Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 10

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: 07.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Oper und Schauspiel in Basel

Hamlet — Aida — Bernarda Albas Haus — Barbier von Bagdad

Oper und Schauspiel brachten in den vergangenen Wochen zwei Werke zur Aufführung, die ein gemeinsames Prädikat auszeichnet: höchste Dramatik. «Hamlet» und «Aida» sind die bedeutendsten Leistungen zweier Genies, die oft in Zusammenhang gebracht worden sind, wenn man Verdi den «Shakespeare der Oper» genannt hat, und deren innere Beziehung auch in der intensiven Beschäftigung des Jüngeren von ihnen, Verdi, mit dem Werk des Älteren, Shakespeare, Ausdruck gefunden hat.

Mit der diesjährigen Hamletaufführung wurde den Baslern die schon lange auf dem Theaterwunschzettel notierte Darbietung eines klassischen Werkes von Format geschenkt. Wer den Ablauf der ungekürzten sechzehn Bilder erlebte, die das Basler Schauspielensemble in einer gediegenen Aufführung vor unseren Augen ablaufen ließ, konnte sich nicht der Tatsache entziehen, daß auch in einer Zeit dramatischer Konflikte von unerhörten menschheitlichen Konsequenzen eine geballte Dramatik klassischer Prägung nichts an Wirkung eingebüßt hat. Wir sind durch die Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit vielleicht von vornherein mißtrauischer gegen das große Gebaren hoher Chargen geworden — hier etwa des Dänenkönigs —, haben aber ein um so deutlicheres Unterscheidungsgefühl zwischen innerer und äußerlicher Größe gewonnen. Uns wird wohl mehr denn je die relative Bedeutungslosigkeit der Gestalten um Hamlet bewußt. Sie dünken uns wie Schemen um die Figur des Helden ohne Tat, ja die Zersplitterung des Gegenspieles erscheint uns mit als Ursache der erschütternden Ritardandos in der Tatbereitschaft des Helden. Hamlet mangelt am großen Gegenspieler, es mangelt ihm an einem Maß, an dem er sich selber messen kann.

Die Darstellung der Figuren am dänischen Hofe ist zwar keineswegs einfach, ihr Wert oder Unwert fällt jedoch nicht so entscheidend ins Gewicht, wenn Hamlet selbst überzeugend dargestellt ist. *Ernst Ginsbergs* Hamlet gewann uns zögernd, aber doch voll und ganz. Zögernd, weil er im Anfang nicht königlich, nicht bedeutend erscheint, wie wir es vielleicht gewohnt sind. Darin liegt aber wohl bereits der Angelpunkt der Ginsberg'schen Hamletinterpretation, die uns bald bewußter wird. Er entfernt sich um einen Schritt mehr vom Heroischen, läßt dafür Geist und Seele des Prinzen auf jeden Eindruck hochgradig empfindlich reagieren. Mit der Vielköpfigkeit des innerlich schwachen Gegenspieles wurden auch die leicht erregbaren Äußerungen der Seele Hamlets vielgestaltig und ekstatisch bis an die Grenze des Wahnes. Ginsberg spürte feinfühlig jeder neuen Wandlung des jugendlichen Helden nach, so subtil, wie es einem Jüngeren wohl kaum gelingen würde. Die Gespanntheit ließ nur an einigen Stellen überraschend nach, wenn die Atmosphäre ruhiger war. Die Gelassenheit der Darstellung konnte dann auch nicht der Absicht innerer Exzentrizität dienen. Dennoch hoben uns in solchen Szenen bald neue Anläufe wieder in das atemberaubend ekstatische Spiel gesteigerter Dramatik hinein. In der zweiten Hälfte riß die Spannung in Ginsbergs Gestaltung keinen Augenblick mehr ab, und der Untergang Hamlets — unpathetisch und so wenig schauerlich wie möglich —

gab der subtilen und nervös-intellektuellen Interpretation Ginsbergs in überzeugender Weise recht. Die Darstellung als Ganzes war eine große Leistung.

Theo Ottos weiträumiges und unaufdringliches, in seiner Sparsamkeit an Fehling-Inszenierungen erinnernden Bühnenbild unterstrich die Absicht des Regisseurs *Kurt Horwitz,* dem Wort Shakespeares selbst den größten Anteil an der Darstellung zu geben. Die Darsteller des Stückes fügten sich maßvoll in den Gesamtrahmen der Aufführung ein.

Bei Verdi ist die Einheit der Oper als *ein* Erlebnis wohl so gut gelungen wie nie zuvor. Die Gefahr eines Kompromisses der Künste (Wort-, Ton- und Bildkunst), die vor allem über der tragischen Oper schwebt, ist in seinen Opern völlig gebannt. Verdi besaß ein ausgeprägtes Empfinden für Menschencharaktere und Schicksalsmacht, wozu auch eigene harte Schicksalsschläge beigetragen haben werden. Dank dieser Eigenschaft und dank der reichen musikalischen Phantasie konzipierte er Gestalten und Handlungen von innen heraus bereits musikalisch. Er «vertonte» nicht, er «dachte in Noten». In seinem bedeutendsten Werk, der «Aida», das ihm endgültig den Ruf als größten Opernkomponisten seiner Zeit neben Wagner einbrachte, verschmolz er in großem Stil alle Möglichkeiten der Oper zu einem geschlossenen Kunstwerk. Menschliche Leidenschaft, menschliche Größe und das eherne Schicksal finden in dieser Musik ihren adäquaten Ausdruck. Darüber hinaus fügt die Oper durch die Feierlichkeit der Chorszenen mit Balletteinlagen die menschliche Handlung in einen großartigen Rahmen. In gleicher Weise wie im Norden Richard Wagner verlieh Verdi aber auch dem Orchester eine eigene dramatische Funktion. Seelische Zustände und Situationen im Handlungsverlauf werden nicht mehr nur musikalisch «begleitet», sondern die Klangskala der Instrumente wird zu nuancenreichen Stimmungsgemälden und zu eigendramatischer Melodiegestaltung benutzt.

Das Orchester besaß in *Alexander Krannhals* einen Leiter, der die Möglichkeiten, die in diesem Werk liegen, gut auszunutzen wußte. Sehr eindrucksvoll in Dynamik und Präzision war auch die Leistung des Chores (*Karl Keuerleber* studierte ihn ein). Als pantomimisches Gegenstück zum Chor verlieh das Ballett (Choreographie *Heinz Rosen*) der Siegesfeier im ersten Akt ein festliches Gepräge. Auch die Leistungen der Solisten waren durchwegs erfreulich. Genannt seien vor allem *Elsa Cavelti* als Amneris, deren innerer Zwiespalt zwischen Liebe und Rache erschütternd menschlich wirkte, *Anni Weber* in der Titelrolle, deren gepflegte musikalische Interpretation erfreute, der Radames *Franz Lechleitners,* voll sprühender Jugend, und endlich der Amonasro *Desider Kovacs'* in seiner ergreifenden inneren Größe. Die Inszenierung *Dr. Friedrich Schramms* war straff und sah es mehr auf die Gestaltung des Menschlich-Tragischen als auf die äußere Größe des Stoffes ab.

«Bernarda Albas Haus», die Tragödie ohne Männerrollen, ist das Werk eines Spaniers, *Federico Garcia Lorca.* In der Tat, die Nationalität des Autoren muß hier wohl erwähnt werden, denn sonst würde die psychologisch überspannte, hartkonturierte Gestaltung des Themas ‚Frauen ohne Männer' für uns die Grenze der Überzeugungskraft überschritten haben. Wir werden aber bei der Problematik des Stückes daran erinnert, daß in Spanien die Sittlichkeitsbegriffe noch einem Maß an dogmatischer Strenge unterworfen sind wie kaum in einem anderen europäischen Lande, während wir bei der teilweise rücksichtslosen, ja brutalen Zeichnung der Charaktere, die bei Frauen besonders kraß wirkt, an Francisco Goyas Gemälde und Zeichnungen denken müssen. Die Zeitkritik, die beim Franzosen gern den Weg der Satire, beim Deutschen den der Tragödie nimmt, scheint beim Spanier in einer unerbittlichen Deutlichkeit der Problemdarstellung zu liegen. Diesen Unterschied der Mentalität mußte der Besucher in Rechnung stellen, wenn er die künstlerischen Qualitäten dieser langsam sich anspannenden, dann aber rapide zur Katastrophe führenden Tragödie Erlebnis werden lassen wollte.

Bernarda Alba ist die verwitwete Mutter von fünf Töchtern. Unter dem Deckmantel der Sittlichkeit übt sie eine Tyrannie gegen diese Kinder aus, mit dem Ende, daß das jüngste von ihnen — von jener Tyrannie getrieben — ins Verderben stürzt. Im Grunde ist nicht viel Handlung in diesem Stück. Dennoch erzeugt der allmählich anwachsende Haß der Familienmitglieder gegeneinander eine Spannung, die durch den Freitod der jüngsten Tochter (der einzigen, die die Liebe erfahren hat) eigentlich nur *eine* Lösung von mehreren möglichen erfuhr. Im Verlaufe des Stückes wird das Problem psychologisch weitgehend ausgehorcht, da jede der Frauengestalten es auf eine andere Art an sich erlebt. Nur Bernarda selbst scheint davon unberührt zu sein, sie scheint selbst Mann zu sein. Erst mit der Waffe in der Hand — das Ziel fehlend — erfährt sie, daß auch sie eine Frau ist.

Ginsbergs Inszenierung schälte, gut abgestuft, die verschiedenen Frauencharaktere heraus und förderte somit die Absicht des Dichters, durch eine Mehrzahl ähnlicher Schicksale ein Problem in breiter Anlage ergiebig und vielseitig anschaulich zu machen. Die Schauspielerinnen kamen diesem Ziel ebenfalls sehr entgegen. *Ellen Widmann* in der Titelrolle war groß und überzeugend in ihrer tyrannischen Härte. *Therese Giehse* zeichnete den Magdtypus treffend zwischen Verschlagenheit und Treuherzigkeit. Alle übrigen Darstellerinnen mögen sich mit einem Gesamtlob begnügen. Warum sieht man *Brigitte Horney* nicht einmal in einer großen Rolle?

Peter Cornelius' «Barbier von Bagdad» wurde bei der Neuinszenierung um die Monatsmitte nach der Originalpartitur des Komponisten gebracht, an deren Stelle einst nach der unglücklichen Weimarer Uraufführung Ende der Fünfzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts für lange Zeit die stark zum Theatralischen hinneigenden Bearbeitungen Liszts und Mottls getreten waren. Zwei Gründe sprachen wohl bei der hiesigen Aufführung für eine Wiedergabe der Originalfassung. Einmal ist in jüngster Zeit allgemein die Tendenz zu verfolgen, Tonwerke der Vergangenheit, insbesondere der Romantik, aus den effektsuchenden Bearbeitungen der jeweiligen «wohlwollenden» Zeitgenossen zu befreien. Zum anderen spricht uns beim «Barbier von Bagdad» die unproblematische und undramatische Auffassung als heiteres Gegengewicht zur pathetischen, gehaltschweren Dramatik Richard Wagners, des größeren Freundes von Peter Cornelius, an. Das «Dramatische» schlechthin war bis vor nicht allzu langer Zeit eine conditio sine qua non für Bühnenwerke. Heute trifft dies nicht mehr zu. Im Gegenteil vermeinen wir heute in einigen Szenen des «Barbier» eine freundschaftlich-ironische Anspielung auf die großatmige, idealisierende Musikdramatik Wagners erkennen zu können, die damals gerade im «Ring» eine neue Steigerung erfahren hatte. In Form und Stoffwahl ganz der überlieferten Spieloper ähnlich, ja an eigentlicher Handlung ärmer als die meisten ihrer Vorgänger, unterscheidet sich Cornelius' Oper von jenen aber durch den einheitlichen Wurf von Musik und Text. Das Libretto, das übrigens köstliche, echt romantische Pointen enthält, schrieb der Komponist selbst. Er konnte daher den Text ganz auf seine musikalischen Intensionen abstimmen, die vorwiegend lyrischen Charakters waren.

Bei der Basler Aufführung beeindruckten besonders die Partien der beiden, von der Neugier und Schwatzhaftigkeit des Barbiers verfolgten Geliebten — (*Colette Lorand* als Margiana und *Bislaw Wosniak* als Nureddin: ein in Klangfarbe und Gesangskultur trefflich aufeinander abgestimmtes Paar!) — weiter die gegen Schluß hin sich steigernden und auch mimisch wirkungsvollen Chorszenen — (wie wohltuend milde in seiner Größe der Schlußchor «Salam aleikum!») — und vor allem die mit köstlicher Ironie gewürzte Darstellung des redseligen Barbiergreisen durch *Fritz Ollendorf*. Trotz ihrer beharrlichen Neugier und Prahlerei vermochte uns diese Gestalt gerade vom Menschlichen her zu gewinnen, wozu nicht zuletzt der Wohlklang der lyrischen Partien beitrug. Die Inszenierung *Dr. Friedrich Schramms* trug ganz dem heiteren Geiste des Dichterkomponisten Rechnung, wenn sie nicht nur die Tragik komisch erscheinen ließ, sondern darüber hinaus das Theatralisch-

Pathetische dezent karikierte. Alle Handlungen, die den Zug zum Großen und Erhabenen haben könnten, wurden arabeskenhaft aufgelöst (selbst der Muezzinruf zum Gebet), wozu die geschmeidige und leicht eingehende Orchesterbegleitung unter der Stabführung von *Gottfried Becker* die nötige Glätte verlieh. Erst im Schlußchor verwandelt sich die Skizzenhaftigkeit der vorhergegangenen Szenen in ein kräftiger koloriertes Gesamtbild von freundlichem Ernst, wobei zum Glück die Möglichkeit eines allzu strahlenden happy ends unausgenutzt gelassen wurde.

Cola Gabriel.

Stadttheater Zürich

Verdis Troubadour

Der Troubadour ist eine Oper, die zu besuchen die Opernfreunde nie versäumen, die trotz ihres albernen Librettos zu den «guten» und zu den vielgespielten gehört und die doch gerade auch all den Skeptikern, welche nicht einsehen wollen, warum man einer guten Musik einen schlechten Text unterlegen muß, um sie zu genießen, Anlaß gibt, der Oper überhaupt die künstlerische Berechtigung abzusprechen. Und wirklich, nach einer Troubadouraufführung drängt sich die Frage neu auf, was nun eigentlich das tragende Moment einer Oper sei, wenn die herrliche Musik eines Händel dem «Julius Caesar» einen dauernden Platz im Repertoir nicht erobern kann und das geschmacklose Libretto eines Cammarano wiederum dem Troubadour nichts anhat.

Die französische Oper hat ihren Ursprung im Ballett, wo akustischer und optischer Eindruck untrennbar verschwistert sind und in ihrer Synthese gerade jene zauberhafte Wirkung tun. Dann tritt als sekundärer Mittler noch das Wort hinzu und der kleine Schritt zur Oper ist getan. Ist also das Libretto hier — wir übertreiben nur wenig — ein Vorwand, um möglichst viel und vor allem möglichst verschiedenartig zu tanzen, so ist es in der italienischen Oper sicherlich bloßer Vorwand zum Singen. Man singt nicht, um Leidenschaften auszudrücken und gleichsam hörbar werden zu lassen, sondern man fabriziert Leidenschaften, um recht temperamentvoll und expressiv singen zu können. Allerdings ließe sich da auch ein «bloßer Vorwand» künstlerisch gestalten, nur sind Textfabrikanten weniger selten als solche Dichter, die Lust empfinden und auch verstehen, sich der Oper anzunehmen. Und Cammarano verstand es immerhin, im Troubadour ein so hyperromantisches Monstrum anzufertigen, daß wir bereits zu Beginn vor einem Siedepunkt stehen: Eine Zigeunerin, die, um ihre Mutter zu rächen, einen Grafensohn geraubt hat, verbrennt aus Versehen (!) statt seiner ihr eigenes Kind. Den Grafensohn zieht sie — faute de mieux — an Kindesstatt auf. Er wird nun Troubadour, verliebt sich in die Geliebte seines ihm unbekannten Bruders, wird von der Geliebten wiedergeliebt, vom Bruder gehaßt und verfolgt (hier fängt das Stück an) und schließlich gefangen. Er muß im Kerker schmachten, die Geliebte will ihn retten. Doch geht es schief, er hält sie für treulos und schmäht sie, während sie, die Gift genommen, eben in seinen Armen ihre Seele aushaucht. Er wird von seinem Bruder zum Flammentod abgeführt, so daß die Zigeunerin, endlich doch gerächt, den Sachverhalt aufdecken kann, bevor der Vorhang fällt. Auch die Szenerie durchrast ihre Möglichkeiten beinahe erschöpfend: ein Schloßpark in Mondlicht und Troubadourstimmung, ein Zigeunerlager im Gebirge, ein Klosterkreuzgang, ein Schloßgemach, ein Feldlager, ein Kerker usw. Die Gelegenheit zu vielfältigem Singen ist also ungeheuer, vor allem auch, weil die Aktion auf ein Minimum beschränkt ist und die Handlung zwischen den Akten sich abrollt und schon geschehen ist, wenn der Vorhang sich

hebt. Verdi, ein guter Italiener, weiß die Sangbarkeit jeder Situation auszunützen wie kaum ein zweiter. Ihn interessiert gar nicht die Handlung an sich, die schlecht ist, nicht die Charaktere, die schablonenhaft und papieren bleiben, ja nicht einmal das Orchester hebt er weit über die Funktion eines Begleitapparates hinaus, aber der Gesang blüht und glüht heißer denn je: höchste Intensität und Virtuosentum gehen hier — und das ist selten — zusammen. Der große italienische Sänger kommt ganz auf seine Rechnung; die Möglichkeiten seiner Stimme und seiner Ausdruckskraft kann er hier demonstrieren, ohne daß er Gefahr läuft, leer zu wirken. Eine fieberhafte Atmosphäre beherrscht das Stück ähnlich wie jenes Bild der lodernden Flamme, das sich bis zum Überdruß wiederholt, und verhindert das Abgleiten ins rein Artistische. Verdi hat vielleicht der Gesangsgöttin zu viel geopfert; denn die glänzenden Perlen seiner Arien scheinen doch auf einer allzu fadenscheinigen Schnur aufgereiht, eine Schnur, die nunmehr bereits zerfallen ist, da weder eine barocke Affektenlehre noch eine andere geistige Haltung dahintersteht und ihr tiefere Berechtigung verleiht. So aber wie Verdi jeden Augenblick im Geschehen und jede Wirkungsmöglichkeit zu nützen versteht, läßt er auch in musikalischer Hinsicht sich nichts entgehen. Mit hoher Gewandtheit und letztem Wissen versteht er harmonische und rhythmische Spannungen und Lösungen anzuordnen und bleibt keineswegs auf dem harmonisch billigeren Stande eines Donizetti oder Rossini stehen. Darum wäre es auch ausgeschlossen, diese Oper, um der Kalamität des Textbuches zu entgehen, in den Konzertsaal zu verpflanzen, die Wirkungen, die Verdi beabsichtigt und auch erzielt, sind rein theatralische.

Jene fieberhafte Atmosphäre, die von der Troubadourmusik ausgeht, suchte *Prof. Kainer* in stark stimmungshaften Bühnenbildern einzufangen und zugleich zu unterstreichen. Man hatte in jedem Bild viel zu schauen und erlebte die suggestive Kraft, die, davon ausgehend, ganz unbewußt den Hörer in eine andere, intensivere Erlebnissphäre versetzt, so daß auch die Musik, mit neuen Vorzeichen gleichsam, zu neuer Wirkung kommt. Überraschend belebend für das Geschehen wirkte *der Chor,* von dem eine wahrhaft dramatisierende Kraft ausging. Die Präzision der rhythmischen Führung war geradezu frappant. Daß eine gute Chorführung vom hohen Niveau einer Aufführung zeugt, bestätigte sich hier neuerdingss. Auch dem *Orchester* war unter *Ferenc Fricsays* Führung eine große Aufmerksamkeit gewidmet. Er ließ es zu jenem höchst differenzierten Begleitinstrument werden, das durch seine dienende Haltung gerade zum Kunstwerk wird. Die Sänger *Libero de Luca, Marco Rothmüller* und die Sängerinnen *Julia Moor* und *Ira Malaniuk* bildeten ein homogenes Ensemble von selten hohem Niveau. Unglücklich war vielleicht einzig die Einführung des Balletts in die Feldlagerszene, wo die Tänzer und Tänzerinnen vielversprechend und elegant vorbeitänzeln, um dann unverrichteter Dinge, ein erwartungsvolles und gespanntes Publikum zurücklassend, wieder abzuziehen. Wäre es nicht besser, in einem solchen Fall, wo es zu einer eigentlichen Tanzszene gar nicht kommt, den Aufzug rein statistisch zu besetzen?

Eine gewisse Richtungslosigkeit und Stilunsicherheit konnte auch diese wohlgeratene Zürcher Aufführung nicht ganz verdecken. Einigemale fiel man trotz geschicktester Regieführung unsanft aus der fiebrischen Atmosphäre ins Lächerliche ab. Reminiszenzen einer veralteten Zeit wurden spürbar, sogar die Musik wirkte dann stellenweise manieriert und veraltet. Und am Ende konnte man sich einer gewissen Unbefriedigtheit und Leere nicht erwehren. Geschmacklosigkeiten, auch wenn sie aus der sogenannten guten alten Zeit stammen und deshalb stets Freunde finden, die sich gerne wieder einmal in seligen Erinnerungen wiegen, rechtfertigen sich nicht, und ganz ohne Sinn kommt eben auch eine gute Oper nicht aus.

Sunna Bircher.

Zürcher Schauspielhaus

Gorki: Wassa Schelesnowa

Unser Schauspielhaus steht heuer spielplanmäßig unter keinem gerade guten Stern. Es scheint, daß man die Stücke zu sehr nach dem Gesichtspunkt effektvoller Starrollen auswählt. Denn daß von irgendeiner Seite mit dem Drama von *Gorki «Wassa Schelesnowa»* eine kommunistische Propaganda gesucht werde, ist doch unwahrscheinlich. Vielleicht wirkt solche heilige Einfalt noch im heiligen Rußland selber; bei uns müßte man doch wohl ein bißchen anspruchsvoller vorgehen. Wir haben schließlich auch die Propagandamachwerke der Nationalsozialisten nicht an uns herankommen lassen — warum sollten wir nun diese vom anderen Extrem, das dem ersten so sehr gleicht, gehorsam schlucken? Zugegeben, es hat im alten Rußland greuliche soziale Zustände gegeben, greuliche Verderbnis im Bürgertum; aber wir erinnern uns *selbst* an bürgerliche Russen von höchstem Ethos und höchster Kultur — genau so wie es vor Hitler greuliche, verheerende Juden in Deutschland gab und daneben solche von höchstem Ethos und höchster Kultur. Wenn der Bolschewismus die breiten Volksmassen über die nihilistische Atmosphäre hinaus, wie wir sie aus den großen russischen Romanen kennen, zu einem neuen Glauben fortgerissen hat, so wäre das ein Kern von Größe und Fruchtbarkeit an ihm; dann könnte man uns wohl durch Herausstellung dieses Kerns eine begrenzte Anerkennung abnötigen (wie z. B. Ramuz sie immer wieder sich abrang), uns freilich nicht durch eine primitive Schwarz-Weiß-Malerei zu blind Bekehrten machen. Die Zustände in der Familie Schelesnowa als einfach bezeichnend für das zaristische Rußland auszugeben, ist eben so kindisch wie von den Deklamationen der edlen Revolutionärin bei uns etwas anderes als ödeste Langeweile zu erwarten. Wir wollen also niemandem die Schlichtheit zutrauen, auf dieses Stück politische Hoffnungen zu setzen. So bleibt nur der künstlerische Gesichtspunkt. Aber auch da ist nicht viel zu melden. Massive Parteiwerbung, sei es innenpolitische, nationale, konfessionelle oder welche immer, bedeutet unweigerlich den schnellen Tod jeder Kunst. Denn das Wesen der Kunst ist grenzenlose Liebe und Gerechtigkeit zu allem, was ist; Vertrauen, daß alle Dinge durch ihre Wirklichkeit das Siegel einer letzten Berechtigung, eines letzten Gewährenlassens vom Schöpfer mitbekommen haben — und dies herauszustellen. Gorki war zweifellos einmal ein Dichter; die Parteigängerei hat ihm das zerstört. Es ist klar, daß *jeder* Russe bestimmte frappante realistische Einzelzüge aus dem Ärmel schüttelt — so wie der Franzose bestimmte Requisiten eines guten Romans, oder der Deutsche eines lyrischen Gedichts. Aber im ganzen: wie plump und unwahrscheinlich ist hier alles aufgezogen, wie unnatürlich ist etwa (um nur ein Beispiel zu geben) das Gespräch der Familie zu Beginn des zweiten Aktes hingesetzt; wie fehlt es an jedem dramatischen Aufbau, wie ist alles von Episoden überwuchert, wie vermissen wir Steigerung und künstlerische Durchgliederung. Was übrig bleibt, ist fast einzig die Rolle der Mutter, welche beachtliche menschliche Substanz besitzt und ohne die das Ganze völlig unerträglich wäre. Es handelt sich um eines jener matriarchalischen Gewaltweiber, wie sie *Frau Giehse* einem Gebirge gleich unvergleichlich hinzustellen weiß. Die zweite «Bombenrolle» ist ihr Bruder, als dessen Verkörperer wir endlich wieder *Herrn Steckel* auf der Bühne begegneten. Er malte diesen widerlichen Typ, um Max Liebermann zu zitieren (der, obwohl preußischer *Geheim*rat, ein *offenes* Wort nicht scheute), «zum K... ähnlich». Wie gut wäre es, diesen ausgezeichneten Schauspieler wieder in einer künstlerisch ernst zu nehmenden Rolle sehen zu dürfen. *Herr Wlach,* sonst der Spezialist abgeklärter würdig-milder Greise, hatte diesmal das ganze heulende Elend der Ruine eines alten Wüstlings in einige Minuten zusammenzudrängen, was ihm vortrefflich gelang. *Frau Finck* dagegen konnte ihre Einstellung auf hysterisch angekränkelte

junge Frauen hier voll und mit aggressiver Überzeugungskraft ausleben, während *Margarete Lendi* als naturschwärmender Backfisch (wo die Kunst zu Ende geht, darf kitschige Sentimentalität im Trauergeleit nicht fehlen) und *Frau Becker* als montiertes papierenes Ungetüm von bolschewistischem Idealismus nur Bedauern für die Vergeudung ihrer wertvollen Kräfte auszulösen vermochten.

Erich Brock.

* * *

Shaw: Androklus und der Löwe

Das Zürcher Schauspielhaus bekennt sich immer deutlicher zu einem Nachkriegsspielplan — wobei das Wort «bekennen» in solchem Zusammenhang recht fehl am Platze zu sein scheint. Man hatte den Krieg hindurch so etwas wie eine Linie und ein Publikum, das diese Linie teils bestimmte, teils von ihr bestimmt wurde — heute fehlt diese Linie, wie sie auch sei, denn weder vom Theater noch vom Publikum aus scheinen die Kräfte wach, die eine bestimmte Richtung setzen könnten oder wollten. Die Zeit steht in haltungsloser Schwebe zwischen Nicht-mehr und Noch-nicht, da schwebt eben das Theater mit, anpassungsfähig und anpassungsfreudig. Dabei ist nur verwunderlich, daß der finanzielle Erfolg solcher Dienstwilligkeit dem Kunden gegenüber nicht die Waage hält. Es muß allerdings auch schwer sein, heute einen Spielplan von Niveau aufzustellen. Man fühlt, daß für eine neue Zeit auch neue Stücke da sein sollten. Aber die Stücke sind nicht da — ist am Ende die Zeit gar nicht so neu? Und die alten, in Ehren erprobten zu spielen, das scheut man auch wieder irgendwie, denn allzu leicht setzte man sich dem Vorwurf des Konservatismus aus. Und so pendelt man zwischen Neuem, aber beileibe nicht gefährlich Kühnem, und Älterem, nicht gar zu Bekanntem hin und her, tut das mit guten Darstellern, den alten, bewährten und den neuen, nun wirklich ins Ensemble einbezogenen, macht gute Aufführungen — und trotz allem merken es alle: es ist bis jetzt eine rechte Verlegenheitssaison gewesen. Es mag in solcher Feststellung auch ein Versagen unsererseits liegen. Warum kann es uns nicht genügen, daß einfach gut gespielt wird? Warum müssen wir immer fragen: «*Warum* spielt ihr gut? *Was* führt euch (nicht nur *wer*)? *Was* läßt euch auch im Belanglosen, Ewig-Gestrigen (es kann von übermorgen sein!) das Bleibende entdecken?» Warum dürfen wir nicht einfach mit Zufriedenheit feststellen, daß die Darsteller gut, wenn auch besser sind als die Dichter? Weil wir glauben, daß die wirklichen Dichter nicht veralten und also immer von neuem gespielt werden dürften? Fragen über Fragen.

Jetzt gerade hat man am Schauspielhaus sein Glück mit *Shaw* versucht. Ein gescheiter, wenn auch nicht gerade milder Beurteiler hat von «*Androklus und der Löwe*» als von einer Feinschmeckerei für den besseren Mittelstand gesprochen. Es dürfte also beinahe ehrenrührig werden, zu bekennen, man habe diese Aufführung genossen. Und doch: es ist einfach so, daß in diesem Stück noch so etwas wie Fabulierlust dem Dichter die Feder geführt hat, und diese Fabulierlust scheint uns wichtiger, als was dieser Schriftsteller an allerseits so hochgeschätztem Tiefsinn hervorzubringen pflegte. Hier im «Androklus» können die Hiebe und Spässe gegen das Christentum zur Not überhört werden, es bleibt genug anderes. Es bleibt Stoff, aus dem ein Schauspieler mit menschenbildnerischer Phantasie etwas machen kann. Das ist durchaus unverächtlich. Es gibt hier etwas, was bei kleinen Dichtern ein kostbarer und sehr seltener Zufall ist und bei großen Dichtern das letzte Ziel, die eigentliche Krönung: man kann den Dichter vergessen über dem Stück. Genießen wir die Gnade solchen Zufalls bei Shaw, dem Ichlustigen. Daß dieses sein dramatisches Märchen eigentlich nur als Intermezzo seinen Charme ganz entfalten kann, das ist nicht seine, sondern des Spielplans Schuld.

Das Werk böte reiche Gelegenheit zu grotesker Überspielung, man könnte echt kabarettistische Wirkungen in Menge daraus herausholen. Daß es nicht geschieht und die Aufführung wirklich im Mittelpunkt dem Märchenhaften verpflichtet bleibt, ist wohl in erster Linie Herrn *Kalsers* Verdienst, der den Androklus spielt. Dieser Künstler hat wachen Sinn für alles Schillernde, Spielerische, lustvoll Vorläufige, dem Shaw nachjagt, aber daneben hat er die Gabe, solchem Zauber der Oberfläche die sie allein rechtfertigende menschliche Substanz hinzuzudichten. Also der geborene Darsteller für «halbgare» Werke? Das Schauspielhaus passe auf, daß er uns nicht zuletzt als solcher erscheine. Es ist vielleicht doch so, daß ein Schauspieler die Gabe zu solch ergänzender Kunst nur dann auf die Dauer behalten kann, wenn man ihm immer wieder Rollen vorsetzt, an denen nichts zu ergänzen ist. Also: die zweite Hälfte der Saison kann überreich werden, muß es allerdings beinahe werden, um Gegengewicht zur ersten sein zu können.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Das schwedische Buch

Nach der reichhaltigen Ausstellung des spanischen Buches zeigt man uns in der Zürcher Zentralbibliothek nun die etwas schmächtigere des schwedischen Buches, doch auch sie umfassend und aufschlußreich. Sie ist schwedischerseits veranstaltet vom *«Schwedischen Institut für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland»*, Stockholm. Solche Ausstellungen tun uns gut und sollten viel besucht werden. Seit der Landesausstellung neigen wir ein wenig dazu, alles was an Gutem in unserem Lande gemacht wird, für einzigartig und für unsere Erfindung zu halten. Es erscheinen bei uns zahlreiche Bücher, darunter äußerlich schöne und innerlich wertvolle. Hier sehen wir handgreiflich, daß in anderen Ländern verschiedener Breiten und Kulturkreise das nämliche vorgeht. Ja es ist fraglich, ob wir in dieser Hinsicht so an der Spitze marschieren, wie wir es gern glauben möchten. Unser Verlagswesen leidet an Planlosigkeit, der Anteil an wertlosen Veröffentlichungen ist beträchtlich, und die wilde Jagd nach den angelsächsischen Bestsellern ist kein besonders gutes Zeichen. Also sehen wir einmal zu, was andere machen.

Die schwedische Ausstellung gibt Proben ungefähr aus allen Gebieten des Buch- und Zeitschriftenverlags. Was zunächst den letzteren anlangt, so sind die bekannten Sorten von Zeitschriften vertreten, wie sie die Zeit liebt und braucht, schöngeistige, modische, religiöse Zeitschriften, solche mit künstlerischen Photographien und solche mit Bildern von Tagesereignissen, Zeitschriften für Kunst, Gartenbau, Heerwesen und den Rest der Menschendinge. Die fachwissenschaftlichen Zeitschriften erscheinen, soweit sie nicht über Dinge von hauptsächlich inländischem Interesse handeln, meist in einer Weltsprache. Früher war Schweden in dieser Hinsicht völlig aufs Deutsche eingestellt; infolge der bekannten politischen Entwicklungen ist dieses nun auf der ganzen Linie durch das Englische verdrängt worden. Wir sehen Bilderbände über die wunderschöne unberührte schwedische Landschaft (die Lust zum Reisen machten), über Volkstum, Kunstgewerbe und Kunst. Wir sehen handgebundene Luxusbände von erlesenem, von der geschichtlichen Anknüpfung mit lebendiger Phantasie auffliegendem Geschmack, hübsch ausgestattete Romane und Liebhaberdrucke. Wir sehen eine Vitrine mit Übersetzungen aus dem Schweizer Schrifttum: Ramuz, Gotthelf, Keller («Grön Henrik»), Meyer, Spitteler, Zahn. Eine besondere Nuance kommt in das schwedische Verlagswesen durch die zahlreichen Unternehmungen, welche, häufig von Emigranten gegründet, Veröffentlichungen in ausländischen Sprachen sich zur Aufgabe gemacht haben — so z. B. lettische und polnische. Das englische Schrifttum ist durch Reihenbände vertreten, die farbenfreudigen «Zephyr Books»

und die «Ljus English Library», das französische durch gepflegte Ausgaben des Verlags René Julliard (Klassiker und Politisches) und den Jan-Verlag. In den französischen illustrierten Büchern herrscht erwartungsgemäß das Ewigweibliche stark vor, in einer mehr ad hominem als rein künstlerisch abgezweckten Form. Deutsche Bücher bringt der «Neue Verlag» und besonders der bekannte Emigrantenverlag von Bermann-Fischer, der Nachfolger von S. Fischer in Berlin, welcher nach dem Anschluß von Wien nach Stockholm flüchtete.

So bietet diese erfreuliche Ausstellung das literarische Bild eines geistig regen und überaus kulturfrohen Volkes, das, wie in der Politik, so auch hier der Gewinnung unserer Sympathien versichert sein kann.

Erich Brock.

Gymnasium Helveticum

Die seit Februar des vorigen Jahres erscheinende Zeitschrift *Gymnasium Helveticum* dient als Organ des Vereins Schweizer Gymnasiallehrer [1]). Sie wünscht Mitarbeiter und Leser aus dem Kreis aller, denen die Fragen des Gymnasiums nicht gleichgültig sind. Die Beiträge erscheinen teils in deutscher, teils in französischer Sprache. Neben solchen, die sich mit einzelnen Fächern befassen, beanspruchen Darlegungen über die Grundfragen des heutigen Gymnasiums den meisten Platz.

Die unbegrenzte Fächerwirtschaft bringt eine Katastrophe, die von einer wachsenden Zahl von Beobachtern erkannt wird. Die verfassungsmäßig auferlegte, weltanschauliche Neutralität zwingt die staatliche Schule zu einer letzten Ziellosigkeit, die sie hindert, das Ideal des Humanismus in würdiger Form zu verwirklichen.

Der übermäßige Zudrang von Schülern ruft der Frage, ob das Gymnasium eine Auslese verwirklichen, oder ob es die Bildung verwässern und für alle Kinder genießbar machen soll. In den Nöten des Gymnasiums spiegeln sich die Nöte unserer Kultur. Die Gründung der neuen Zeitschrift ist eine mutige und notwendige Tat.

Georg Vischer.

---

[1]) Gymnasium Helveticum, Zeitschrift für die schweizerische Mittelschule. Sauerländer, Aarau.