Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 24 (1944-1945)
Heft: 10-11

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: 13.12.2025

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

punkte, die mit dem Gesamtbild ihrer Strahlungen am Ende in die Zukunft weisen sollen.

Daß zu diesen Blickpunkten der Ferne Osten gehört, sei zum Schluß nicht übersehen. England, das sich dort unter dem Druck der Gesamtumstände zeitweise scharf zurücksetzen lassen mußte, tritt in jenen Räumen erneut in seine Macht und in seine Rechte ein, die älter und besser verankert sind als die der anderen. Und mit dem 13. April 1945 wird der russisch-japanische Neutralitätspakt von 1941 zum ersten Male kündbar.

So bewegen sich die Geschicke der Welt unaufhaltsam vorwärts. Europa aber kämpft sich durch zu seiner neuen Zeit — zu neuen Ufern.

Zürich, den 12. Februar 1945. Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Basler Schauspiel und Oper

Mit Beginn dieser Saison übernahm Franz Schnyder die Direktion des Basler Schauspiels. Es ist unverkennbar, daß er seine schwierige Aufgabe mit Energie angegriffen hat und daß es ihm gelang, das Interesse für das Theater zu wecken und dem Bedürfnis allgemeiner geistiger Diskussion und Klärung einzuordnen. Bei dem schwierigen Zustand der Dinge, die er antrat, ist es unter diesem Gesichtspunkt von sekundärer Bedeutung, daß sowohl sein Spielplan als auch die Qualität der einzelnen Aufführungen unausgeglichen sind, ja man wird sogar in dieser Unausgeglichenheit das Kennzeichen wahrhaftiger Bemühung sehen müssen, indem sie Spiegel einer erwartungsvoll unruhigen Zeitsituation ist. Immerhin, wenn man sich die Folge der bisher aufgeführten Stücke vergegenwärtigt: Shakespeares „Sturm", „Der große Unbekannte" von Gehri, „Und das Licht leuchtet in der Finsternis" von Tolstoi, „Androklus und der Löwe" von Shaw, „Jacobowsky und der Oberst" von Werfel, „Der Bürge" von Claudel, „Die fünfte Kolonne" von Hemingway — so zeichnet sich darin eine deutlich zunehmende Tendenz zum „Zeitstück" ab, die sicher nicht ungefährlich ist. Das Bedürfnis, die latenten Publikumsströmungen durch das Prickelnde, „Sensationelle" der Tagesaktualität für sich zu erhaschen, kann zum Verlust der eigenen, einer geistig fundierten und fixierten Linie führen, kann gerade jene Position kosten, die das Theater zu einem wesentlichen Schauplatz der geistigen Auseinandersetzung macht.

Die Aufführung des „Bürgen" hat ohne Zweifel die in der Luft liegende Beunruhigung durch die katholische Frage auf sich zu sammeln vermocht. Die sieben Vorstellungen waren sehr gut besucht und dies, trotzdem das Stück selber überwiegender Ablehnung und einem gewissermaßen instinktiven Widerstand begegnete. Abgesehen davon, daß man sich daran stoßen kann, daß auch hier wie im „Seidenen Schuh" — durch dessen Schau immerhin in einer großartigen Weise das Summen einer den Erdkreis umspannenden Weltmelodie zieht — die autobiographische Plage in kosmische Ausmaße gesteigert und gebunden, in ihnen legimitiert wird, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die zum großen katholischen Exempel gerufenen Gestalten dem fühlend menschlichen Bereich entwachsen sind. Mit einer außerordentlichen vitalen Willenskraft ist hier eine Konstruktion von hochbegabter Krampfhaftigkeit durchgeführt. Das Opfer der Selbstpreisgabe Sygne de Coûfontaines hat etwas Anstößiges und etwas in hohem Grade Irritierendes, weil es sich

gleichsam in den leeren Raum richtet. Die Konstruktion des Stückes ruht auf einer ungeheuren willentlichen Supposition: daß Gott offenbar sei. Aber in Wirklichkeit wird — mit einer durstenden und sucherischen Verzweiflung nicht ohne Größe — an den Toren zur göttlichen Offenbarung gerüttelt, während die schreckliche Vermutung in einem sich ausbreitet, daß hinter ihnen Gott tot sei und daß an seine Stelle eine wesenlose Absolutheit rückte. Eine Absolutheit, die an sich und als solche schon genug ist und deshalb jeden Sinn von Gut und Böse annehmen kann; um den Preis der Absolutheit ist deren Gegensätzlichkeit ausgelöscht.

Ähnlich wie bei der Zürcher Aufführung des „Seidenen Schuhs" übertrug sich die Krampfhaftigkeit des Stückes auf den Stil der sehr ausgewogenen, von Kurt Horwitz übernommenen, wissend und kultiviert durchgeführten Inszenierung. Der Spielablauf blieb von Anfang bis zu Ende, in allen Varianten des Dialogs zwischen den fünf Personen, auf der gleichen Spannung, so daß sie die Bedeutung von Spannungslosigkeit bekam. Die fünf Personen haben als Exponenten gegeneinandergeführter Begriffe so wenig Möglichkeit impulsiven, spontanen Ausschlags, daß sie im Prinzip, das sie durch sich darstellen, erstarren. Die im technischen Können bemerkenswerte, aber rein rhetorische Sprache Heinz Woesters (Georges de Coufontaine) mußte diesen Eindruck der Erstarrtheit noch unterstützen, und selbst eine dem Impetus des Gefühls so unvergleichliche Interpretin wie Maria Becker erlag hier dem Gesetz der durch den Willen ausgeebneten Spannung, deren Schwankungslosigkeit sich als quälend aufgesetzte Monotonie auswirkte. Sie erlag einer Manier des sprachlich Wohltönenden, zu der Claudels Sprache in ihrer eigenartigen Mischung von hochgreifenden dichterischen Bildern und banalem Vergleich, von Raffinement und Naivität leicht verleiten mag, und verlor darüber jene innere, erlebnismäßige Wahrhaftigkeit im sprachlichen Ablauf, jene hindernislose Verwirklichung vom Zentralempfinden zum Ausdrucksklang, durch die sie einen sonst überwältigen konnte. In bemerkenswerter Analogie zum „Seidenen Schuh", wo die Gestalt des widersacherischen Prinzips in Camillo als einzige menschlich wirklich evident und als Schicksal ergreifend wurde, kam die Figur des die gesetzten Ordnungen als aufrührerisches Leben durchbrechenden Turelure zu unmittelbarer Wirkung. Und Leopold Biberti kam in einer großartigen und erfrischenden Weise mit seiner Rolle zur Deckung, so daß es ein seltener theatralischer Genuß war, diesen Schauspieler die nuancierten Skalen von ineinander aufgehender Daseinsspontaneität und Virtuosität durchlaufen zu sehen.

Mit welcher Vorsicht auf Grund eines ausgeprägten Verantwortungsgefühls ein zeitgenössisches Theater den Griff nach der Aktualität abwägen muß, um Entgleisungen zu entgehen, zeigte die Aufführung der „Fünften Kolonne" von Hemingway. Man hat es in unseren Tagen wohl oder übel in Kauf zu nehmen gelernt, daß das aktuelle Thema oder die Gesinnung, die Tendenz, in deren Namen es aufgegriffen ist, die dramatische und künstlerische Gestaltungskraft ersetzen. Denn wenn es auch bewegende und ergreifende Ansätze zu einer modernen Dramaturgie gibt, so stehen wir doch vor allem im Zeichen des Ringens um die uns adäquaten gestalterischen Mittel, durch die wir uns selbst begreifen, weil wir uns von uns selbst distanzieren. Um diese Distanzierung, um die geistige Bewältigung des sich selber ausgelieferten, erkenntnislosen Lebens in erkannter Beispielhaftigkeit geht es in jedem Kunstwerk, und wo sie ausbleibt, kommt es zu Indiskretionen diesem Leben gegenüber. Dies ist in Hemingways „Fünfter Kolonne" bis zur Abgeschmacktheit der Fall. Nicht weil er den spanischen Bürgerkrieg, der hier in clichierten Genrebildern ohne innere dramatische Bindung auf die Bühne gebracht ist, abgeschmackt erlebt hätte — dagegen spricht das, was sich sonst in seinem Namen verkörpert —, sondern weil sich das Leben seiner Würde entkleidet, wenn man ihm die Fähigkeit zur Sinnbildlichkeit entzieht, oder vielmehr, wenn man ihm vor lauter Echtheit der Abschilderung die Möglichkeit nimmt, sich selbst etwas zu bedeuten. Was im spanischen

Bürgerkrieg durchgefochten wurde, muß heute — noch zu jeder Stunde, in der wir atmen — im Maquis aller Länder durchgefochten werden, durchgefochten werden in einer Dimension, die im letzten alle weltanschaulichen Gegensätze hinter sich läßt. Und so muß diese in keine geistige Gestaltung umgesetzte Abschilderung des von der Banalität des Tages geknechteten Heroismus und Idealismus als gemeine Prostitution erscheinen, alles dessen, was heute in entsetzlichem Ernst durchlitten wird. Was heute geschieht, ist bei weitem zu ernst, als daß es die Glossierung und die ernüchternde anekdotische Entlarvung jenes Damals vertrüge. Es scheint allerdings, daß die deutsche Übersetzung (Anna Katharina Rehmann) ebenso wie die Aufführung (Regie Franz Schnyder) durch die notgedrungene Brechung im Spiegel unserer gegenwärtigen europäischen Situation die ursprüngliche Gestalt des Stückes getrübt haben.

Es sei erlaubt, diesem Bericht über das Schauspiel einen Exkurs in den Bereich der Oper anzuschließen und der Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen" (in der nach den ursprünglichen Intentionen Offenbachs wiederhergestellten Fassung von Otto Maag und Hans Haug) durch Oskar Wälterlin zu erwähnen. Es mag dies nicht nur durch den unvergleichlich poetischen Gehalt dieser Oper gerechtfertigt sein, sondern auch durch die wundervolle und von höchstem künstlerischem Geschmack geleitete Verwirklichung, die sie unter der Hand Wälterlins erfuhr.

Darüber hinaus fände sich für diesen Bericht vielleicht keine schönere Gelegenheit, mit einer Huldigung an jene unvergängliche innere Aktualität des Menschendaseins und Menschengeschicks zu schließen, die den Betroffenen eher vor seine verpflichtende Wirklichkeit stellt, als die zur „Lebensechtheit" erhobene Abschrift des Zufalls. Man sagt, daß „Hoffmanns Erzählungen" eine zeitkritische Tendenz an der gesellschaftlichen Hohlheit des französischen Zweiten Kaiserreichs in sich schloß, namentlich im Olympia-Akt, wo die Gesellschaft bei Dr. Spalanzani die künstlichen Reize eines Puppenautomaten bewundert. Diese Tendenz ist für uns heute ausgefallen (und hätte die Oper nur sie gehabt, kennten wir sie nicht mehr), oder sie ist zu einem Gleichnis zeitloser Gültigkeit geworden; und das Schicksal Hoffmanns, das Schicksal der Verblendung durch die eigene Herzenswirrnis, durch die Macht der Phantasie, des Traums, das Schicksal der Urfehde des Menschen mit dem Widersacher in sich selbst, ist zeitlos unser Schicksal. (Wüßte mans nicht, man könnte sich immer wieder darüber wundern, mit welcher Kühnheit in solchen Zeugnissen das moderne Erlebnis der Spaltung in Sinnbildern gedeutet ist.) In einer bewegenden Weise wurde in der jetzigen Aufführung der ursächliche Zusammenhang zwischen der Romantik und dem Surrealismus offenbar — das Bühnenbild des vom Surrealismus herkommenden Max Sulzbachner hatte einen wesentlichen Anteil daran — der sich in dem Stichwort „Suis-je celui qui rève?" ausdrücken läßt. Es liegt darin eine europäische Legitimation der künstlerischen Strömungen der Zwischenkriegszeit und eine Unterstützung der Hoffnung, daß sich aus der verzweifelten Wirrnis unserer Tage das zersprengte Menschenangesicht neu geeinigt erhebe ...

Daß dies in solcher Reinheit sichtbar wurde, war die Leistung Oskar Wälterlins, der die an sich unendlich vielsinnigen Intentionen der Musik bis in die subtilen Nuancen der Gestik, bis in die farblichen Akzente von Kostüm und Beleuchtung in deutende Anschauung verwandelte. Es war unvergleichliche theatralische Zauberei, wie er das Helldunkel einer schwebenden, im Wohlklang der Barkarole gelösten Situation zu Beginn des venezianischen Giulietta-Bildes im helldunklen Farbgemisch der Kostüme des Courtisanengefolges herausbrachte, um im entscheidenden Augenblick der Kristallisation eines nach außen tretenden Tatbestandes Hell und Dunkel durch szenische Umgruppierung zu scheiden. Als sei darin schon die Ankündigung eines unvermeidlich gewordenen Duells der Vergeblichkeit zwischen entflammten Rivalen: zwischen dem hellen und dem dunklen Hoffmann. Wie die Regie die dreimal

und ein letztes Mal (im Nachspiel: Stella) sich wiederholende Konstellation reiner Verweigerung im Dreieck der Gestalten ordnete — Hoffmann, seinen dunklen Widerpart und die jeweilen geliebte Frau — ließ Bild und Deutung ineinander aufgehen und fing im Verlust der Vereitelung den berückenden Preis einer höheren Erfüllung ein.

Georgine Oeri.

D' Basler Fasnacht

Zur Ausstellung in der Basler Kunsthalle

Basel ist wohl die unbekannteste, verschlossenste unter den großen Schweizer Städten. Sie liegt ja auch bereits jenseits des Jura und gehört im Grunde nicht mehr „dazu". Als ihr wesentlichstes Merkmal gilt eine zu gleichen Teilen aus Protestantismus und kaufmännischem Geist gemischte Nüchternheit und kritische Intelligenz. Wie in allen um die Jahrhundertwende sprunghaft aufgeschossenen Städten finden sich zwar auch in Basel Viertel, die in ihrer zusammengewürfelten und lärmigen Zufälligkeit ebenso auch anderswo an einem beliebigen Ort stehen könnten. In den Stadtteilen aber, die sich ihre Eigenart noch bewahrt haben, mag dem Fremden die zurückhaltende Flächigkeit der Häuserfronten auffallen, die alle Plastik vermeidet und nur durch spröde Ziselierung die Massen leise rhythmisiert, so wie der alte, langsam aussterbende Dialekt in seiner pointierten Spitzigkeit sich deutlich von den behäbigeren Brüdern südlich der Aare scheidet. Und der Fremde mag sich fragen, was hinter jenen meist vergitterten und verhängten Fenstern vorgeht. Doch es ist schwer, den Zugang zur Seele dieser Stadt zu finden.

Manchmal scheint sie den Schleier zwar ein bischen lüften zu wollen. So etwa an den drei Fasnachtstagen im Vorfrühling, wo die Stadt buchstäblich aus ihrem „Rahmen" fällt. Und zwar weniger an den Nachmittagsumzügen oder auf den Bällen; das gibt es auch in anderen Städten. Die eigentliche Basler Fasnacht (nicht Fastnacht!) — das ist der „Morgestraich". Tief in der Nacht um vier löscht die Straßenbeleuchtung aus, eine Weile ist es totenstill, dann beginnen die dumpfen, mächtigen Basler Trommeln zu „rußen", bunte Larven legen sich vors Gesicht, die „Laternen" — von Kerzen erleuchtete, mit auf Papier gemalten Szenen aus dem verflossenen Jahre überzogene Holzgestelle — werden auf die Schultern gehoben und ein bis zum Morgengrauen währender Umzug durch die nächtlichen Gassen setzt ein. Eine wildere, längst totgeglaubte Welt bricht unter der Schale hervor, und es ist kein Zufall, daß das fruchtbare Vorland, von dem die etwas altersmüde Stadt längst abgeschnitten, an diesem Tage wieder seinen Einzug hält: die derbe, kräftige „Waggis"-Sprache des Sundgaus ist die Sprache der Basler Fasnacht.

Seit Kriegsausbruch hat es keine Fasnacht mehr gegeben in Basel. Neben Ausbrüchen furchtbarerer Art scheint dieser Ausbruch elementarer Kräfte wieder zurücksinken zu wollen in den Mythos, aus dem er gekommen. Nun haben sich die Basler dieses Jahr wenigstens einen Ersatz geschaffen und in der Kunsthalle am Steinenberg die Ausstellung „D'Basler Fasnacht" aufgebaut.

Natürlich wird sich kein echter Basler darüber hinwegtäuschen lassen, daß diese Ausstellung nur ein Ersatz ist und ihm die wirkliche Fasnacht niemals ersetzen kann. Und doch wird er mit diesem Ersatz vorliebnehmen und sich die imaginierte Butter der Erinnerung aufs trockene Brot streichen. Auch auf jene Ursprünge kann die Ausstellung selbstverständlich nicht eingehen. Sie gibt, mit einigen Abstechern ins 19. Jahrhundert, ein Bild der Fasnacht in ihrem gegenwärtigen Zustand. Die wichtigsten Elemente sind klar herausgestellt. Ein Saal ist der im musikliebenden Basel liebevoll gepflegten Trommel- und Piccolokunst zur Verfügung gestellt. Ein weiterer Saal bringt eine Auswahl von Larven, deren Herstellung in Basel ja die Stufe einer eigentlichen Kunstübung erreicht hat. In einem dritten Saal stoßen wir auf ein ganzes Panoptikum von Tambourmajoren, Trommlern, Pfeifern und Zettel-

verteilern (denn es hat sich auch eine ganze satirische Fasnachtsliteratur herausgebildet, deren drei Hauptvertretern, den von den „Cliquen", den Fasnachtsgesellschaften, an den Umzügen verteilten Zetteln, den von Einzelgruppen abends in den Lokalen vor Moritatenbildern abgesungenen „Schnitzelbänggen" und den Fasnachtszeitungen, eigene Räume gewidmet sind). In einem verdunkelten Saal marschiert eine Morgenstreichgruppe mit ihren Lichtern zu den Klängen der Fasnachtsmärsche daher. Und im oberen Stockwerk ist eine Reihe von Laternen zu sehen, zum Teil von den ersten Künstlern der Stadt gemalt, die vor dem traditionellen Verbranntwerden aus früheren Jahren herübergerettet worden sind.

Und jeder Basler verläßt die Ausstellung insgeheim mit der gleichen Frage: wann gibts den nächsten Morgenstreich? Armin Mohler.

Berner Ausstellungen

Das Kunstmuseum in Bern beherbergt über den Winter nicht weniger als fünf verschiedene Ausstellungen. Sie sind zwar nach absoluten Kunst-Maßstäben nicht von sehr bedeutendem Interesse, zeigen aber eine wie absichtliche kulturgeschichtliche Abgestimmtheit aufeinander, die unsere Zeitlage eigenartig ins Licht setzt. Zunächst führen uns zwei Sammlungen „alter Meister" die durchschnittliche Sammeltätigkeit des besitzenden europäischen Bürgertums vor, im Geiste, wenn auch keineswegs im Sinne des 19. Jahrhunderts. Denn damals war immerhin noch eine Fülle großer Sachen marktmäßig frei beweglich in einem Maße, von dem wir uns heute kaum auf den größten Versteigerungen noch einen Begriff machen. Hier aber handelt es sich nur noch um eine Nachlese — bei den Zeichnungen sogar um eine Nachlese der Nachlese. Unter ihnen vermag nur eine wundervolle Rötelzeichnung von Tintoretto mit der bekannten Auflösung der Muskulatur in drehende Bewegung nachhaltig zu fesseln. Daneben eine Schau von Gemälden. Wie in allen wenig gesichtsreichen Sammlungen herrschen die Niederländer stark vor. Erwähnt sei etwa eine aparte, wenig manierierte Meerlandschaft von de Momper, ein „Magistrat" von Maes mit dem ganzen melancholisch-slawischen Reiz, den er seinen Porträts zu geben weiß, eine in Farbe und Komposition ausgezeichnet feine „Ruinenlandschaft" von Weenix, ein höchst lebendiger Männerkopf in einer Brüsselerspitzen-Orgie von de Vos, drei recht gediegene, doch menschlich etwas unergiebige Frauenbildnisse von Amberger und den beiden Bruyn, endlich eine Dame in elegantem breitem Plakatstil von Raeburn. Was uns allein wiederholt zu sich zog, war Ph. de Champaignes „Colbert" mit seinen überzüchteten Händen und seinem chinesischen Hoflächeln. Unter dem Pinsel dieses frommen Jansenistenmalers wird die höfische Konvention immer zu einer Art mehr oder minder entgötterter Askese.

Vermag trotz solcher erfreulicher Ruhepunkte die in diesen hundert Gemälden niedergeschlagene Sammeltätigkeit keineswegs von ihrer Notwendigkeit zu überzeugen, so fügt die Ausstellung italienischer Malerei des 19. Jahrhunderts einen ähnlichen Eindruck von der Seite der künstlerischen Produktion hinzu. Auch was hier über die handwerkliche Gekonntheit hinaus etwas von Gefühls- und Malkultur verrät, zeigt nichts anderes, als daß man um diese Zeit in fast ganz Europa soweit war, in allen von der Geschichte und von den Sachbedingungen dargebotenen Grundmanieren mit Niveau zu malen — und dennoch mit objektiver Belanglosigkeit vor den Maßstäben absoluter Kunst. So ist der Umbruch zum Expressionismus wirklich nicht überraschend, der das Können fast für nichts achtete und mit aller Kraft eine elementare geistige Bedeutsamkeit herbeizwingen wollte. Das große Erlebnis hier an der Sammlung „Der Sturm" ist, daß das wüste Trümmergeschiebe, inmitten dessen wir seit 1914 leben, im innermenschlichen Gebiete bereits vorher beisammen war — wenn nicht bei den Führern, doch bei den Spürhunden der Zeit-

bewegung. Was diese Bilder vor uns ausbreiten, brauchte nur nach außen gewandt und durchgeführt zu werden, so haben wir Stalingrad und Aachen von heute — vom moralischen Gebiet zu schweigen. Oder will jemand sagen, es sei ein Zufall, wenn hier eine Großstadtstraße mit schief stehenden Häusern gemalt wird, und das nicht als barocker Scherz wie die schiefen Türme des mittelalterlichen Italiens, sondern so schief, daß sie im nächsten Augenblick zusammenkrachen müssen? Man geht an diesen Bilderreihen entlang und hat gar nicht das Gefühl, es käme nur in Frage, bei einem stehen zu bleiben wegen irgend eines gekonnten Zuges oder in einer anderen individuellen Gefesseltheit. (Bei Archipenko schmeicheln einige Linien, die nach klassischem Wohllaut streben, Franz Marcs bunte Tiere haben eine gewisse festliche Fülle.) Sondern als das Wesentliche zwingt sich uns das Austoben einer inneren Verfallenheit auf, die seither als äußere Zerfallenheit vor aller Augen steht. Eine andere Frage ist, ob es gut sei, daß solches Toben über die bedeutenderen Geister hinausgreift — die jenes Verfallensein wirklich, mit Einsatzgabe ihrer selbst erleben und erleiden, und daher auch Recht und Pflicht haben, es hinauszuformen — soweit da noch von Form die Rede ist. Und ob es gut ist, daß die Kleinen, die doch im Tiefsten unangefochten bleiben, dazu greifen als zu einer Tageskonjunktur, welche noch den Vorzug hat, ernstliche technische Bemühung zu ersparen. Soweit Kunst zweiten Ranges nötig ist, ist es ihr nicht gestattet, von anständiger menschlicher Haltung abzuweichen. Aber es ist ja vielleicht das Verhängnis unserer Zeit, daß mit Zerstörungen, Entartungen und geistigen Ausschweifungen auch weite Kreise spielen und darunter leiden, denen dazu kein Zwang und daraus keine positive Möglichkeit erwächst.

Daneben fällt auf die fünfte Berner Ausstellung, eine sorgsam, liebevoll und sachverständig zusammengestellte Lichtbildsammlung über Bewahrung und Wiederherstellung alter Kunstdenkmäler der Schweiz, ein gewisser Krankenhausgeruch. Irgendwie rücken diese Bestrebungen neben jener Abgrundsucht des gegenwärtigen Lebens in eine Beleuchtung von alternder Ängstlichkeit hinein — umsomehr als ja Kunstdenkmäler zeitloser Überzeugungskraft in der Schweiz nur in sehr geringer Zahl vorhanden sind. Dennoch ist gegen diese Bemühung natürlich nicht das Geringste zu sagen. Erst nach dem Kriege werden wir sehen, wie bettelhaft Europa die verbliebenen Reste solcher Güter wird zusammenscharren müssen. Die alten Bauten hatten innerlich einen wurzelhafteren Stand als die Papparchitektur um 1900; aber die Pappe hat den Stein mit in ihr Nichts hinabgerissen.

Erich Brock.

Genfer Theater

In der Genfer „Comédie“ sahen wir ein Stück von Cocteau, „Les parents terribles“. Der Name klingt an seinen Roman „Les enfants terribles“ an, was man mit „Unordnung und frühes Leid“ übersetzen könnte. Auch in dem Stück ist unaufhörlich von Unordnung die Rede, moralischer und als Ausdruck davon äußerer Unordnung. Doch sind diese Reden in einem Maße Rede und nicht Schilderung, daß wir bald merken, der raffinierte Verwandlungskünstler Cocteau habe es in diesem nicht mehr expressionistischen, sondern realistisch-psychologischen Stück einmal mit der großen französischen Literatur-Strömung auf Düsterkeit, Heillosigkeit, Dämonie versuchen wollen. Zumal seit Greens erstem Roman ist bereits ein ganzes Schrifttum angehäuft über Familien, in welchen sich alle gegenseitig hassen, raffiniert quälen, ja nach dem Leben trachten. Starker Einfluß der Psychanalyse ist unverkennbar. Hier bei Cocteau scheint sich diese Einstellung wirklich weithin zur anempfundenen Modesache zu verdünnen, was auch an den eingemischten billigen Späßen klar wird. Das erotische Durcheinander ist

undämonisch. Das Stück ist ungemein breit, doch fehlt es nicht an dichterisch gestalteten Stellen. Gespielt wurde auf billigenswertem Niveau. Helene Dalmet, über die wir schon berichteten, stand turmhoch über dem Ensemble. Sie hat hier eine Mutter zu geben, die, ihren Sohn bis zur Raserei liebend, sich umbringt, als es ihr nicht gelingt, seine Liebeswege zu durchkreuzen. Sie wußte alle Torheiten und Widrigkeiten dieser Rolle glaubhaft zu machen. Etwas Packenderes als die Sterbeszene haben wir auf der Bühne noch nicht gesehen. Wir wiederholen: Es gibt heute keine bedeutendere Schauspielerin in der Schweiz. Erich Brock.

Zürcher Stadttheater

Die Walküre

So warm wir es begrüßen, wenn unser Stadttheater — übrigens zu seiner Ehre und eigenstem Vorteil — Wagner und namentlich auch Werke aus dem „Ring" wieder gebührend berücksichtigt, so bedenklich schien doch das Wagnis einer Aufführung der „Walküre" in der angekündigten Besetzung und ohne den Dirigenten Denzler. Unser Mißtrauen wuchs, als nach der ersten Vorstellung von Kürzungen gesprochen wurde. Als wir den dankenswerten Auftrag erhielten, über die zweite Aufführung zu berichten, machten wir uns auf eine schwere Enttäuschung gefaßt. Wehmütig dachten wir, der wundervolle Eindruck des hier gewürdigten Juni-Festspiels von 1943, das neben andern ausgezeichneten Gästen eine Maria Müller als Sieglinde und eine Kirsten Flagstad als Brünnhilde besaß, müsse verwischt werden. Beckmessers kritische Worte fielen uns ein: „Ein saures Amt, und heut'zumal; wohl gibt's mit der Kreide manche Qual."

Doch vor dem überall sich offenbarenden guten Willen verstummt gern der Tadel, erhebt sich gern Lob. Keiner der Mitwirkenden hat ganz „versungen". Freilich, „das Blumenkränzlein aus Seiden fein", wem mag es beschieden sein? Am ehesten gebührt Anerkennung dem Wotan von Andreas Boehm. Ihm kamen allerdings Kürzungen zugute, die eine besonders anspruchsvolle Stelle göttlicher Verzweiflung strichen. Doch wurde die etwas verstümmelte Rolle wohl durchdacht und stimmlich zuverlässig durchgeführt. Zur germanischen Heldin Sieglinde ist Cristine Eftimiadis nicht vorausbestimmt. Umso wärmer ist ihre Leistung anzuerkennen. Sie hat sich als echte Künstlerin in die ihr nicht naheliegende dramatische Aufgabe hineingelebt und sie auch gesanglich über Erwarten befriedigend bewältigt. Sonderbar war, daß sie die herrliche, vom Walhallthema begleitete und vom Schwertmotiv durchblitzte Erzählung von Wotans Erscheinen an ihrer traurigen Hochzeit vor der Esche sitzend sang. Die vielen andern Sieglinden haben bisher diesen dramatischen Bericht alle in hoher Erregung äußerst belebt dargestellt. Wollte Cr. Eftimiadis gerade diese mitvibrierende äußere Gestaltung vermeiden? Wie dem auch sei, ihre Leistung war sonst eine der erfreulichsten. Dazu trug freilich auch bei, daß ihre Partner sie nicht erreichten. Ungenügend war der Siegmund Ernst Fabrys. Seiner Stimme fehlte diesmal sowohl Kraft wie Anmut. Man hatte das Nahen von Forte-Ausbrüchen zu fürchten, und bei Piano-Stellen wie im Lenz- und Liebeslied, hätte man fast vorgezogen, das Orchester allein zu hören. Wir würden Fabry, der sich darstellerisch große Mühe gab, weniger ernst beurteilen, wenn er sich nicht allzuoft Verstöße gegen die Dichtung hätte zuschulden kommen lassen. Wehwalt ist nicht Frohwalt. Gleich zu Beginn sang er „dem müden (statt wunden) Gast wird dein Gatte nicht wehren", und die Zuhörer mußten sich fragen, weshalb dann die arme Sieglinde besorgt erwidert: „Die Wunden weise mir schnell!" — Die Todverkündigungsszene im II. Akt kann erhaben wirken und von unvergleichlicher Schönheit sein; als Felix Mottl sie einst unter Wagner selbst diri-

gierte, kamen ihm Tränen vor Ergriffenheit, was Wagner zu einem unbegreiflichen Ausfall gegen solche „Sentimentalität" der Künstler veranlaßte. Nun, diesmal weinte wohl niemand aus Rührung. Denn auch jener, die den Wälsung zur Walkürt und deren sehrendem Blick er bald folgen muß, fehlt Wärme. Wohl beherrscht Annie Weber die äußerst anspruchsvolle Rolle der Brünnhilde. Doch leider klingt ihre Stimme scharf, kalt, fast gehässig, wie sie zu Ortrud und Fricka passen würde, doch nicht für Wotans Lieblingstochter, deren mythisch-reinmenschliche Rolle ihrem Schöpfer als größte Verherrlichung der Frau erschien. Als Fricka war Elsa Cavelti sehr gelobt worden; wir hörten Margret Weth-Falke, eine bewährte, zuverlässige Künstlerin. Gern sähen wir noch mehr berücksichtigt, was wir hier seinerzeit an so ausgezeichneten Sängerinnen wie Karin Branzell (1939) und Georgine von Milinkovic (1943) aussetzten: die Schaffung einer feierlich-ernsten und dennoch sich mit dem ewigen Gemahl im Gespinst der Nornen mitverstrickt fühlenden Göttin. Der äußerst wichtige Auftritt gewinnt, je weniger Fricka bloß eifersüchtiges, liebeloses, zankendes Weib bleibt. Keinesfalls darf der Eindruck aufkommen, Wotan opfere seinen Sohn einem Zwist und einer Laune auf, wie es Bulthaupt und sogar noch Bekker dieser Szene vorwarfen. Nie würden diese Forscher so völlig falsch geurteilt haben, hätte je Fricka als erhabene Schützerin von Sitte und Sippe vor ihnen gestanden. Mit Frau Weth-Falke gaben die Damen Chappuis, Funk, Walder, Moor, Kurz, Münch und Flecker die acht Schwestern Brünnhildens, recht ungleiche Kinder Wotans, die sich aber zu einem überraschend rein und stark tönenden Chor fanden. Einen vortrefflichen Hunding sang Lubomir Vischegonov. Darstellerisch erschien er wie meist üblich als etwas zu finsterer Freund der Ehehüterin Fricka, und wir wenigstens verstehen Wotans „nach Walhall taugt er mir nicht". Sein Zweikampf mit Siegmund dürfte besser sichtbar sein; auch sollte für die ohnmächtig hinsinkende Sieglinde und die von Wotan zu sehr lange dauerndem Schlaf (werden wir erleben, daß Siegfried sie einst weckt?) unter die Tanne gebettete Brünnhilde eine schönere Lage gefunden werden. Doch es sind nur Geringfügigkeiten, die die des Werkes würdige Inszenierung von Schmid-Bloß und Zimmermann zu wünschen übrig ließ. Die schönen Bühnenbilder von Roman Clemens verschonten uns mit Verschlimmbesserungen, wie sie früher an vielen Theatern Mode waren und z. B. immer wieder an der breitästigen Tanne herummäkelten. Besonderes Lob gebührt den wandernden Wolken. Auch den Feuerzauber darf man sich gefallen lassen; hier gehen die Anschauungen weit auseinander; viele wünschen prasselnde Flammen rings um die Schläferin, andere finden es edler, wenn nur nordlichtartige Lohe den Felsen rings umlodert. Wir hörten einst in Bayreuth einen jungen Franzosen klagen, „l'enchantement du feu" sei in Paris schöner; worauf ihm Frau Wagner das drastische Wort des Meisters zum Besten gab: „Wir wollen aus Brünnhilde kein Beefsteak machen ..." Zürich hielt jetzt eine ziemlich glückliche Mitte. Der in den Blättern des Stadttheaters erwähnte, bei den ersten Aufführungen in Zürich eine Feuersbrunst fürchtende Junggeselle braucht seine Wohnung nicht mehr zu kündigen.

Unser ausgezeichnetes Orchester wurde von Reinshagen geleitet. Weshalb Denzler diese ihm altvertrauten Werke nicht mehr dirigiert, ist uns noch nicht klar. Beschränkt er sich auf den ganz andern Stil Mozarts? Soll beizeiten ein zweiter Kapellmeister für Wagner erzogen werden? Reinshagen, dessen bisherige Leistungen auf anderem Gebiete lagen, konnte ein überall völlig befriedigendes Erklingen der Partitur noch nicht geben; er wird es aber erreichen. Seine Temponahme war da und dort überhastet; auch bleiben Einzelheiten noch feiner herauszuarbeiten, der Klang der verschiedenen Instrumente und Tongruppen kann besser abgewogen werden. Gleichwohl ist dem Orchester und seinem Leiter warm zu danken. Als ein Beispiel für die tief verschiedene Wirkung eines Taktes sei die wundervolle Stelle bei Brünnhildens „der diese Liebe mir ins Herz gelegt" erwähnt. Da findet sich im Orchester ein Crescendo, das plötzlich in einen Pianissimo-Akkord übergeht. Der

Zauber dieses Akkords und des Gesangsinhalts ist zerstört, wenn das Orchester dem natürlichen Antrieb nachgibt und das Crescendo mit einem Forte-Akkord beschließt. — Persönlich sind wir sehr dankbar für deutliches Hervortretenlassen jedes Motivs, wobei wir freilich diese Betonung mehr im Sinne des Dramas als reiner Musik verstehen. Für Wagner wäre z. B. das wundersam-geheimnisvolle Erscheinen des Walhallthemas bei Siegmunds Klage „den Vater fand ich nicht —" nicht leise genug ausgeführt worden. Dem Genfer Appia gegenüber, der im I. Akt das Abstrakte, „la volonté de Wotan", zugegen haben wollte, betonte nämlich Cosima, Wagner habe 1876 gefordert, daß die musikalischen Themen möglichst fließend und unmerklich gespielt würden, wie ein geheimnisvoller Untergrund, auf dem das Leben des Wälsungenpaars sich abspiele.

Grundsätzlich sollten Kürzungen vermieden werden. Wenn auch nur wenige Zuhörer ernstlich sich um das Erfassen der ganzen Tetralogie bemühen, müßte auf sie mehr Rücksicht genommen werden als auf die große Zahl der Oberflächlichen. Das Theater trägt hohe Verantwortung. Die ungekürzten Szenen des II. Aktes sind nicht zu entbehren. Zuzugeben ist, daß die Striche maßvoll und geschickt vorgenommen wurden. Es gab eine Zeit, da die Berliner Staatsoper mit strichlosen und gekürzten Vorstellungen der „Ring"-Abende abwechselte; es muß reizvoll gewesen sein, ihr Publikum zu vergleichen. Sonderbar, daß im vierteiligen Wotan-Drama gerade die Welttragödie des Gottes beschnitten und fast unverständlich gemacht wird; mehr Gewicht wird auf die Liebes-Tragödien Siegmunds und Sieglindens, Siegfrieds und Brünnhildens gelegt. Anderseits wird heute die Liebe aus der Wallenstein-Trilogie herausgerotstiftet und Thekla verbannt. Beide Zyklen ließen sich sehr wohl vergleichen. Es wäre z. B. lehrreich, zu untersuchen, wie der Eindruck erreicht wird, es sei dort Wallenstein, hier Wotan stets gegenwärtig, obwohl der Held weder im „Lager" noch in der „Götterdämmerung" persönlich erscheint. Von den zahlreichen Zügen innerer Verwandtschaft seien nur ganz wenige, die „Walküre" berührende, angedeutet. Hier wie dort wendet sich das Schicksal gegen die Paare, die in Liebe die Weltlage vergessen und ihr zum Opfer fallen. Thekla und Max müssen vom Vater verlassen werden wie Sieglinde und Siegmund. Sogar die vielgescholtene Thekla wird, so betrachtet, Heldin; denn wie Brünnhilde ihrem Gefühl folgt und dem väterlichen Befehl trotzt, so handelt des Feldherrn Tochter gegen ihre ganze Familie, wenn sie Max nicht zurückhält. Beiden Frauen steht Pflicht höher als Glück. Schiller mochte in seiner Trilogie 1799 an Napoleon und zukünftige Diktatoren denken, Wagners Tetralogie ist modern und zeitlos zugleich; jener ist durch die Historie beengt, dieser formt in mythischem Gewand das Reinmenschliche und ewig wahr Bleibende. Diesen Kern bringt Wagner in Ur-Ideen dem Bewußtsein nahe, die in Götter- und Heldengestalten oder in Naturvorgängen Gestalt gewonnen haben. Von dieser Warte aus wäre beiläufig Rudolf Ritters Behauptung („Die deutsche Frage", November-Heft), Wagner hätte den Wotansglauben wieder erweckt, zu betrachten und abzulehnen. Auch aus diesem Grunde wäre es gut, in der „Walküre" die Verzweiflungsausbrüche des nur noch das Ende ersehnenden Gottes ungekürzt zu betrachten. Würde man dem Schweizer Spitteler vorwerfen, er habe in Zürich und Luzern mit seinem dem „Ring" vergleichbaren „Olympischen Frühling" den griechischen Götterglauben wieder erweckt? — Sogar der fromme Franz Liszt hat an dem „prachtvoll ungeheuerlichen Werk" keinen Anstoß genommen, vielmehr am 12. Oktober 1855 an Wagner nach Zürich geschrieben: „Deine Walküre ist angelangt, und gern möchte ich Dir dafür tausendstimmig und tausendfach Deinen Lohengrin-Chor zusingen: Ein Wunder! Ein Wunder! Liebster Richard, Du bist wahrlich ein göttlicher Mensch!"

Karl Alfons Meyer.

Così fan tutte

Fragt man uns, welches unsere Lieblingsopern seien — was zugleich besagt: welche uns den Begriff der Oper am vollkommensten zu erfüllen scheinen, so antworten wir: „Der Liebestrank", „Carmen", „Die verkaufte Braut" — zuhöchst aber „Così fan tutte". Auch der „Orpheus" wäre noch als sehr großer, aber nicht ebenso mittelster Fall anzuführen. Auch im „Orpheus" sind tief gegründete Elemente jenes Tanzes vorhanden, der eine Oper von Anfang bis Ende ohne jede Müdigkeit, ohne jedes Festkleben im ungelösten Sein, sichtbar oder unsichtbar durchziehen muß. Man sieht schon, worauf wir hinaus wollen: auf die „leichten Füße" Nietzsches. Und gewiß ist jede Kunst allerletzten Ranges leichtfüßig; nur daß leichte Füße an sich noch nicht diesen Rang einer Kunst beweisen. Denn um ganz leicht zu sein, müssen sie wohl einmal mit Zentnerlasten sich hingeschleppt haben. Flohgehüpfe ist noch keine tänzerische Kraft. Für die Oper gilt die Forderung letzten Überwindens der Schwere vervielfacht. Die Oper ist unnatürlich, gottlob und hoffnungslos, trotz Wagner oder gerade wegen ihm; denn erst bei seinen höchst ernsthaften Musikdramen kommt es zum Bewußtsein, daß gesungener Dialog unnatürlich ist. Und entsprechend: welche tiefinnere Lähmung, welche Niederzwingung durch unbewegbare Lasten, wenn Wagner seine Welt in den Tanz reißen und verflüchtigen will, wie am Anfang der „Festwiese". Ist die Oper aber nicht Natur und Ernst, so kann sie nur, will sie sich nicht expressionistisch im Nein dazu erschöpfen (da sie doch anders als die absolute Musik mit den Elementen der äußeren Natürlichkeit arbeitet) — so kann sie nur ein Spiel sein. Spiel ist das äußere Leben auf seine reine, der Schwerkraft entwundene Ablaufsform gebracht; Spiel macht den klebrigen Sachen Beine. Spiel ist Tanz — Tanz aber ist Rhythmus, und Rhythmus ist das Leben selbst: nicht das gestaltlose Verfließen des Lebens, sondern es zur Form geteilt, der Fluß des Seins im Taktschlag emporgerissen und gestaut, damit er dann desto lustvoller und üppiger ins Strömen sinke. Vielleicht ist diese Oper Mozarts, die wie keine vom Rhythmus durchpulst ist, auch die an Stauungen, an Synkopen reichste. Und welche süße Fülle des Melos, die den Fuß träumerisch zum Verweilen nötigen will und sich doch dann mit leiser Melancholie dem großen Zuge einfügt. Ist und zeugt Rhythmus auch nicht a l l e s, wie Novalis meint, was wäre doch aus der Welt des Ernstes geeigneter, solchen rhythmischen Strom zu entfesseln, als die Liebe, welche auf ihrer höchsten Form ein Spiel ist wie das Wandeln der Sterne — ein Emporraffen aller breit und dumpf lagernden Dinge in die souveräne Gegenwärtigkeit des Ich, zugleich die erlauchte Heiterkeit reiner Repräsentation? So ist diese Oper die ideale Oper schlechthin. Keine treibt ein so tänzerisches Spiel mit der Liebe, und ihr Rhythmus ist nicht allein zeitlich, sondern auch räumlich, in einem unaufhörlichen graziösen Schlingwerk von Doppelmotiven, welches auch das Schmerzliche in den Bereich eines Reigens hinaufläutert.

Es ist ganz klar, daß eine solche Oper an eine Aufführung letzte Anforderungen stellt. Die Qualität des Stimmenmaterials, die sorgfältige Durchbildung der Einzelleistung sind mindestens so wichtig wie anderswo. Aber es gehört noch etwas dazu, etwas silbrig Leichtes, Mozartisches, das was Kant „das Launige" nennt und in seiner Mischung von possierlicher Schwerfälligkeit und echtem Tiefsinn so definiert: „Laune in gutem Verstande bedeutet nämlich das Talent, sich willkürlich in eine gewisse Gemütsdisposition versetzen zu können, in der alle Dinge ganz anders als gewöhnlich (sogar umgekehrt) und doch gewissen Vernunftprinzipien in einer solchen Gemütsstimmung gemäß beurteilt werden." („Anmerkung zur Analytik der ästhetischen Urteilskraft".) Diese Umkehrung sollte aber kaum merklich sein, so lautlos wie der Augenblick, wo ein Flugzeug sich von der platten Erde absetzt und zu schweben beginnt. Es ist ein „je ne sais quoi", das wohl nur einer Künstlerschar erreichbar ist, welche nie ganz aus diesen Bezirken herauszutreten braucht. Das Orchester unter Denzler hatte vieles von dieser höheren Laune;

die Sänger schon weniger, trotz tüchtiger Einzelleistungen, am ehesten noch der Don Alfonso von Rehfuß. Könnte nur die Regie mit dem Vorurteile brechen, man müsse das Publikum unterhalten, indem alle auf der Bühne Anwesenden unaufhörlich spielen, in Bewegung sind, kleine Mätzchen machen. Von dem schlechten Instinkt des Publikums sind Erfolge leicht einzuheimsen; von dem guten ist's schwerer. Erich Brock.

Schauspiel in Zürich

Neben den gewichtigen Meisteraufführungen des „Bürgen", der „Nora" und der „Rose Bernd" gibt das Schauspielhaus mit Nestroys „Zu ebener Erde und erster Stock" und Paul Wehrlis „Zürcher Buebechrieg" dem leichteren Spiel sein Recht. Die Zeit zwischen Kindheit und Jünglingsalter zu beschwören, ist dem Roman immer wieder aufs glücklichste beschieden, auf der Bühne ist es nicht zuletzt darum kaum versucht worden, weil die Schauspieler dieses Alters fehlen. Hier wurde das Wagnis mit Zürcher Schülern versucht, und es gelang Herrn Troeschs Regie, sie wenigstens zu einem freien, natürlich frischen Spiel zu bringen. Darüber hinaus ging es freilich nicht. Poetisch wurde dieser „Buebechrieg" nirgends. Dazu hätte vielleicht ein anderes Stück gehört (der Roman, der dem Werk zugrunde liegt, scheint stärkere dichterische Qualitäten zu haben), dazu hätten vor allem entweder Künstler oder jüngere Kinder gehört: bewußtes Können oder ganz unbewußter Spieltrieb. So aber herrschte ein lärmend heiteres Gaudi, an dem Väter, Mütter, Tanten und Kameraden der Spieler ihre literarisch unbeschwerte Freude hatten und dem sich auch die Herren Tanner und Kaes in wohl profilierten Rollen liehen.

Nestroy war als Sylvesterspaß auf die Bühne gebracht worden und wußte sich lange Wochen darauf zu halten. Noch stärker als in der letztjährigen Aufführung des „Zerrissenen" frappierte wieder die Sorglosigkeit, mit der an Nestroys Wortgenialität — seiner einzig bleibenden — vorbeigespielt wurde. Herr Steckel hatte die Aufführung ganz auf eine manchmal beinahe clownisch groteske Beweglichkeit gestellt, die im Augenblick amüsierte, aber nicht haften blieb. Auch das sehr unheimliche und Nestroy ganz zugehörige Paradox zwischen Wiener Idyllik und pessimistischer Entlarvung des Lebens wurde verwischt: die Idylle geriet zu hart, die Entlarvung zu harmlos — die Spannung war aufgehoben. Dabei setzten sich die Schauspieler mit ihrem ganzen Können ein, an ihnen lag es weniger als an der Grundeinstellung zu Nestroy, wenn die Aufführung alltäglich blieb. Das Schauspielhaus hat — nicht am wenigsten durch Herrn Steckels Verdienst — sich eine Form des Operetten- und Singspielstils herausgebildet, die vorbildlich ist und die beste Waffe gegen die Pest der falschen Operette sein könnte. Diese Nestroy-Aufführung aber ist ein schmerzlicher Abstieg von der Höhe, die Goldonis „Kaffeehaus" erklommen hatte.

A. H. Schwengelers „Rebell in der Arche" macht einen alttestamentarischen Vorwurf einem Zeitproblem dienstbar. Der Diktator Gog versucht einer aus den Fugen geratenen Welt das Gesetz seiner Ordnung aufzuprägen, scheitert aber am Gericht Gottes, an dessen Dasein er nun wider Willen glauben muß. Dieses Glaubensbekenntnis rührt den alten Noah so, daß er Gog, den widerwillig Bekehrten, in seine Arche aufnimmt. Aber der luziferische Rebell gibt sich nicht demütig in Gottes Hand. Gott kann ohne seine Schöpfung nicht bestehen, findet er heraus. Es genügt also, diese letzten Menschen zu zerstören, um Gott die Übermacht des Menschen spüren zu lassen. Der Rebell wird zum Saboteur von Noahs Werk, er wirft die Vorräte ins Meer, obschon ihn der Zweifel befällt, ob nicht am Ende Gott damit die Zerstörung der Menschen durch ihn, Gog, plane, sodaß also

seine Rebellion noch letzter Gehorsam wäre. Gott aber gewinnt das Rennen: im Augenblick, da Gog endgültig sich zum zerstörenden Entschluß durchgerungen hat, läßt Gott die Arche auf Land auflaufen, und Gog fällt zerschmettert in die Tiefe. Aber sein Geist wird weiterleben. Noahs Tochter wird ein Kind Gogs gebären. Wird das weiter letzte Gefahr für die Menschheit bedeuten? Nur wenn es die Menschen guten Willens zulassen, verkündet Noah. Ihre Aufgabe wird es sein, standzuhalten und dem Guten die kämpfende Treue zu halten. — A. H. Schwengeler hat diese weltbewegende Problematik in zwei kurzen Stunden bewältigt. Die Ideen haben eben lange Beine, wenn sie keine Körperlichkeit belastet. Keine einzige Figur des Dramas wird wirklich lebendig. Gog, der es noch am ehesten sein könnte, ist als Gegenspieler Gottes denn doch zu simpel. Was kann schon erwachsen an echter Dämonie aus einem Geiste, dessen Ehrgeiz es ist, „mit Gott als von Mann zu Mann zu reden". Da hat es Noah leichter, dem der Dichter dann und wann das Bibelwort auf die Zunge legt. — Nicht das aber war uns erstaunlich, daß der Dichter der Größe seines Themas nicht gerecht wurde, sondern daß das Schauspielhaus dem Stück eine so durchaus unzulängliche Aufführung bereitete. Man glaubte sich manchmal in ein provinziell hilfloses Theater versetzt. Ungeschickt aufdringliche Scheinwerfereffekte, lieblos zusammengewürfelte Kostüme, disparater Stil, unzulängliches Spiel — alles vereinigte sich, um die Schwächen des Stücks bloßzulegen. Warum mußte zum Beispiel Herr Ammann aussehen wie ein tartarischer Henkersknecht, warum Fräulein Oesch wie eben aus dem Strandbad kommend zu ihren keusch verhüllten Schwägerinnen sich gesellen? Selbst die guten und gewissenhaften Leistungen in diesem Stück wurden durch solche Nachbarschaft diskreditiert, und man konnte sich weder der Bilder Herrn Furrers, noch der Leistungen Fräulein Peschs und der Herren Heinz, Freytag und Bichler freuen, die ihren allerdings karg dotierten Figuren das Beste abgewinnen wollten. Und Herr Ammann ließ als Gog derart alle dämonischen Schauspielermätzchen spielen, daß zwar nicht Gott, wohl aber dem Regisseur nichts anderes hätte übrig bleiben dürfen, als mit ihm einmal „von Mann zu Mann" ein ernstes Wort zu reden.

Für alle jene, denen die Aufführung von Claudels „Soulier de Satin" ein Erlebnis bedeutete — sei es in Zustimmung oder Ablehnung — war es von hohem Anreiz, nun auch einem früheren Werk des Dichters auf unserer Bühne zu begegnen. Nachdem Kurt Horwitz den „Bürgen" (L'Otage) in Basel inszeniert hatte, brachte er ihn jetzt auch in Zürich in teilweise gleicher Besetzung vor das Publikum. „L'Otage" wurde in Paris 1914 uraufgeführt. Formal sind die Unterschiede gegenüber Claudels Altersdrama denkbar groß. Das frühere Werk beschränkt sich auf ein Minimum von Personen, der „Seidene Schuh" rekrutiert sich in allen, auch den überirdischen Räumen ohne jede Angst vor Überfülle. Der „Bürge" strafft die Form und umgrenzt sie nicht ohne Anlehnung an das klassische Schema, der „Seidene Schuh" öffnet sie ins Unendliche. Der „Bürge" hält sich an eine bestimmte historische Situation, der „Seidene Schuh" strahlt aus von einem barocken Kern und macht diese Epoche zu einer immer wieder neu sich inkarnierenden Allzeit. Trotz der sich so erweisenden ungeheuren Stilentwicklung Claudels sind aber die Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken fast noch eindrücklicher.

Unverändert geblieben ist jene typische Mischung von stilisiertem und realistischem Wort, jener freie Prosavers, der von einem ganz irdischen Boden aus sich immer wieder hinüberdehnt in das jenseitig Geistige, Geistliche. Geblieben ist die Rhetorik, das offene Bekenntnis zum frei ausschwingenden, sich voll aussingenden Wort, das dem Opernstil fast näher steht als dem dramatischen Dialog und jedenfalls trotz des starken Realismus gewisser Werkteile (um die Figur des Parvenu Turelure kristallisiert) jede direkt realistische Darstellung verbietet. Es wird einem deutschsprachigen Publikum immer schwer fallen, den Begriff des Rhetorischen anders als negativ zu fassen. Diese Ablehnung von vornherein ist aber durchaus falsch. Es kann sich nur die Frage stellen, ob solche wolkenhaft sich blähenden Sprachgebilde immer

erfüllt werden von jener Urkraft, die den Dichter und seine Personen erfüllt, oder ob sie selbstzwecklich ihr Spiel treiben. Die Frage geht also nur nach der dichterischen Wahrhaftigkeit des Dichters. Diese vorausgesetzt ist Rhetorik eine Verdoppelung des Dramas. Die Bühnenfiguren begegnen sich als körperliche Erscheinungen, die vom Wort festgelegt worden sind, dann aber strahlt das Wort über sie hinaus und schafft eine Art Oberbühne des reinen Klangs, sodaß wahre Rhetorik alles andere als ein spannungsloses Überfließen des Wortes ist, sondern ein Höchstmaß innerer Spannung erfordert, um diesen beiden Theaterwelten Genüge zu tun. Jeder zumittst verbal bestimmte Dramatiker wird dieser Art der Rhetorik als seiner Höchstform zustreben, und wenn Rhetorik zumeist als ein Begriff des Versagens gefaßt wird, so spricht das nur für ihre Schwierigkeit, nicht für ihre wirkliche Unerlaubtheit. Claudel ist in diesem Sinn durchaus ein Rhetor. Und es heißt seiner Größe die gebotene Ehre erweisen, wenn wir bekennen, daß er die doppelte Dimension des Bühnenwortes in heute einzigartiger Kraft zu erfüllen weiß.

Nicht weniger bedeutsam sind aber die gedanklichen Parallelen des „Bürgen" zum „Seidenen Schuh". In beiden Dramen finden wir den Grundkonflikt Claudels, den Gedanken, die Liebe zu opfern und in eine verhaßte Ehe als in ein Sakrament einzutreten. Schon im „Soulier de Satin" war das die verwundbarste Stelle des Werks, wo man statt Konflikt Komplex sagen mochte, und statt Leiden Trauma. Und daß die Besessenheit von diesem Thema im früheren Werk nicht kleiner sein kann als im späteren, ergibt sich schon aus der größeren zeitlichen Nähe zu dem persönlichen Erlebnis des Dichters, das es bedingt.

Noch stärker als der „Seidene Schuh" erregt der „Bürge" durch seinen gedanklichen Inhalt die Zuschauer. Politisch reaktionär oder die Geschichte frei deutend? Katholisch oder unchristlich? So lauten die Fragen an dieses Werk Claudels. Wer aber an den Dichter Claudel glaubt, wird gerade daraus, daß der Schöpfer des „Bürgen" nicht festzulegen ist, sich in seinem Glauben bestärkt fühlen. Doch mögen die Linien des Geschehens erst einmal nachgezeichnet sein: Der Graf Georg von Coûfontaine befreit den Papst aus Napoleons Gefangenschaft, um ihn der Sache des allerchristlichsten Königs zu verpflichten und bringt ihn auf das Schloß seiner Base Sygne. Sie liebt ihren Vetter und gelobt sich ihm an, die letzte Frau ihres Stammes dem letzten Mann ihres Stammes. Da spürt der napoleonische Präfekt Turelure, ein Henker von 1793 und Sohn einer frommen Magd der Coûfontaines, das Versteck des Papstes aus und stellt Sygne vor die Wahl, ihn zu heiraten oder den Papst auszuliefern. In einem Gespräch mit ihrem Beichtiger Badilon ringt sich Sygne zum freien Entschluß durch aus einem Heldentum der äußersten Schwäche: sie rettet den Papst (ihn, der keine Rettung je braucht) und bricht ihrem Geschlecht das Wort. Doch noch einmal erpreßt Turelure das Geschlecht des Coûfontaine. Um den Preis, daß Georg Namen und Güter dem Sohn Turelures und Sygnes vermache, ist er bereit, Napoleon zu verraten und Paris dem König auszuliefern. Georg tut es, will aber den König wenigstens noch von seinem Gläubiger Turelure befreien. Als Paris dem König sicher ist, schießt er auf Sygnes Mann, Sygne aber wirft sich dazwischen, wird tödlich verwundet, und Turelure erschießt Georg. Nun gabelt sich das Werk. Claudel hat zwei Schlußszenen geschrieben. Die eine zeigt uns die sterbende Sygne mit ihrem Beichtvater und später den König mit seinem Gefolge von europäischen Potentaten und endet mit dem triumphierenden Ruf Turelures: „Ich bin Graf." Die andere, dramatisch viel kühnere, weil in ihrer Wirkung viel verborgenere, wurde in Zürich und Basel gespielt. Turelure sitzt bei der sterbenden Sygne und liest ihr die Worte vom lautlosen Munde ab. Sygne ist „ausgepreßt bis zum letzten Tropfen". Die Kraft ist dahin. Sie will ihr Kind nicht mehr sehen, sie will auch ihren Beichtvater nicht mehr sehen. Turelure deutet es richtig: sie will ihm nicht verzeihen. Und nun umwirbt er sie mit genau den gleichen Begriffen von Frömmigkeit und Treue, die vorher Leben waren im Mund der Coûfontaine, aber in seinem Mund zur

fürchterlichen Blasphemie des Arrivierten werden, da er sie nur benützt, wo sie früher den Menschen als ihr Gefäß benützten. Und erst als Turelure in gräßlicher Vergewaltigung alles Geistigen Sygne immer wieder mit der Devise ihres Geschlechtes aufruft, versucht sie sich mit letzter Kraft aufzurichten, um sofort tot zurückzufallen.

Eine grausamere Szene ist nie auf der Bühne erschienen, es sei denn jene andere Szene dieses Stückes, zwischen Sygne und Badilon, der ihr immer wieder erklärt, Gott fordere das Opfer nicht von ihr, er schaue sie nur an wie Moses die Felswand, an die er geschlagen habe. Einzelmenschliches Schicksal wird hier hingespannt bis zum göttlichen — die Parallele Sygne — Jesus ist überall gegenwärtig. Und das nicht nur in jenem Urgrund und Übersinn, der der Sinn und die notwendige Ausprägung des Christentums überhaupt ist, sondern in einer Aktualität, einer Unvorsichtigkeit, die ebenso gewaltig wie blasphemisch sein kann. Claudel verkündet sein Leiden wie ein brüllender Stier und ergreift den christlichen Trost wie eine fürchterliche Keule. Und das auf dem Theater. Es mag seltsam erscheinen und es sein, wenn ein Nichtkatholik bekennt, es schockiere ihn, die heiligsten Handlungen des Katholizismus auf der Bühne zu sehen. Aber wir müssen es einfach bekennen, daß diese Beichtszene zwischen Sygne und Badilon mit ihrem Ineinander von sichtbarster Schminke, freiestem Décolleté und geistiger Grausamkeit, seelischer Zermalmung die Grenzen des Erträglichen, ja des Zulässigen überschreitet. Aber ist Scham eine letztlich bindende Kategorie der Kunst, des Theaters? Die Frage sei wenigstens gedacht.

Es war also großartig und entsetzlich. Und es war gar nicht erbaulich. Keiner, der sich auf eine Idee festlegen wollte, kam auf seine Rechnung. Nicht der Gegner der Revolution, dem Claudel mit aller Deutlichkeit sagt, daß sie nur triumphieren konnte, weil eben der Adel zum Tode reif war. Nicht der im biblischen Sinne einfältig Fromme, der hier die christliche Märtyrerin in ihrer letzten Stunde sich dem Heil versagen sieht. Gide hat einmal gesagt, der Dichter fühle sich zutiefst in seiner Bahn bestärkt, wenn ihm die Figuren entglitten und ihre eigenen Wege gingen. So ist es mit Claudels Sygne. Sie erweist ihr stärkstes Leben in diesem Bruch der Sterbeszene. Und wenn die Katholiken das christliche Paradox der scheinbaren Freiheit des Menschen nur ernst nehmen wollten, eben jenes Wort Badilons, daß Gott dieses Opfer von Sygne nicht fordere, so könnten sie in diesem letzten Zerbrechen Sygnes es noch einmal auf die großartigste und geheimnisvollste Weise ausgedrückt finden.

Die Zürcher Aufführung des „Bürgen" tat dem Dichter und dem Theater hohe Ehre an. Wie schon in seiner Inszenierung des „Soulier de Satin" hatte es sich Herr Horwitz angelegen sein lassen, das Wort in seiner Macht ausstrahlen zu lassen und keine Schwebung von Claudels Wortwelt zu verschatten. Und in der Komposition der Figuren wurde geachtet auf jene klassische Stilisierung, die dieses Stück des Dichters bestimmt. Leitgebärden wurden folgerichtig durchgehalten, ohne daß sie doch je zum Stereotypen erstarrten. Es standen dem Werk aber auch Darsteller zur Verfügung, die seinen äußeren und inneren Ansprüchen in ungewöhnlichem Maße gerecht wurden. Heinz Woester als Georg war ein eindrücklicher Vertreter des Ancien Régime, der vielleicht nicht jenes geheime Fieber, das der Rolle innewohnt, verkörperte, wohl aber die geforderte Verbindung von Eleganz und Heroismus. Leopold Biberti hatte die reiche Rolle des Turelure zu spielen (weil sie am meisten realistische Elemente birgt, ist sie vielleicht am leichtesten). Biberti darf diese Leistung zu seinen schönsten zählen. Ganz in Claudels Sinn vermied er jede Karikatur — denn es darf nicht übersehen werden, daß Claudel der Rolle sehr viel schlicht und einnehmend Menschliches mitgegeben hat und sich stark mit ihr identifiziert hat. Maria Becker ist von vornherein sicher nicht die Sygne, wie man sie sich vorstellt. Dazu hat sie zuviel unmittelbare, volkstümliche Elementarkraft. Aber durch ihr ständig sich entwickelndes Können wurde sie auch der aristo-

kratischen Gehaltenheit der Figur gerecht. Und vor allem im dritten Akt, der eine äußerste Abblendung und Verinnerlichung erfordert, war sie, der jeder Laut und fast jede Bewegung versagt war, von beherrschender Stärke. Man muß diese Szene gesehen haben, um zu ermessen, was das bedeutet. Die Rollen des Papstes und des Beichtvaters sind mehr episodisch verwendet, aber nicht minder wichtig als die Hauptfiguren. Herr Ginsberg wußte den seltsam ausweichenden Reden des Papstes eine Durchsichtigkeit ins Jenseitige zu geben, die unvergeßlich bleibt. Bewunderungswürdig war auch, wie diese Figur des zerbrechlichen alten Mannes vor jeder Sentimentalität bewahrt wurde, eine Gefahr, die umso näher liegt, wenn ein relativ junger Darsteller eine Greisenrolle zu vertreten hat. Auch der Priester Badilon, der auf so tiefsinnige Weise das Pendant zu Turelure bildet (auch er heraufgekommen, aber nicht ins Weltliche, sondern ins Geistliche und darum mit jeder persönlichen Demut und jeder sachlichen Unerbittlichkeit begabt im Gegensatz zu Turelure), auch er will mit einer Zurückhaltung gespielt werden, die zum schwersten Opfer eines Darstellers gehört. Herr Horwitz gab ihm das Geforderte und rettete die Beichtszene davor, eigentlich blasphemisch zu werden.

Was soll man von Hauptmanns „Rose Bernd" und ihrer Verkörperung durch Käthe Gold sagen? Das Stück strotzt von Leben, keine Figur, die nicht rund und restlos wahr wäre, keine Szene, die nicht so unaufhaltsam ihrem inneren Gefälle folgte, wie ein Fluß dem seinen. Das Leben hat nichts mehr zu lachen — man ist ihm auf die Schliche gekommen. Ein grandioser fait divers hat uns einen Abend lang zu seinen ohnmächtigen Mitwissern gemacht. Und daß wir da unten im Zuschauerraum nicht eingreifen konnten, malte nur noch einmal schattengroß das Thema des Ganzen an die Wände der Seele: die Ohnmacht des Menschen gegenüber dem blind und dumm und roh zuschlagenden Schicksal. Mitleid und Schrecken — die Katharsis aber bleibt aus. — Die Zürcher Aufführung war ein Triumph naturalistischer Schauspielkunst. Nicht nur in Käthe Golds Rose, sondern auch in den meisten anderen Figuren, denen Herr Steckel den eigensten Ton zu entlocken verstand, um dann alle diese Töne zum unteilbaren Ganzen zu verschmelzen. Noch selten sahen wir Frau Fries, Herrn Langhoff, Herrn Wlach so gut. Herr Ginsbergs Buchbinder war von einer inneren Sammlung und stetig sich vertiefenden Größe, die ebenso unvergeßlich bleiben wird wie sein Brackenburg, den er hier vor vielen Jahren spielte. Käthe Golds Leistung vollends ist bezwingend. Das muß gesagt werden, selbst wenn man an ihrer Rose am Anfang das erdhaft Elementare, das ländlich Einfältige vermißt. Zu ihrer einzigartigen Größe steigt sie erst auf in der Zerstörung. Aber da — welcher Mut zum Häßlichen, zum Stumpfen des äußersten Unglücks, zum Dummen der letzten Hilflosigkeit. Es ist ein Überschreiten jeder menschlichen Form, daß am Ende, in diesem letzten Akt, für den dem Zuschauer die Worte, wohl aber nicht die bleibende Erinnerung fehlt, diese Rose beinahe aufhört eine Frau zu sein. Amorphe Menschensubstanz hält da oben unter dem Bühnenlicht noch dürftig zusammen, Kehricht der Menschheit, Abfall der Schöpfung. Was bedeutet das in der heutigen Welt? Alles oder Nichts? Oder beides?

Elisabeth Brock-Sulzer.

Marionettentheater

Die Marionetten beleben seit einigen Wochen wieder ihr Theaterchen an der Stadelhoferstraße, und es scheint, als fände das Publikum immer lieber zu ihnen hin. Nachdem ein Gastspiel der „Freien Bühne" den Auftakt gegeben hatte, begannen die eigentlichen „Zürcher Marionetten" ihr Wirken mit einer kleinen Oper von Offenbach „Das Mädchen von Elizondo". Max Toblers Puppen und Bild bestachen vor allem durch ihre Farbigkeit, und Max Conrad führte die Sänger Gabriele Ulrich-Karcher, Carl Rehfuß und Rolando Monti in zierlichem

Gleichmaß und Gleichklang zu den hölzernen Puppen. Für die Kinder ein besonderes Fest waren die „Bremer Stadtmusikanten", die Pierre Gauchat aufs lustigste ausgestattet hatte. Bezeichnenderweise ließ er den Tieren mehr realistische Wahrheit als den Menschen, sodaß ein reizvoller Gegensatz sich auftat zwischen der sich immer gleichbleibenden kreatürlichen Welt und der für alle Greuel anfälligen Menschenwelt. Grimms Märchen erschien in einer dramatischen Fassung von Ursula am Bühl. Zu recht auf hochdeutsch. Das richtete schon eine erste Schranke auf. Denn nichts vertragen die Marionetten schlechter als einen hemdsärmeligen Naturalismus. Nun ist es ja freilich nicht so, daß der Dialekt einem solchen verfallen müßte — ganz im Gegenteil. Aber in der Wirklichkeit wird er meist damit verwechselt, und man meint, je formloser, je unbekümmerter man sich dem Landläufigen ergebe, desto näher sei man dem Wesen des Dialekts. Der Hansjoggel der Zürcher Marionetten war diesem Mißverständnis nicht ganz fern. Noch mehr als lebendige Schauspieler verlangen diese hölzernen Tänzer am Seil Stilisierung. Nichts war in dieser Hinsicht aufschlußreicher als die Wirkung des italienischen Sängers Monti, wenn er mit leis italienischem Akzent seinen deutschen Zwischentext sprach. Daß es fremdartig klang, war von bezaubernder Richtigkeit, es war ein wahres Marionettendeutsch mit jenem schönen Bruch der natürlichen Linie, die ja auch in der Gestik der Puppen bezaubert. Und ebendemselben Umstand entspringt es, wenn das gesungene Wort, die sauber harmlose Operette bei den Marionetten so wohl aufgehoben ist. Das gesungene Wort an sich schon bringt Abstand, Haltung, spielerisches Jenseits der Natur. Wenn wir es so sehr wünschen, die Marionetten möchten zu einer ständigen und sich der Liebe des Zuschauers immer treuer versichernden Einrichtung des schweizerischen Kulturlebens werden, so nicht zuletzt deshalb, weil uns wenige Dinge so sehr wie sie geschaffen scheinen, den Stilinstinkt zu schärfen. Unsere Marionetten sind im Bildnerischen schon von schönster Eindrücklichkeit; nun gälte es, ihnen auch ein Wort beizugesellen, das aus der selben Wurzel wüchse. Der sprachliche Marionettenstil ist erst noch zu finden und ist eine Aufgabe schwierigen Reizes.

Nach den eigentlichen „Zürcher Marionetten" hat sich dem Publikum das bisher nur privat tätige Humm'sche Marionettentheater vorgestellt mit einer pietätvollen Dramatisierung von Gogols Novelle „Die Maiennacht". R. J. Humm, der sie verfaßt hat, scheint uns dem Geheimnis dieser Marionettensprache sehr nahe gekommen zu sein. Das ist umso verdienstlicher, als es unter äußerster Schonung von Gogols Text geschah. Dessen hinreißende Evokation der ukrainischen Landschaft sprach aus dem Bühnenbild, aus der volksliedhaften Musik Hans Rogners und durch die eigens dafür erfundene Figur des Mondes, die in ihrer kaum andeutenden Gestensprache und der Unbeweglichkeit ihres Marionettengesichtes von überraschender Poesie war. Man fühlte sich an Lorcas unvergeßliche Mondszene erinnert. Die Puppen des Ambrosius Humm dominieren — wenigstens in diesem Stück — weniger als die der „Zürcher Marionetten". Sie bleiben eingebaut in eine naturhafte Einheit von Bühnenbild und Klang. Ihre Kontur verwischt manchmal beinahe zugunsten dieser Einheit. Ihre Gestik aber, namentlich die der Hände, ist von großer Delikatesse. Ein nervöser, irgendwie graphischer Stil hat sich darin herausgebildet, besonders eindrücklich in der Figur des Marionettendirektors, der R. J. Humms Wort ganz eigentlich umschrieb. (Überhaupt dürfte diese Art der Marionettenconférence durch ihr Niveau vorbildlich sein.) Täuschen wir uns, oder war wirklich in Humms Marionetten eine längere Spieltradition zu spüren? Das ist ja nicht der letzte Nachteil einer nur sporadisch tätigen Marionettenbühne, daß sie ihre Fingerfertigkeit nicht ständig üben und verfeinern kann. Die Zürcher Marionetten können schon recht viel (diesmal waren sie den Tieren besonders gewogen), aber nur mit einem festen, dauernd arbeitenden Ensemble werden sie ihr Spiel auf die künstlerische Höhe ihrer Puppen bringen.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Der Film

Ein neuer Franzosenfilm

Der neue Film von Marcel Carné „Les visiteurs du Soir" erschien hier in der Schweiz umwittert nicht nur vom hohen Rufe des französischen Vorkriegsfilms, sondern auch noch von der Glorie, eine Waffe der Widerstandsbewegung gewesen zu sein. Die Deutschen hätten gemeint, ein ganz unpolitisches Werk zuzulassen und seien höchlich erstaunt und düpiert gewesen, als das Flair des französischen Publikums eine tiefere Bedeutung herausgespürt habe. Man weiß nicht, soll man angesichts solcher Nachrichten das Sprichwort vom Teufel zitieren, der in der Not Fliegen frißt, oder das Bibelwort von jenem, der Gott liebt und dem da alle Dinge zum Besten dienen müssen. Denn der von Carné dargestellte Sieg der Liebe über den Teufel, das von ihm gefilmte Herz, das noch durch die Stein gewordenen Leiber hindurch schlägt, hat mit dem Sieg Frankreichs ebenso viel und ebenso wenig zu tun, wie beispielsweise eine Wasserleitung, die bei steigender Wärme wieder auftaut (oder was der unzählbaren anderen Vergleiche sind, die das Übergewicht des Ja über das Nein illustrieren mögen) — nur daß eine solche Wasserleitung ein sauberes, handliches Ding ist, während dieser Film ein sehr wenig sauberes ist. Er erinnert peinlich an jene Hausbars, die in Folianten eingebaut worden sind, nachdem deren Inhalt herausgeschnitten wurde. Da ist ein mittelalterliches Schloß, dessen Pappe noch jetzt den ganzen Zuschauerraum mit Kleisterduft erfüllt, da sind Schauspieler mit modernen, bald künstlich geglätteten, bald zuchtlos ausgemergelten Physiognomien, die aus ihren mittelalterlichen Kostümen hilflos vermummt ihrer Maskerade zuschauen, da ist ein pseudopoetischer archaisierender Text, der vor einem einzigen authentischen Satz des Mittelalters wie Spreu verwehte, da ist filmischer Märchenzauber, der glaubt, dem Phantastischen rein von außen her auf die Sprünge zu kommen. Hier amtet der Operateur nicht als Zauberer, sondern als Priester und erntet nur den Hohn, der seiner Talmireligion zukommt. Sollte ihn wenigstens ernten. Ein René Clair, ein Chaplin erreicht seine tiefsten Wirkungen mit der Ironie, die sich auftut zwischen den maschinellen Mitteln des Films und seinem menschlichen Vorwurf. Noch im kleinsten ihrer Witze steckt mehr wahre Phantastik, mehr Symbolwert als in diesen ganzen „Visiteurs du Soir" Vergleichen wir nur etwa den Hexenvater aus Clairs „I married a witch" mit dem Teufel Carnés. Realistische Schauspieler sind sie beide, Carné aber steckt den beweglichen Jules Berry in gestickten Samt, der zu ihm paßt wie eine Heilsarmeeuniform, und läßt ihn so psychologisch bunt agieren wie sonst im Smoking des zynischen Bösewichts. Clair aber läßt seinen Hexer nur realistisch spielen, um ein Gegengewicht zu erhalten zur Phantasmagorie der Filmmaschine, die seine Körperlichkeit wie einen Witz bald zuläßt, bald unterdrückt. Und dasselbe ließe sich sagen bei einem Vergleich Veronika Lakes aus Clairs „Hexe" mit den Frauen Carnés, etwa Arlettys, die ihren ganzen Halbweltzauber, das heisere Liebesgurren ihrer Stimme, ihre unverwechselbar heutige Schönheit auf Mittelalter hin patinieren muß.

Ein verfahrener Film mehr oder weniger — was tut es! Carné hat früher gezeigt, was er kann und wird wieder in sein Geleise zurückfinden. Wichtig ist die politische Wirkung, die dieser Film haben konnte. Die fürchterliche Gabe, die Europa ausgebildet hat, sich mit Ersatz zu nähren, zu kleiden, zu freuen — ja offenbar sogar sich mit Ersatz zum Todesmut zu begeistern. Oder sollte es doch hier auch nur so gewesen sein, daß jene, die im Kino bei Carnés „Visiteurs du Soir" sich Mut antranken, Ersatzhelden waren, Zaungäste des Maquis, die nachher am lautesten schreien und denen das „Kreuzige" am leichtesten von Seele, Gewissen und Mund geht?

Elisabeth Brock-Sulzer.

Wie Rußland lebt

Der Film „Wie Rußland lebt" zeigt in seinem ersten Teil die russische Zivilisationsarbeit in einem vorderasiatischen Teilstaat der Sowjetunion, in einem zweiten wird der Versuch unternommen, durch Aneinanderreihung von kennzeichnenden Szenen aus dem ganzen Gebiet des russischen Imperiums, die dem Laufe eines Stichtages kurz vor diesem Kriege folgen, ein Bild im Sinne des Titels zu geben. Wir sind von russischen Filmen ein ganz erhebliches Maß von ästhetisch befriedigender Technik gewöhnt, und auch hier wird es alles in allem durchaus eingehalten. Aber es ist unmöglich, dieses Elementes unbefangen froh zu werden. Das stundenlang gehetzte Hin- und Herspringen zwischen Völkern, Zeiten, Klimaten, vom schwach herausgehobenen Einzelnen zur breit daherlebenden Masse, von Friedenswerken zur Kriegsvorbereitung, von fanatischer Arbeit zu betriebsmäßigem Vergnügen — es läßt den Geist aus sich selbst fortgerissen und zerstückt zurück, unfähig schließlich, beim Augenblick genießend zu verweilen. Und das kommt aus dem Innersten der Gesinnung hinter diesem Film. Es ist der Geist der absoluten Extraversion, der daraus spricht, der Außenwendung in die Endlosigkeit von Raum und Zeit hinein: ins Weitere, Breitere, Fernere, Vielfältigere, Ausgebautere — und immer in die Zukunft. Es ist nicht ein Atemzug von Sein und Seinshaftem in diesem Film. Und wie lange ist's denn, daß Rußland als das in Natur und Geist träumerisch versunkene Land, Brücke zum mystischen Asien galt! Rußland hat in rasendem Zeitmaß die europäische Entwicklung aufgeholt. Es lebt heute die Begeisterung für Geschwindigkeit und Betrieb wie ein zwölfjähriger Knabe aus, bei dem die vom tieferen Leben noch nicht beanspruchte Kraft immer in der Spannung nach vorn lebt und sich ins äußere Darüberhinaus entleeren will. Mehr Kinder, mehr Land, mehr Siedlung, mehr Bodenschätze, mehr Straßen, mehr Waren, mehr Fabriken, mehr Städte — und nicht zuletzt mehr Waffen, denn neben den Vorrichtungen zur Steigerung der Menschenerzeugung und Menschenunterhaltung stehen die Vorrichtungen zur gesteigerten sowie technisch rationelleren Menschenabschlachtung. Das alles geht, so lange das russische Volk nach Beseitigung seiner im ganzen dekadenten und geistigen Bourgeoisie vor Lebenskraft verspritzt. Solange muß die Natur herhalten, und Religion braucht es nicht, solange die äußeren Horizonte sich laufend erweitern. („... au lieu des dieux, la force humaine en lutte contre la Terre" — Malraux, „La Condition Humaine", S. 395.) Und der Menschengeist genießt sich selbst, indem die überflüssigen Felsen zu Tale poltern, die zwecklosen Bäume wie Strohhalme hinflattern, die tempolosen, schwerfälligen Landschildkröten krachend in das Getriebe des Traktors geraten, und die Kulturen der exotischen Völker wie schnell sich verkleinernde Schlackenmassen in der Glut der Zivilisationsbegeisterung schmelzen. Heute ist für die Russen alles nur Stoff, die Natur ist ungöttlich und Europa eine Schuttmasse zum Planieren; wir Europäer sind die Schildkröten. Oder nein, wir fragen doch noch, was darnach kommt — darnach, wenn die Tiere ausgerottet, die Wälder gerodet, die Äcker erschöpft, alles mit Fabriken übersetzt ist — wenn alle gut leben, in Autos herumrasen und das Leben überdreht und unschöpferisch ist: wenn Rußland zu Amerika geworden ist. Oder sagen wir, zum Amerika von 1925. Wird dann eine neue Geisteskultur den gräßlichen Pionier-Kitsch der Bau- und Bildwerke dieses Films ersetzen? Oder wird der Planet endgültig einer ausgebrannten Zivilisationsbarbarei anheimfallen? Vielleicht wird man dann Europa wieder aus der Erde graben wollen, aber es wird zu spät sein. Doch was sollen wir heute tun? Sollen wir wirklich zu Schildkröten werden, stabilisierten, zukunfts- und fernelosen Menschen, die überall profitieren und überall sich drücken wollen, voll Überlegenheitsgefühl und Einsatzlosigkeit, hämische Zuschauer? Was bleibt uns sonst zu werden? Buddhisten? Oder diejenigen, welche wie die Russen mehr leben wollen, mehr, tiefer, lust- und schmerzhafter, handelnder und leidender, weiter und heftiger, gefahr-

und gewinnreicher, tod- und auferstehungsreicher, mit mehr Verhaftung und mehr Freiheit, mit mehr Wagnis und mehr Sicherheit leben wollen — aber dies nun gebunden, gebettet, gesammelt, umfangen und entfesselt im Glauben an ein großes, unerschütterliches, göttliches Sein? Erich Brock.

Manzoni im Spiegel Francesco Chiesas

Der hervorragende Tessiner hielt 1923 in Lugano und in Zürich über den in die Weltliteratur eingegangenen Lombarden, zu dessen fünfzigstem Todestag und zur Hundertjahrfeier der ersten Promessi-Sposi-Fassung, eine unvergessene Rede, auf die man immer wieder zurückgreifen sollte, als auf eine aus reichen Dichterquellen gezügelt sprudelnde Ausdeutung des klassischen Romanes [1]).

Im Wirrwarr des gegenwärtigen Krieges, im Wirrwarr auch des Dunkeldichtertums, der umsichgreifenden Neomystik, zog es Chiesa mehr denn je zu Manzonis Menschlichkeit und Klarheit hin, zu Manzonis ganz natürlicher Erhabenheit. Um so bereitwilliger folgte er der Aufforderung, dem Tessin, nun Italiens Verlagserzeugnisse wegfallen, eine Neuausgabe der „Verlobten" zu besorgen [2]). Dem Tessin, somit auch den tessinischen Schülern, welche zwar erst nach Jahren für Chiesas reifes Beiwerk das nötige Verständnis aufbringen werden.

Kein erwachsener Literaturfreund dagegen liest ohne gespanntes Mitgehen den einleitenden Essay über die Koexistenz von Pessimismus und Optimismus bei Manzoni und deren künstlerische Auswirkung, über Manzonis unbeirrtes Klarsehen in alle, durch alle Schwächen, Mängel, Schlechtigkeiten der Menschen und über sein hochgemutes Dennoch, sein Vertrauen in das Auch-Gute, in menschenwürdigen Immer-Wiederbeginn, -Wiederaufstieg, seinen Glauben, daß alle Dinge, auch die festgefahrensten, letzten Endes, notwendigerweise wieder in Bewegung zum Rechten hin geraten müssen: „le cose, alla fine, bisogna che si rincamminino".

Da spricht ein Weiser über einen Weisen, aus innerer Verwandtschaft. Einmal mehr bewährt sich Chiesas hohe Geistigkeit, die keineswegs sich vortäuscht, im praktischen Leben als Unfehlbarkeit zu funktionieren: wohl nur wer sich selbst fehlbar weiß, kann so wahr die Unvollkommenheit der Menschen bekennen. Doch versöhnlich heißt es im Schlußteil: „Aus dem Anblick einer geplagten und verderbten Welt ... ergibt sich (bei Manzoni) keine Trostlosigkeit ... Sein aus der Nähe Beobachten ist zugleich ein Schauen aus der Höhe ... Die Verirrungen und Missetaten der Menschen, ihm genügt es, sie aufzudecken, zu fassen; selten nur ereifert er sich dagegen, manchmal betrachtet er sie mit einem Blick voll Mitgefühl, in dem sogar eine Art Lächeln leuchtet. Das Manzonische Lächeln: ... die Zuneigung eines wohlmeinenden, barmherzigen, jede Grausamkeit verabscheuenden Sinnes, auch jene Grausamkeit, welche Gerechtigkeit sein könnte."

Nach Ergründung dieser nüancierten Studie durchstöbert man gierig Chiesas Fußnoten. Selten bieten sie sachlichen Aufschluß (sodaß wir die besten, auf den Errungenschaften neuerer Forschung fußenden Promessi-Sposi-Ausgaben — eines Russo, eines Guerri — in unserer Bücherei auch weiterhin nicht missen möchten). Meist sind es wiederum weise Glossen zur Weisheit des Textes, in engem Zusammenhang mit der Stellungnahme, mit der Geisteshaltung der einleitenden Seiten, im Zusammenhang auch mit dem jetzigen Weltgeschehen und mit dem Menschlichen

---

[1]) Dante Alighieri, Alessandro Manzoni. Discorsi commemorativi. Grassi, Bellinzona-Lugano 1924. (Wird diesen, seinerzeit vielbewunderten Gedankengängen über die beiden Schulautoren par excellence, im Unterricht und auch in der Studierstube, noch genügende Beachtung geschenkt?)

[2]) Carminati, Locarno. Mit einem Manzoniporträt und mit Buchschmuck Aldo Crivellis. (Elfte tessinische Ausgabe; die zehn früheren erschienen 1827—1847.) Davon, für hochgefüllte Börsen, eine Liebhaberausgabe.

Allzumenschlichen aller Epochen und Zonen. Ja, Chiesas besonderes Anliegen scheint es zu sein, die „storia milanese del secolo XVII" in deren Haupteigenschaft eines überzeitlichen, überräumlichen Werkes von ideeller Dauergültigkeit ins Licht zu rücken: „sappiamo che tutto nei Promessi Sposi ha carattere universale" Oft auch sind es rein ästhetische Bemerkungen, Eindrücke, Einfälle des Dichters über den Dichter, zarte Hinweise auf verborgene Schönheit. Bei aller Ehrfurcht versteht es Chiesa, sich einzelnen Textaussagen gegenüber kritisch, zweifelnd oder negativ zu verhalten: sebst der behutsame Manzoni konnte irrig sehen, zu weit, übers Ziel hinausgehen. Die zu kommentierenden Stellen wurden durchaus nicht immer gemäß den Erwartungen des Lesers gewählt, nicht immer dort, wo Manzonis Kunst schwierigste Proben zu bestehen hat, wie etwa im Gespräch zwischen dem Kardinal und dem Ungenannten; Chiesa wählte nach sehr eigenen Gesichtspunkten, Sehnsüchten, Neigungen, Abneigungen, auch Obsessiönchen, was besonders dazu beiträgt, seinem Unterfangen ein reizvoll persönliches Gepräge zu verleihen.

Diese Einzelauseinandersetzungen mit dem großen Bruder mußten ihm zuweilen tiefe Lust, seelisches Aufatmen bedeuten. Wie es für Panzini ein Bedürfnis war, in seinem Dizionario moderno die sich erneuernde, europäisierende Sprache als Vorwand zu nutzen, um seiner Lebensbetrachtung und seiner widerwilligen Anpassung ans zwanzigste Jahrhundert — zwar oft leichthin, obenhin — Luft zu machen, so war es für Chiesa ein Bedürfnis, das bleibende Dichterwort aufzurufen, um sein eigenes antineutönerisches Credo zu vertreten und seinem enttäuschten, doch nicht entmutigten Idealismus mannigfachen Ausdruck zu gewähren *). Die letzte Fußnote betont nochmals Manzonis Glauben an die Dinge, die wiederum zielsicher in Bewegung geraten. „Und so sei es. Nicht als eine dem Trägen gestattete Absolution, sondern als ein starker Trost demjenigen, der sich hilflos fühlen sollte vor der Größe der Übel und der Kleinheit der Menschen." Fast durchweg überzeugt uns dieser sonderartige Kommentar und, je nachdem, erquickt, ergötzt er uns oder er veranlaßt uns zu ersprießlicher Denkübung.

Chiesas Manzoniausgabe darf den Tessin, darf die Schweiz, mag einst Italien in hohem Maße freuen, auch als ein auserlesenes Bindeglied zwischen dem schweizerischen Strich lombardischer Erde und der italienischen Lombardei, über welch' beiden ja derselbe Himmel strahlt: nach Manzonis schlicht herrlicher Formel, „quel cielo di Lombardia così bello quand'è bello, così splendido, così in pace".

E. N. Baragiola.

Bücher Rundschau

Schweizer Urgeschichte[1])

Wieder liegt ein Jahrgang dieser für die schweizerische Urgeschichtsforschung repräsentativen Publikation vor uns, die uns diesmal besonders durch die Fülle ihrer Anregungen und neuer Deutungen schon bekannter Funde überrascht. Da keine größeren Ausgrabungen gemacht werden konnten, wandte sich das Interesse der Forscher älteren Problemen zu, die immer noch ihrer Lösung harrten. So

*) Den Kritiker Giancarlo Vigorelli erinnern gewisse, von Humor und Witz eingegebene Chiesasche Anmerkungen zu den „Verlobten" an gewisse Anmerkungen desselben Panzini zu Bojardos „Verliebtem Roland". Giornale del Popolo, Lugano, 13. Dez. 1944.

[1]) 34. Jahrbuch der schweizerischen Gesellschaft für Urgeschichte, 1943, verfaßt von Karl Keller-Tarnuzzer, Verlag Huber, Frauenfeld.