein Gegenwärtiges“.

seiner Tiefe dieser Standpunkt, sich und den Geist nach Zerstörung aller ausgleichenden überindividuellen Mächte dem Gericht der Frage des Wirklichseins zu unterwerfen, ein geistiger ist — gerade darum sind so unerhörte Tiefen des Lebens dadurch aufgebrochen worden. Es ist klar, daß dies nicht „gesund“ ist, nicht „lebenfördernd“, nicht von sich aus „weiterführt“. Ein Land, in dem ein 22jähriger ein Stück zu schreiben beginnt wie „Frénésie“, ist ein solches, in dem der Geist gegen das Leben geht — aber dies eben so glühend, so jüchtig, so getrieben und verpflichtet, daß das Leben nicht sterben kann. Mit einer Bewegung, die allerdings gleichzeitig der Masse das fröhlichste Geplätscher im Sumpfe bloßer Sinnlichkeit (etwa Samson und Dalila) freigab, hat Frankreich sich in seinen hohen Geistern zum Schlachtfeld letzter kosmischer Mächte gegeben, und nicht ausgebogen, sondern bis zu verzweifelter Besessenheit standgehalten. Es scheint uns dies wichtig zu betonen im Augenblick, wo in Deutschland (auch darin steckt etwas von jenem europäischen Mute) eine Welle abendländischer Untergangsstimmung aufbrandet und auch zu uns herüberschlägt, im Sinne einer apokalyptischen Einheit (berechtigter) Gläubigkeit an die unverbrauchte Urkraft des russischen Volkes, das die geniale Dekadenzkultur seines Bürgertums mit ihm ausgerottet hat — wie auch (berechtigter) Angst vor der tabula rasa, die diese Urkraft zuvor mit der europäischen Kultur machen würde. Dem gegenüber kann man auf nicht genug Wegen zum Erweis bringen: Europa ist nicht am Ende; das alte Rom war tot, ehe es getötet wurde, es hatte weder die fast sadistische Härte des Geistes gegen das Leben noch auch des Lebens gegen den Geist, die Europa heute aufbringt und auf sich nimmt. Europa kann seine „dunkle Nacht“, in der ihm seine Erneuerung aufblühen mag, sich selbst schaffen (nötigenfalls auch gegen Amerika) und braucht keinen Mongolensturm, braucht sich nicht in sakraler Todesucht vor die russische Dampfwalze wie vor den Wagen des Dschaggenauth zu werfen.

Erich Brock.

Schauspiel in Zürich.

Caesar von Arx hat in seinem neuesten Werk „Land ohne Himmel“ einen echt tragischen Stoff gewählt: die Gewissensfrage der Schwyzer von 1240, ob sie ihre Freiheit vom gebannten Kaiser erlangen wollen um den Preis ihrer Seligkeit. Frei und gebannt oder unfrei und in kirchlicher Geborgenheit — so lautet das unlösbare Problem. Der Landammann Hunn weiß seine Mitbürger für die politische Freiheit zu gewinnen und den Einfluß der Frauen, die um ihr Seelenheil hängen, unwirksam zu machen. Doch wird gerade er in besonderem Maße zum Opfer der tragischen Lage: sein eigener Sohn muß Schwyz bannen, seine schwangere Tochter kann nicht heiraten, seine Frau muß ohne Beichte sterben. Diese verschiedenen Schwierigkeiten werden nun vom Dichter aufs kunstvollste verzahnt. Um den Vater zur Kirche zurückzubringen und nicht ohne Ehe zu bleiben, gibt die Tochter der Mutter Gift, das sie im letzten Augenblick unwirksam zu machen hofft — umsonst, denn ihre giftkundige Helferin stirbt vorher. Die Tochter wird von dem eben zum Richter ernannten Vater zum Tod verurteilt. Dann versucht der Landammann, seinen Sohn zu bewegen, der Mutter die Beichte abzunehmen, und wie es ihm nicht gelingt, spielt er selbst den Priester — um zu erfahren, daß sein Sohn gar nicht sein Sohn ist. Doch nun will dieser sich wenigstens als geistiger Sohn des falschen Vaters erweisen und löst den Bann über Schwyz. Aber nur für eine kurze Stunde hat das Land wieder einen Himmel, dann kommt der Kirchenvogt von Einsiedeln und eröffnet dem unbotmäßigen Priester, daß er nach dem letzten päpstlichen Erlaß als Ketzer verbrannt werden müsse. Noch kann ihn Schwyz durch sofortigen Übertritt zum Papst retten. Und Schwyz erliegt der Versuchung des Mitleids und verzichtet auf die eben erworbenen Rechte. Da opfert sich der junge Priester und geht in den Tod, während der Landammann zu seinem

Fähnlein unten in Italien stößt. Sie mögen zu Hause seine Frau begraben, wo sie wollen, denn „freie Erde ist immer heilige Erde“.

Von Arx hat dieses überreiche Geschehen in drei dicht gefügte Akte geballt, den ersten und letzten in Hunns Stube verlegend, den mittleren in das Lager des Hohenstaufen vor Faenza. Diese Abwechslung ist sicher im Sinne dramatischer Buntheit, führt aber andererseits den Dichter auf Bahnen, die weder seiner Begabung noch seiner Kraft ganz entsprechen. Der Konflikt des Kaisers mit seinem Sohn Heinrich wird in direkte Parallele gezogen zu demjenigen Hunns mit seiner Tochter, die auf ebenso unwahrscheinliche wie unangemessene Weise in das kaiserliche Zelt einbricht. Und dann ist eben die Figur des großen Staufers doch eine solche, daß sie auch einen begabten Nachdichter mit ihrer Wirklichkeit allzu leicht in Verlegenheit bringt. Hier wirkt von Arxs Stück nur noch im billigen Sinne theatralisch. Auch im letzten Akt läßt von Arx seiner stupenden theatermäßigen Geschicklichkeit freie Zügel. Eine ganze Prozession versammelt sich in Hunns Stube, eine ganze Landsgemeinde. Von der mit gleichviel Recht gerühmten wie gescholtenen Innerlichkeit des Deutschschweizers ist in diesem Stück nichts zu verspüren. Die Geschehnisse drängen, ungehemmt durch innere Last, zur Äußerung. Das benimmt zwar dem Publikum, das solcher Theaterensnation im modernen ernsten Stück eher entwöhnt ist, auf mehr oder weniger lustvolle Weise den Atem, tut aber doch dem großen Thema des Dichters Abtrag. Nur im ersten Akt kommt der tragische Konflikt mit klarer Empfindung zu Wort, bezeichnenderweise am schönsten dort, wo die alte Bäuerin visionär den in der Kirche sich vollziehenden Bann vor dem Publikum erschaut. Im weiteren Verlauf des Stückes hat man aber durchaus den Eindruck, als bedeute der Kirchenbann diesen Schweizern nichts Letztes. Von Arx hat den Sprung ins Mittelalter nur scheinbar gewagt. Motive wie das der falschen Beichte oder des reichlich populär gestalteten „Bürgerstolzes vor Königsthronen“ oder das Schlußwort von der immer heiligen freien Erde sind bestenfalls Aufklärung, gegen deren Versetzung ins 13. Jahrhundert doch auch bei der heutigen nationalen Hochkonjunktur gewisse Hemmungen bestehen sollten. Selbstverständlich muß ein historisches Drama das allgemein Menschliche einer vergangenen Epoche herausstellen, sonst hat es keinerlei Berechtigung. Aber dieses allgemein Menschliche muß im historischen Thema seinen berechtigten Platz finden. Nicht zuletzt scheint uns diese Art der Verwendung schweizerischer Geschichte auch vom patriotischen, schweizerischen Standpunkt aus gefährlich. In diesem Stück wallt das Theaterblut so stürmisch, daß es den fargen, gehaltenen und als solchen so ergreifenden Umriß des historischen Geschehens auf eine nicht immer erfreuliche Weise vermischt.

Also wir meinen nicht, man müsse, wie in einer Schweizer Zeitung zu lesen war, um dieses Bekenntnisses eines Schweizer Dichters zur Freiheit alle Glocken läuten — denn sonst müßten hoffentlich die Glocken immer läuten in unserem Land —, wir glauben auch nicht, wie der Theaterzettel vermerkt, daß, wie der junge Priester auf den Scheiterhaufen steigt, wir Schweizer in das läuternde Feuer der Selbstbesinnung steigen müßten. Das heißt, wir glauben, daß die uns nötige Selbstbesinnung — vorläufig — eine sehr wenig heroische, sondern eine zwar auch ziemlich anstrengende, aber alltäglich bescheidene ist. Oder um es mit Montesquieu zu jagen: „Etre vrai partout, même sur la patrie. Tout citoyen est obligé de mourir pour la patrie: personne n'est obligé de mentir pour elle.“

Doch gehen solche Betrachtungen über von Arxs Stück hinaus und bezweifeln in keiner Weise die subjektive Aufrichtigkeit seiner Tendenz. Und wenn uns auch letzten Endes scheinen mag, in Kurt Guggenheims „Sterbendem Schwan“ beispielsweise sei trotz des unschweizerischen Themas der heutige Geist unseres Landes reiner zu Wort gekommen, so darf doch der ursprünglichen und durchaus ungewöhnlichen Theaterbegabung von Arxs die Bewunderung nicht versagt werden. Könnte er seine Energie mehr nach innen richten, so müßten wohl starke Werke von ihm zu erwarten sein.

Die Zürcher Aufführung kam unter Lindtbergs Regie dem aufgebrochenen Ton des Stück gut entgegen und verschmähte auch die großen Töne nicht, obschon sie diese und jene Regieanmerkung des Dichters weise dämpfte. Haupt- und Nebenrollen waren angemessen besetzt, der Dichter brauchte sich nicht verraten zu fühlen. Und das Publikum gab seiner Begeisterung mit seltenem Schwung Ausdruck: alle Formen des Beifalls vom Händeklatschen bis zum Getrampel, vom Blumentopf bis zum überlebensgroßen Lorbeerkranz waren vertreten.

In Lope de Vegas „Was kam denn da... ins Haus?“ öffnet das Schauspielhaus wieder einmal dem gelösten Spiel die Pforten. Das Wort des Dichters ist nur noch Vorwand zu einer Entfesselung aller Theatergeister, wie man sie unbekümmert nicht so leicht sich denken kann. Alles wird einbezogen: das Kulissenziehen ist nicht weniger wichtig als die Liebesarie der jungen Schönen, die Begleitmusik wird vorwiegend und gibt dem Schauspieler das Stichwort wie eine indiscrete Souffleuse, die Theatermaschinerie bockt, um dem Darsteller eine Verlegenheitsarie aus der Kehle zu locken, und einem anderen Darsteller zaubert der Spielteufel schnell einen unüberwindlichen Hustenreiz in den Sonntagshals, damit er die dräuende Grippe in einen Koloraturwitz auflöse. Wollte man dieses Stück wohl anders gespielt sehen, diskreter, dem historischen Kolorit treuer verpflichtet? Schwer zu sagen. Es war einer jener Theaterabende, wo man sich das fürstliche Vergnügen gewünscht hätte, das selbe Stück unter verschiedener Regie mehrmals zu sehen, und zwar dicht hintereinander. Selten noch trat in einer Aufführung der Geist des Regisseurs so offen heraus. Es gibt eine Regie, deren aristokratisch asketische Kunst es ist, ganz unscheinbar zu werden, völlig zu verschwinden hinter der endgültigen Leistung des Schauspielers. Ein anderes Ideal besteht darin, nur den Dirigenten spüren zu lassen, den formenden Willen eines Einzelnen rein herauszustellen. Wir sahen diesmal ein Ensemble aus lauter Parylas. Selbst die reizvolle Musik Paul Burkharts schien er noch geschrieben zu haben und an jedem Instrument zu sitzen, von den Schauspielern vollends zu schweigen. So entstand denn eine jener rastlosen Lustbarkeiten, ganz ohne Fermaten und Pausen, wo man spürte, daß „Farce“ von „vollstopfen“ kommt, ein Feuerwerk von Einfällen, die sich jagten, ein barbarisch reiches Zueinander von Geste, Ton, Farbe, Wort. Alles der Wirklichkeit um eine Pferdelänge voraus. Denn ein Rennen war es. Ein Rennen auch mit der aufgestachelten Phantasie des Zuschauers. Parylas Kunst läßt nie kühl und faul, sie macht schlimmstenfalls wild. Das ist nicht zu verachten. Allerdings mochte man dann und wann nicht ohne Sehnsucht an die heitere Gelassenheit, an die schöne Reise denken, mit der sich die „Dame Kobold“ auf der Bühne bewegt hatte oder gar an die transparente Geistigkeit von Goldonis „Kaffeehaus“. Davon war hier nichts zu spüren. Aber es fällt Paryla so unerschöpflich viel ein, daß es absurd wäre, mit ihm zu rechten, daß er nicht noch Anderes verwirkliche. Wenigstens anläßlich eines Stück, das nicht die strenge Gültigkeit letzter Kunst hat. Die Darsteller leisteten ihrem Regisseur vergnügt und biegsam Folge, einige waren kaum wieder zu erkennen. Und wenn sie einmal vor lauter Teufelei aus der Rolle fielen, so fielen sie erst recht in sie hinein. Das sagt alles.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Zu einem neuen Schweizer Film.

Der Film „Marie-Louise“ ist ein erfreuliches Werk. Die sachliche, wirkungsvolle, doch nicht effekthascherische Kamera Bernas, das fast durchweg dichte Drehbuch Richard Schweizers und ein gut aufeinander eingespieltes Ensemble von Darstellern wirken unter der klugen Regie Lindtbergs zu schönem Gelingen zusammen. Und der Stoff ist beste Schweiz von heute. Nicht als ob es nun aber genügt hätte, ein erlebnisnahes Thema der schweizerischen Wirklichkeit zu verfilmen, um den Erfolg mit Sicherheit einzufangen. Man kann im Gegenteil sagen,

daß dieser Stoff, gerade weil er uns viel angeht, seine Gefahren hat. Wahrscheinlich wäre es für Angehörige der Länder, die uns ihre Kinder schicken, leichter gewesen, einen Film über die Schweizer Kinderhilfe zu drehen. Gerade als Schweizer, die, wie es sich innerlich und äußerlich schickt, die Selbstbeweihräucherung (auch die noch so berechtigten) scheuen, mußten die Hersteller des Werks dauern ihrem Glan die Zügel anziehen. So mag sich der durchaus gedämpfte Ton des Werks erklären, so sein wenig dramatischer Aufbau, so sein vorwiegend dokumentarischer Stil. „Marie-Louise“ ist weder ein Reißer der Handlung noch ein solcher des Gefühls. Die schönen Züge des Film lassen sich eher suchen, als daß sie sich offen ins Licht setzten. Dazu würden wir etwa rechnen, daß das Französin Josianne sehr behutsam verwendet wird. Die Peinlichkeit, die einem Kinderstam immer anhaftet, wird damit glücklich vermieden. Sicher hätte ein eigentlich schauspielerndes Kind dem Film ein ganz anderes Brio verleihen können — man empfand das gegen Ende des Werks, wo ein kleiner Schwadronneur echt gallischen Geblüts die Leinwand beherrscht — aber das namenlose, wirkliche Leiden des Kriegskindes hätte bei solchem Stil wohl schwächeren Ausdruck gefunden. Das schauspielerische Interesse konzentriert sich denn auch auf die Gestalt des rechthaberischen Schweizer Fabrikanten, wie ihn Gretler verkörpert. Nicht der von vornherein Gütige, nicht der einsichtig Wohlthätige ist die Zentralfigur des Films, sondern der Haustyrann, der später hemmungslos der Zärtlichkeit für das ihm ins Haus geschneite Kind verfällt. Man merkt es dem Drehbuch an, daß es für Gretler geschrieben worden ist. Und wir können nur dankbar sein, daß uns dieser Film wieder einmal zeigt, wer dieser Schauspieler ist. Er befindet sich ja in der (von ihm selbst sicher am unangenehmsten empfundenen) gefährlichen Lage, zum Begriff zu werden, zur schweizerischen Heldenfigur. In diesem Film aber darf er wieder einmal zeigen, wie differenziert er den Umkreis seiner Begabung zu füllen weiß. Nicht so leicht dürfte ein Künstler das ihm anvertraute Pfund menschlich und künstlerisch anständiger verwalten. Gretler lügt nie. Er scheint nie Intermittenzen des Gefühls verheimlichen zu müssen. Sicher ist Gretler zum Spezialisten für goldenen Kern in rauher Schale geworden. Aber es ist so gar keine Selbstgefälligkeit in dieser seiner Rolle, er scheint sie immer wieder mit solchem Widerstreben zur Schau zu spielen, daß er sie gerade dadurch mit besonderer Glaubwürdigkeit verkörpert. Und immer wieder gewinnt er ihr neue Seiten ab. Wie weiß er in „Marie-Louise“ das durchaus Doppelwertige des Schweizer Durchschnittsbürgers herauszustellen. Man spürt aus solcher Gestaltung jene hohe Liebe zum eigenen Volk, die die Kritik notwendig einschließt. Wer Augen hat zu sehen, der sehe. Aber auch als rein menschlicher Figur läßt Gretler seiner Rolle jedes Recht zukommen. Nur ein Einzelzug, der für die stille Art des Films sehr bezeichnend ist, sei hier dankbar angemerkt: wie der Fabrikant die ihm ans Herz gewachsene Marie-Louise nolens volens austauscht gegen einen gamin, wie er im Buche steht, sieht man ihn von hinten mit dem kleinen Franzosen abziehen. Da ändert sich plötzlich sein Schritt und läßt sich einfangen vom draufgängerischen, spielend männlichen Rhythmus des Buben. Und wie er vorher weich geworden war in der Nähe der scheuen Marie-Louise, so geht er jetzt als Mann mit dem kleinen Franzosenmann den Berg hinunter.

Ist es eigentlich ein Glück, daß wir in diesen Zeitläuften einen Deuter schweizerischen Wesens wie Gretler haben? Wohl schon. Denn vermutlich würde das große Publikum auch einem weniger echten Protagonisten Gefolgschaft leisten. Gretler holt die hochfliegende Phrase auf den Erdboden herunter, Gretler enthüllt die gute Einfalt des leidigen Spießers. Das ist ebenso schön wie gefährlich. Ist es Vergehen oder Verdienst, der Phrase zu wirklichem Leben und dem Spießler zum Adel der Kreatur zu verhelfen? Die Antwort kann nur gegeben werden durch das, was wir, die Zuschauer, aus dem Erlebnis von Gretlers Kunst machen.

Elisabeth Brod-Sulzer.