Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 26 (1946-1947)
Heft: 8

Rubrik: Kulturelle Umschau

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

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

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

Download PDF: 11.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Basler Schauspiel

Die Spielzeit begann mit Shakespeares «Maß für Maß». Darauf folgte ein frühes Stück Ibsens, «Bund der Jugend». Und soeben ging die deutsche Erstaufführung eines zeitgenössischen Stücks in Szene, «Die Glasmenagerie» des Amerikaners Tennessee Williams.

Es mag nicht von ungefähr sein, daß die im Sinne des Wagnisses problematischste Aufführung die unproblematischste war: *«Die Glasmenagerie»*. Es bleibt zwar immer ein Risiko, ein neues, ein noch unabgestempeltes Stück vor das Publikum zu bringen. Aber es hat eben auch den Reiz des Unabgestempelten, den Reiz des Vorbildlosen, den Reiz der aus der zeitgenössischen Substanz geborenen Aussage. Für die Aufführung eines solchen Stücks fällt das Problem der Beziehung zu einem historischen Spannungsraum weg, der heute jeder szenischen Verwirklichung aus primären geistigen Ursachen so große Schwierigkeiten bereitet. Und es kommt, wie in diesem Fall, eine In-sich-Fassung des Zeitgefühls zustande, die sich als künstlerische Geschlossenheit auswirkt.

Eine zeitgenössische Aussage ist Tennessee Williams' Stück auf alle Fälle, auch in seinen Schwächen, in denen es gewissermaßen die Echtheit seiner Empfindung verbürgt. Es schildert, — man kann noch nicht einmal sagen das Schicksal, sondern weit eher — den seelischen Zustand einer kleinen Familie, die in der Mietskasernen-Steinwüste einer amerikanischen Stadt eine kümmerlich und lichtlos gewordene, abgeschnürte Existenz gefangener Vögel fristet. Traurig, ja verzweifelt, aber in jener Verzweiflung, die sich selber kaum noch erkennt, hocken sie aufgehängt in ihrem Wohnungskäfig im Gestänge der Eisenstreben und Feuerleitern der Hinterhöfe, und jeder von ihnen träumt weg, flüchtet in eine Welt der Sehnsüchte zur Stillung seelischer Hungersnot. Amanda, die Mutter, lebt in der Vergangenheit ihrer Jugend. Laura, die Tochter, ein zer- und gebrechliches Elbwesen von durchsichtigem Zauber irdischer Kontaktlosigkeit, verbringt ihr Leben mit einer Sammlung von glasgeblasenen Figuren und Fabeltieren. Tom, ihr Bruder, erhält zwar dieses drohnenhafte Frauenheimwesen schlecht und recht mit seinem Verdienst in einem Lagerhaus: ein finsterer Ort, wo das Leben in leblosen Stapeln stockt. Nachts aber bricht er aus und betrinkt sich an den Surrogatabenteuern des Films; und eines Tages bricht er aus ins Ungewisse auf der Suche nach dem eigenen Abenteuer, nachdem der Versuch einer Verbindung mit dem normalen Leben in Gestalt des jungen Jim O'Connor — er sollte der Gatte Lauras werden — rettungslos gescheitert ist.

Die Handlung ist einfach, geradlinig, ja dürftig. Was sie an Spannung enthält, bezieht sie daraus, daß sie in einen schwebenden Zustand traumbefangener Überwachheit gehoben ist. Für das ganze Stück gilt, was Tom von sich selber sagt: «Ich weiß, es sieht so aus, als träumte ich so dahin, aber innerlich — innerlich berste ich vor lauter Wachheit». Poetische Freiheit der Gestaltung ist gleichgesetzt mit der verwandelnden Verklärungskraft der Erinnerung. «Der eigentliche Schauplatz ist die Erinnerung», die Erinnerung Toms. Tom ist der Ansager des Stücks, der als Tom von heute das Erlebnis des Tom der Vergangenheit kommentiert, der in dieses Erlebnis — die eigentliche Bühnenhandlung — übergangslos eingeht und es als Gestalt seiner eigenen Erzählung vergegenwärtigt.

In der Gestalt Toms ist so etwas wie eine moderne Einheit von Zeit, Ort und Handlung gegeben. Fraglos ist Williams in dieser Form weder der Erste noch der Einzige. Wilder hat die moderne Erfahrung der Vertauschbarkeit, resp. der Identität

von Zeit und Raum kühner, eigenartiger, dichterischer und theatralisch gemäßer gestaltet. «Die Glasmenagerie» ist eigentlich ein verkapptes Filmmanuskript. Für das Gelingen einer Aufführung kam alles darauf an, ob sich die Atmosphäre irrealer Überwirklichkeit und zeitloser Gleichzeitigkeit im szenischen Bild binden lasse. Es gelang und übertrug eben jenen Eindruck künstlerischer Geschlossenheit, von dem eingangs die Rede war. Bühnenräumliche Gestaltung (durch den neu engagierten, von Bern kommenden Bühnenbildner Max *Bignens*), Beleuchtung und die sehr sorgfältige, liebevoll eingehende Führung der Figuren durch den neuen Schauspieldirektor Kurt *Horwitz* wirkten zusammen zu dieser Sichteinheit. Es kam eine künstlerische und kultivierte, eine ausgezeichnete Leistung zustande, die den menschlichen Stempel des neuen Schauspielleiters trug und als solche überzeugte. Und dies, trotzdem einesteils Besetzungsschwierigkeiten, andernteils die Auffassung des Regisseurs, den ursprünglichen Sinn des Stücks wenn nicht veränderten, so doch anders färbten.

Für die große Leistung Therese *Giehses* als Mutter Amanda gilt dasselbe was für die ganze Aufführung. Sie war von jener mimischen Vollendung, die dieser wunderbaren Darstellerin eigen ist, sobald sie die Bühne betritt, aber es war eine Vollendung, die nicht dem Sinn des Stückes entsprach. Das Haus wird geräumiger, sobald sie da ist, die Menschen sind unmittelbar sofort berührt von ihrer vitalen darstellenden Kraft. Aber Therese Giehse war nicht Amanda; Amanda mußte gewissermaßen Therese Giehse werden, was, wenn auch der falsche, der künstlerisch einzig mögliche Weg war, wenn er wahrhaftig (von der Künstlerin her) sein sollte. Die Giehse'sche Amanda war zu schwer, zu erdhaft und standfest, zu vernünftig. Es fehlte ihr das leicht Irre, das Flatterige, das aufgescheucht Kokette vor imaginären Bewunderern. Ihre Ausbrüche des Schimpfens, des Kicherns waren nicht nervöse Unbeherrschtheit, sondern polternde Tiraden sich in Szene setzender Muttersorge. Diese Amanda war eine rackernde Kleinbürgerin, kein verflogener Vogel aus dem amerikanischen Süden. In wenigen Augenblicken flackerte etwas davon darüber hin: in den Telefongesprächen über eine Damenzeitschrift, in der stummen Indignation, mit der sie sich von ihrem Sohn abwendet, der sie alt und häßlich scholt... Indessen war der Nachdruck der Giehse'schen Darstellung so beherrschend, daß sie die Figur Lauras nach sich ziehen mußte, umso mehr als auch die Besetzung dieser Rolle durch Margrit *Winter* diesem durchsichtigen Geschöpf eine zu kompakte Erscheinung gab. So wirkte sie weit mehr unbeholfen und rührend in einem sentimental bemitleidenswürdigen Sinn, als zauberisch entrückt und gläsern verspielt. Die Glasmenagerie wurde eine Marotte, keine Leidenschaft. Dadurch wurde die Faszination, die sie sowohl auf ihren Bruder Tom wie auf den jungen Besucher Jim ausübt, schwer verständlich, und die Liebesszene zwischen Laura und Jim, am Rande menschlicher Verständigung dahinspielend, verlor dadurch die Spannung, die das Stück zum Ende tragen müßte. Vielleicht hätte der Jim James *Meyers* jene Lockerung erreicht, die erst seine wirkliche Verführung gewesen wäre, wenn diese Laura den Mut zum verführenden Reiz der Unverführbaren gehabt hätte. Der Tom und Ansager Leopold *Bibertis* war die dem Stück adäquateste Darstellung und wohl eine der ausgeglichensten und rundesten dieses Schauspielers überhaupt. Das Gran Amateurhaftigkeit, der Hauch des Liebhaberischen, die ihn immer begleiten, kamen hier zur völligen Deckung mit dem gleichsam verzweifelten Charme dieses Tom, mit der trockenen Ironie dieses aus Notwehr harten, gutartigen und gutwilligen jungen Mannes.

Gerade an der Darstellung dieses Tom durch Leopold Biberti konnte einem klar werden, wie viel leichter es in unserer heutigen (Theater)-Situation fällt, das Stück eines zeitgenössischen Autors zu realisieren, selbst wenn es Mißverständnissen in der Interpretation ausgesetzt ist. Viel schwerer türmen sich die Schwierigkeiten gegenüber einem Stück des klassischen Repertoires. Schon ein Stück des Naturalismus wie *Ibsens «Bund der Jugend»* wirkt in einem abgestandenen Sinn historisch in seiner dramaturgischen Form, so sehr seine gesellschaftskritische Glossierung po-

litischen Hochstaplertums amüsant und gescheit ist. Es klappt so virtuos nach der Definition einer dramatischen Handlung, aber es klappt irgendwie maschinell; es ist ein «gut gemachtes» Stück. Ernst *Ginsbergs* Regie brachte das der Sache gemäß wunderbar zur Geltung. Es war ein Vergnügen, zu sehen, mit welcher klaren Disposition er den Absichten des jungen Dramatikers Ibsen nachging. Die Gesamtheit der Darsteller war spürbar gern bei der Sache und entfaltete eine spontane Farbigkeit, wie sie selten so durchgehend zum Leben erwacht. Der Naturalismus liegt den Schauspielern, sie fühlen sich wohl im Metier. Und doch? Ist das — wir ewig Unzufriedenen —. ist das *das* Theater, das wir sehen wollen, auf das wir warten?

Noch viel schwieriger wird das Problem bei Shakespeare, bei seiner unendlich viel höheren poetischen (und theatralischen!) Bedeutung, seiner dichterisch zeitlosen Gültigkeit. Aber gerade weil er sie hat: wie pflanzen wir sie uns ein? Wie soll man heute Shakespeare inszenieren? Wie soll man die in jedem seiner Stücke präsente Totalität menschlichen Erfahrungsraums szenisch fassen? Wie jenes polare Gleichgewicht zwischen direkter Schaufreudigkeit und konstruktiver Abstraktion sinnfällig in die Darstellung einlassen? Wie soll man den raschen Bilderwechsel und seine Farbigkeit respektieren und zugleich den Handlungsablauf dergestalt binden, daß die Wirklichkeit des szenischen Reiches nicht durchbrochen wird?

Die die Spielzeit eröffnende Vorstellung von «Maß für Maß» unter der Regie von Kurt *Horwitz* warf alle diese Fragen auf. Selbstverständlich war sie zunächst das Ergebnis des ersten Kontaktes des neuen Direktors mit einem ihm noch unvertrauten und überdies durchaus nicht idealen Spielkörper. Sie trug schon deshalb, und das gerade war hochachtungswürdig, echt und ehrlich an ihr, die Zeichen des tastenden Versuchs, der vorsichtigen Sorgfalt an sich. Davon abgesehen meinen wir etwas Grundsätzliches, wenn wir glauben, daß man Shakespeare auf die unternommene, nämlich «naturalistische» oder «gegenständliche» Weise nicht mehr inszenieren kann. Wir sind durchaus nicht der Meinung, das Theater müsse «filmisch» werden. Sicher ganz im Gegenteil. Aber es müßte aus den theatralischen Gegebenheiten heraus die enorm entwickelte Fähigkeit des kinogewohnten Menschen (der Film ist eine wesentliche moderne Äußerungsform) zum Assoziativen aufnehmen. Die Drehbühnenlösung, die im Falle von «Maß für Maß» angewendet wurde und der überdies der Bühnenbildner Bignens nicht gewachsen war, konnte nicht genügen, weil sie zu schwer, zu unübersetzt, zu wenig Sinn-Bild war. Daß der Regisseur selber dies empfand, war zu spüren an den vereinzelten Ausbrüchen aus dem Konzept, wo plötzlich irgendwie eine Ahnung von gewissermaßen «ahistorischer», typenartig zeitloser Deutung aufblendete. In der Nebenfigur des Scharfrichters zum Beispiel, der, in diesem Rahmen deplaciert zwar, in Maske und Darstellung so etwas wie die Verkörperung des Teuflischen und des schlechthin Gemeinen war. Als wir diesen Scharfrichter sahen, schoß es uns durch den Kopf, daß hier ein Weg wäre: von der Auffassung dieser jetzt isolierten und sinnlosen Figur aus zu inszenieren. Der Ablauf der Handlung, der in der «naturalistischen» Interpretation verwirrt und chaotisch erschien, hätte von jener, sagen wir behelfsmäßig «magischen» vielleicht zu einer gesamten Sichtordnung gefunden, zu einem geräumigen und nicht durch Bauten erdrückten Bühnenraum, zu einer Gliederung des Figurenspiels, die ihre Verkörperung zu unmittelbaren Realitäten erhoben, und die shakespearische Welt in ihrem unmittelbar zeitlosen Gehalt vergegenwärtigt hätte.

Es geht hier nur scheinbar um allzu spezialisiert «fachliche» Erörterungen eines närrisch theaterliebenden kritischen Besuchers. Denn nur dann, wenn wir eine Darstellungsform auch für das klassische Theaterstück finden (klassisch im allgemeinsten Sinn), die uns das unmittelbar Verpflichtende seiner einmaligen geistigen Kristallisation überträgt, erhalten wir uns seine geistige Substanz und damit eine Kontinuität, welcher wir zum Weiterleben bedürfen. *Georgine Oeri.*

Zürcher Stadttheater

Rigoletto

Rigoletto, Verdis sechzehnte Oper, ist zugleich die erste in der Reihe jener Schöpfungen, die den unsterblichen Ruhm des großen italienischen Tondichters begründet haben. Ihr folgten, in kürzeren oder längeren Abständen «Der Troubadour», «La Traviata», «Simone Boccanegra», «Die Macht des Schicksals», «Aida» usw. Als am 11. März 1851 im Teatro Fenice in Venedig die Uraufführung der Oper «Rigoletto, buffone di corte» stattfand, war Verdi bereits 38 Jahre alt; die Première seines ersten Bühnenwerkes lag nicht weniger als zwölf Jahre zurück. Man muß sich dieses Verhältnis zwischen Anstrengung und Erfolg vergegenwärtigen, wenn man Verdis erstes Meisterwerk nicht einfach als den genialen Wurf eines deus ex machina, sondern als das verstehen will, was es ist: als die erste reife Frucht eines viele Jahre dauernden Ringens um künstlerische Form und Gestaltung. Es ist leicht einzusehen, weshalb eine materiell und geistig so sehr beschwerte Zeit, wie sie der Ausgang des 19. und der Anfang des 20. Jahrhunderts darstellten, die Musik in «Rigoletto» als «allzu einfach» und zum Teil sogar als «banal» empfinden konnte. Unser Verhältnis zu Verdi ist ein anderes. Während jene «glückliche» Vorkriegsgeneration die Zugänglichkeit seiner Melodien mit Vulgarität verwechselte und sich an der etwas schwülen Atmosphäre stieß, ist uns heute die Losgelöstheit und innere Bereitschaft, mit der diese Musik aufgenommen sein will, ein Bedürfnis. So sehr die Kanzone «La donna è mobile» zu einem Schlager von Gassenjungen und Küchenmägden geworden ist, wir freuen uns doch immer wieder darauf, sie im Theater in ihren unverfälschten Proportionen zu hören; das wunderbare Quartett, das sie umgibt, bildet den eigentlichen Höhepunkt, wird mit festlichem Hochgefühl erwartet und vermag echte Begeisterung auszulösen. Gerade hier, wo der «Einfluß der Straße» sich geltend machen könnte, zeigt sich die ungeheure Kraft von Verdis Musik; selbst edle Form, bleibt sie bei aller Abgedroschenheit vornehm. Anderseits hat das sittlich Unerhörte der Verführungs- und Mordgeschichte «Rigoletto» den Beigeschmack des Attraktiven und Verbotenen, der ihm in der bürgerlich geordneten Welt des 19. Jahrhunderts anhaften mochte, verloren und hindert uns nicht daran, die Gestalt des Hofnarren in ihrer menschlichen Tragik auf uns wirken zu lassen. Die Frage zeitgemäß oder unzeitgemäß stellt sich bei «Rigoletto» nicht; wir begrüßen lebhaft, daß die Oper, durch die Verdi glaubte, sich selber übertroffen zu haben, im Spielplan des Stadttheaters Zürich für die Saison 1946/47 figuriert.

Die erste Aufführung vom 20. Oktober, die der Leitung von *Hans Willy Haeusslein* (Musik), *Hans Zimmermann* (Inszenierung), *Hans Macke* (Choreographie) und *Max Röthlisberger* (Bühnenbild) unterstand, hinterließ einen günstigen Gesamteindruck. Mit Ausnahme einiger Partien im dritten Akt, wo es zeitweise etwas «haperte», zeichnete sich das Ensemble von Orchester, Solostimmen und Chor durch Präzision und gegenseitige Anpassung in Tonstärke und Rhythmus aus. *Libero de Luca* spielte seine Rolle als Herzog von Mantua mit Eleganz und Bravour. In der Ballade «Freundlich blick' ich auf diese und jene» und der berühmten Kanzone «O wie so trügerisch ...» machte sich sein klarer, weittragender Tenor ebenso vorteilhaft geltend wie in den Duetten und dem Quartett des vierten Aktes. Das typisch italienische Kolorit, das einer «Rigoletto»-Aufführung nicht fehlen darf, eignet seiner Stimme vor allem in den höheren Lagen. Hatte *Heinz Rehfuß* als Graf von Monterone eine Partie, die ihm in jeder Hinsicht angemessen zu sein schien, so kann dasselbe in bezug auf *Walter Hänse* als Hauptfigur der Oper kaum gesagt werden. In Hänse wurde man das häßliche, etwas untersetzte, koboldartige Männchen, das man sich unter dem Hofnarren Rigoletto vorstellt, nicht gewahr. Der Bestürzung, in die der Fluch des Grafen den ängstlichen Vater versetzt, dem Schreck, der ihn beim Anblick seiner sterbenden Tochter erfaßt, gebrach es an der dramatischen Spannkraft, welche die Größe des Augenblicks erwarten ließ. Hier,

wo das Gefühl des von Berufs wegen zur Maskerade verdammten Clowns übermächtig wird, hätte es unserer Meinung nach unmittelbarer ausbrechen sollen. Anderseits wirkte auch die vorgetäuschte Heiterkeit im dritten Akt nicht überzeugend genug. Hingegen vermochte die zwar selten zu letzter Entfaltung sich steigernde, aber gehaltvolle Stimme des Sängers in jenen Partien zu erschüttern, in denen die verhaltene Erregung und die hoffnungslose Vereinsamung des um den Verlust seines einzigen Schatzes bangenden und über ihm zusammenbrechenden Vaters zum Ausdruck kommt. *Julia Moor* wußte als Gilda ihrer Rolle eine Nuance von zarter Innigkeit und Wärme abzugewinnen, wie sie sich schöner kaum hätte denken lassen. Die Arie «Gualtier Maldé, O du geliebter Name» wurde in ihrer Interpretation zu jenem von Bangigkeit durchzitterten Hohelied jugendlicher Reinheit erhoben, das im Quartett und Terzett des vierten Aktes sein Gegenstück und zugleich seine Erfüllung findet, indem hier im mitleidlosen Nebeneinander von Freude und Schmerz das große Thema des Lebens noch einmal angestimmt wird.

Abschließend sei erwähnt, daß Choreographie, Inszenierung und Bühnenbilder kaum etwas zu wünschen übrig ließen und zum Eindruck einer gut gelungenen «Rigoletto»-Aufführung nicht wenig beitrugen. *Peter Sulzer.*

Zürcher Schauspielhaus

Dieser Monat brachte zwei wichtige Neuerscheinungen auf die Bühne des Schauspielhauses, und wenn wir in ihnen auch keine vollgültigen Kunstwerke entdecken können, so doch außerordentlich aufschlußreiche Dokumente unserer Zeit. Eigentlich sollte eine solche Feststellung genügen, das Publikum ins Theater zu locken — das Problematische vermag uns dann und wann wesentlicher aufzurühren als das einfach Gelungene — aber heute ist es, wenigstens in unserem Lande, so, daß der Kritiker *loben muß,* wenn er die Menschen überhaupt zu wichtigen, wenn auch vielleicht negativ wichtigen Werken führen will. Wir haben jeden Geschmack an der Auseinandersetzung verloren, wir wissen den schönen, sachlichen Streit nicht mehr zu schätzen, wir kaufen Kunst wie eine Wurst, über deren Nährwert denn ja auch Auseinandersetzungen unnötig sind. Und so bestehlen wir uns um eine unentbehrliche Seite des Kunsterlebens und erniedrigen die Kritik zur mehr oder minder feingesponnenen Reklame. Der Dornröschenschlaf ist nur etwas Schönes beim Dornröschen und im Märchen — und es hat noch nie ein ganzes Volk von Dornröschen gegeben — und wenn es das gäbe, so würde der Weltengeist sicher dazu nicht die heutigen Schweizer erküren.

Vermorels «Jeanne mit uns» ist, trotz seines aktualistischen Titels, der Versuch, den Prozeß der Jeanne d'Arc unter starker Berücksichtigung der dokumentarischen Gegebenheiten auf die Bühne zu bringen. Man erinnert sich: schon bei Shaws «Johanna» war es so, daß wirklichen Bestand nur jene Werkteile hatten, die aus den Prozeßakten verhältnismäßig unverändert herübergenommen waren. Und wenn wir Schillers «Jungfrau von Orléans» lieben, so rein von Schiller aus und in strenger Absehung von dem, was wir über die Figur des Lothringer Mädchens *wissen* dürfen. Man kann es mit voller Entschiedenheit behaupten: kein Schauspiel über die Jeanne wird je an die Größe der Prozeßakten [1]) überhaupt herankommen, und wenn es etwas geben könnte, was uns in der Idee bestärkte, die Kunst trete vor dem Religiösen doch im Letzten zurück, so wäre es dieses Dokument, wo das Menschliche aus jenem Urgestein gemeißelt dasteht, das nur Gestalt des Göttlichen zu sein schien. Was auch der Künstler tue, ob er die Nähe dieser unnachahmlichen Wirklichkeit fliehe (und wie Schiller eine «romantische Tragödie» schreibe) oder

---

[1]) Es sei hier angelegentlich auf die deutsche Ausgabe dieser Prozeßakten hingewiesen: Jeanne d'Arc. Die Akten der Verurteilung. Übertragen und eingeleitet von Josef Bütler. Verlagsanstalt Benziger, Einsiedeln 1943.

ob er sich aus ihr inspiriere — sie wird ihn ins Unrecht versetzen. Es sei denn, er verfalle auf eine ganz andere Idee: nämlich nicht die Tragödie der Jeanne zu schreiben, sondern diejenige der Kirche, den Widerstreit zwischen ihrer triumphierenden und ihrer streitenden Gestalt.

Diesen Weg ist Vermorel nicht gegangen. Er führt Jeanne «mit uns», d. h. auf den Wegen der deutenden Psychologie. Johanna spricht zwar auf weite Strecken hin so, wie sie wirklich gesprochen hat: klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben, soldatisch und zart zugleich (eine Mischung, die übrigens gar nichts Unnatürliches hat, sie ist das Rezept der wahren sobriété, der schlanken Wahrheit). Aber Jeanne darf nicht wie in ihrem Leben die Eintönigkeit ihrer Überzeugung bewahren, hier auf dem Theater wäre Eintönigkeit Monotonie, Gefahr der Langeweile, der Undramatik statt Einklang von Glauben und Wirklichkeit, Einfalt von Geist und Natur. Jeanne ist mit uns, mit unserer Psychologie, mit unserer Vielfalt. Ihre Klarheit wird erklärt, und wo sie immer wieder gesagt hat: Ich berufe mich auf Gott, ich lege Berufung ein bei Gott, da beruft sich der Dichter auf menschliche Psychologie. Und es entsteht ein Zwitterwerk, gerade weil Vermorel irgendwo weiß, welche Höhe sein Vorbild hat; weder kann er sie spritzig umspielen wie Shaw, noch auch sie umgehen. Das Gesetz von Jeannes Dramas, das aus der gottgegründeten Unbestechlichkeit kommt, muß innerhalb des Psychologischen undramatisch werden, und die monumentale Größe dieser Undramatik entwertet auch gleich wieder die Vielfalt des Psychologischen zum Spiel der Unwesentlichkeit.

Die Zürcher Aufführung hatte sich Käthe *Gold* als Jeanne verpflichtet. Sie war eine völlig unheilige Johanna, sehr heutig, proletarisch — nicht bäuerlich —, sehr résistancehaft (das Stück ist ja auch ursprünglich in Paris aus solcher Luft heraus gespielt worden), gehetzt und endlich zerbrochen — sieht man von der echten Jeanne ab, so war es ein eindrückliches document humain. Ebenso menschlich, aber diesmal im Einklang mit der Historie, war die Gegenpartei der kirchlichen Richter, allen voran der reich und biegsam gestaltete Cauchon Ewald *Balsers*. Nur im Inquisitor versucht Vermorel die Idee der Kirche als Gegenkraft herauszustellen, eben jener «streitbaren» Kirche, die gegen die Anhängerin der «triumphierenden» Kirche aufsteht, oder protestantisch gesagt: der Kirche gegen den unmittelbar auf Gott bezogenen Menschen. Es ist klar, daß im Moment, wo Johanna ganz nur Mensch ist ohne jede Anlage aufs Heilige hin, dieser Inquisitor auch nicht über den toten Buchstaben hinausgedeiht. Selbst wenn Hans *Holt* nicht zu jung für diese Rolle gewesen wäre, so wäre es ihm wohl nicht gelungen, ihr das zu geben, was ihr der Dichter versagen mußte. Das Lager der Engländer geriet etwas gar zu nuancenlos, offenbar wurde dem Gegensatzbedürfnis allzu stark geopfert. Aber für das Auge war die Aufführung ein hoher Genuß, hier ergänzten sich Regisseur *(Wälterlin)* und Bühnenbildner *(Neher)* sehr glücklich. Im Moment, wo wir dies schreiben, ist diese französische Novität schon bei ihren letzten Aufführungen angelangt. Es ist aufregend, darüber nachzudenken, was ihr wohl längeren Erfolg versagt hat: daß sie ihr historisches Vorbild nicht erreicht hat, oder daß sie ihm noch irgendwie verpflichtet blieb?

* * *

Das Erscheinen eines neues Dramas von Max *Frisch* ist immer ein Datum schweizerischen Theaterlebens. «Nun singen sie wieder» glich einer Erlösung aus lastender Stummheit für viele von uns, «Santa Cruz» bezauberte weithin durch seine poetische Weltschau — wie hätte man nun der *«Chinesischen Mauer»* nicht mit Spannung entgegengesehen — und dies noch ganz besonders, wenn der Dichter sein neuestes Stück Komödie nannte und wir uns fragen konnten, ob diesem Autor wirklich auch noch das so schwere «leichte» Theater gegeben sei. Aber es ist keine Komödie geworden, sondern eine Farce von böser Welt, in der es ein Witz ist,

wie wenig der gute Willen auszurichten vermag. Und eigentlich sind wir es froh, daß dieses Stück, das um die Erfindung der Atombombe kreist und um die Frage: Was ist Wahrheit? —, wir sind es froh, daß es keine Komödie ist, und wir bejahen die Erkenntnis, daß unsere Tragödien von heute immer in Gefahr sind, nur Farcen zu sein.

Aber ist dieses Stück überhaupt ein Drama? Und darf es schon ein Drama um die Atombombe geben? Dies zu bedenken, geht in den Mittelpunkt von Frischs schriftstellerischer Haltung.

Es mag eine Frage des inneren Umsatzes, des Erlebnistempos eines Menschen sein, wie schnell sich in ihm der äußere Schock in jene gültigste Überwindung, das Kunstwerk umsetzt. Wo allerdings das Verhältnis von Gefährdung und Gefährdetem so ungeheuer abständig ist wie im Falle des technisch herstellbaren Weltuntergangs und seines künstlerischen Ausdrucks, da scheint schon eine äußerste Vorsicht der Aussage, ein hemmendes Erproben dieser Aussage bis zu jenem Punkt, wo sie mit eruptiver Gewalt sich durchsetzt, am Platz. Alles, was in solcher Lage nicht vulkanische Gewalt der seelischen Empörung oder kristallische Härte geistigen Gesetzes hat, kann und soll einem gewissen Mißtrauen nicht entgehen. Und Frischs Drama hat weder jene eruptive Gewalt, noch jene harte Reinheit. Es ließe sich aus ihm eine lyrisch gestimmte Anthologie, wirklich eine Blütenlese, machen, sie spräche von all dem Grauen unserer Welt und wäre bewegend, wäre schön — zu schön. Irgendwo käme sie doch noch aus einer befriedeten Welt, näher an einem poetischen Jules Verne als an der teuflischen Perfektion unserer Tage. Wir sagen das ohne jeden Spott, vielleicht sogar mit einem gewissen Neid vor einem Dichter, der über die von der Atombombe zerstörte Welt schon eine poetische Vision zum Erlebnis jener schreiben kann, die dann Staub und Asche wären mit unendlich vielem, was sie nie zu verdienen vermochten.

Diese Blütenlese aber mit ihrer notwendig lyrischen, monologischen Melodie würde andererseits uns keinen Augenblick verraten, daß sie an einem Drama vorgenommen wurde. Die «Chinesische Mauer» ist denn auch kein Drama. Aber sie ist Theater — so seltsam das tönt. Schauen wir nur die von *Steckel* inszenierte Zürcher Uraufführung an: alle kommen auf ihre Rechnung, Bühnenbildner, Musiker, Regisseur, Schauspieler, Statisten und der Zuschauer, der sein Vergnügen aufs vielfältigste wechseln kann. Da gibt es raffinierte Illusionsbrechungen, interessante Grenzspiele zwischen Natur und Stil — es gibt eigentlich alles, was heute auf dem Theater gemacht wird, und es gibt eigentlich auch alles, was uns an Problemen heute bewegt. Frisch hat von jeher eine Vorliebe dafür gezeigt, auf der Bühne die Relativität von Raum und Zeit zu demonstrieren. Hier benützt er dazu einen Maskenball in einem imaginären China und läßt Romeo neben Napoleon, Don Juan neben Pontius Pilatus, Kleopatra neben der Inconnue de la Seine und viele andere noch auf genau der selben Ebene, dem seelischen Innenraum auftreten. Sie sind Masken, Traumfiguren des jungen Dichters Min-ho, der sie nun ins Gericht nimmt. Dieser Dichter, weitgehend Sprachrohr des Autors selbst, hält den Schlüssel zur Welt in sich, er sieht hinter den Theaterspuk der Welt und fordert die wahre Macht, das durch ihn erweckte Volk auf, die Gespensterwelt der Tyrannen zu stürzen. Aber um zu siegen, verschreibt sich das Volk nur einem neuen Führer, sein Bedürfnis nach Selbstbemitleidung, die ihm erst durch die Erniedrigung gewährt wird, ist zu stark. Das Spiel um den Dichter endet damit, daß die Revolution vorerst einmal seine Geliebte schändet, und mit der völligen Desavouierung des Dichters, einer plötzlichen Wendung des Werks, die nicht vorauszusehen war. An solchen Wendungen ist das Stück übrigens reich: so sehr Frisch den ungehemmten lyrischen Fluß, die pastose, mit Wiederholungen rhythmisierte Sprachbewegung liebt, so sehr liebt er andererseits die abrupte Handlung — fast als wollte er so durch den Gegensatz jenes Gleichgewicht des Ganzen erreichen, das dieser Kunst anders nicht wünschbar oder nicht erreichbar scheint.

Es mochte einem seltsam ergehen während der Aufführung der «Chinesischen Mauer». Man mochte in sich plötzlich ein nie gekanntes Bedürfnis nach handfestem, altmodischem Theater entdecken, nach einem Drama, in dem einige wenige Menschen eine entscheidende Station ihres Lebens durchkämpfen. Nach einem Drama, das Bestand hätte ohne freie Musik der Sprache, ohne Zauber der Scheinwerfer, ohne holden Trug der Kostüme. Die großen Dramen der Literatur könnte man in Sackleinwand spielen, und wenn ihre Sprache unauswechselbar ist, so ist sie doch oft völlig schmucklos. Vielleicht ist eben doch die Kompliziertheit des Traumtheaters, wie es heute so geliebt wird, sehr oft nur eine scheinbare, nicht eine Überwindung des Illusionstheaters durch die Synthese von Sein und Schein, sondern eine bloße Vorstufe dazu, eine allzu unwegslose Projektion des Traums in das Bild hinein.

Aber seltsamerweise mochte man nicht nur Sehnsucht nach handfestem Drama empfinden vor diesem neuesten Stück Frischs. Man mochte vielleicht auch an ein anderes Erlebnis denken, das Zürich eben vermittelt hat: Kandinskys Malerei. Wie beglückend löst sich hier manchmal das Dräuen der Farbträume in heiteres Gesetz, wie unlösbar hängt das zusammen: die gesetzlos wuchernde Linie mit der geometrischen Form, die unregelmäßige Eiform etwa mit dem strengen Dreieck. Dort, wo die Welt noch ganz ist, darf der Dichter auch in der Halbheit stehen bleiben, denn auch das Halbe ist dort noch geborgen im Ganzen. Wo aber die Ganzheit zerbrochen ist, wo der Traum offen heraustritt, da gilt es die andere Hälfte zu suchen und sie mit dem schon Besessenen wieder zusammenzuzwingen. Offen abstrakte Kunst gibt es erst, seit es die allzu konkrete des Unbewußten offen gibt. Und kein Künstler wird stärker um Gesetz, um Architektur sich mühen müssen, als einer, der sich dem Traum verschrieben hat.

Elisabeth Brock-Sulzer.

★ Bücher-Rundschau ★

Le communisme vu de France

Sous le titre: *«Le communisme. D'où vient-il? Où nous mène-t-il?»*, M. *Léon de Riedmatten* a composé un petit ouvrage qui contient une utile documentation et qui éclaire les principaux aspects du communisme vu de France [1]). Ce mince volume se recommande surtout par sa franchise, qui est devenue chose rare en France, ce pays classique de la libre expression de la pensée. Pour un important secteur de la presse française, il semble qu'il y ait des sujets «tabous», et l'un de ces sujets est le communisme. Nombre d'intellectuels sont pris d'une sorte de vertige en présence du communisme, leur liberté de jugement s'évanouit: ou ils se plient à une censure volontaire, ou ils approuvent les yeux fermés tout ce qui vient de Moscou, incapables de distinguer entre, d'une part, l'admiration que mérite le peuple russe pour l'héroïsme dont il fit preuve durant la guerre, et d'autre part, la doctrine communiste et la politique de l'U.R.S.S.

Le travail de Riedmatten aidera les esprits libres à se former une opinion impartiale. Sans doute sa réfutation du communisme en tant que doctrine est sommaire; elle est loin d'avoir le sérieux, la profondeur et la force probante de ce livre intitulé «France, prends garde de perdre ta liberté» qui vient également de paraître et dont l'auteur dévoile la vraie nature du communisme, qui est en réalité un «nazisme rouge» fondé sur le matérialisme et l'athéisme. Néanmoins, le livre groupe quantité de faits et de renseignements qu'il est indispensable de connaître si l'on veut comprendre quelque-chose aux événements de notre temps.

---

[1]) Editions de l'Observateur, Versailles 1946.