

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 2

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: 19.02.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

«Matto regiert», ein neuer Schweizer Film

Dieser erste Film der Praesens nach der «Letzten Chance» war eine verantwortungsbeschwerde Geburt. Denn selbstverständlich wollte die Equipe ihr Prestige halten. Das ist ihr weitgehend gelungen, ja, was die filmische Qualität, das filmtechnische Können betrifft, hat sie weitere Fortschritte gemacht. In der Führung der Menschen, in der Führung der Kamera walzt gleichermaßen eine solide Sauberkeit und gewissenhafte Sorgfalt. Und doch hinterläßt der Film ein Gefühl der Unbefriedigung und der Eindruck einer gewissen Mattheit weicht auch nicht, wenn man ihn zum zweiten und dritten Mal sieht, so sehr sich die Achtung vor der sauberen Arbeit bis ins Detail, ohne Bluff und ohne Effekthascherei, bestätigt. Alle diese Qualitäten haben eben noch nichts mit dem wesentlich Künstlerischen zu tun. Die Spannung und umsetzende Intensität innerer Bewegung, die von da her kommen müßten, fehlen weitgehend, und es ist nicht von ungefähr, daß die lichtesten Momente im Dokumentarischen liegen. In diesem Sachverhalt liegt etwas spezifisch schweizerisches. Wir wirken durch die Substanz und nicht durch die Gestaltung derselben. Wir bleiben hübsch in uns selber sitzen und erreichen es selten, unsere Sicherheit «zu sein» preiszugeben, uns dem schmerzenden Wagnis zu unterziehen, uns außer uns selbst zu setzen. Wir exponieren uns nicht. Nicht nur, weil es uns schwer fällt. Das unbewußte und deshalb umso mächtigere Gesetz unseres nationalen Verhaltens will es im Letzten nicht und belegt alles, was sich über das sicher normierte Mittelmaß hinauswagen will, mit dem Odium des Suspekten...

In diesem Film ist die Atmosphäre einer echten Humanität zu spüren; zugleich aber, ununterscheidbar damit vermischt, die zum Klischee erstarrte Vorstellung von unserer Humanität, die Einbildung von unserem Anstand. Starwesen gibt es bei uns nicht, der Einzelne ordnet sich bescheiden und unscheinbar einem Ganzen ein, und doch spielt uns unsere nationale Eitelkeit einen Streich. Auch als Bösewichter sind wir so anständig und brav, daß die Bosheit unglaublich, oder jedenfalls beiläufig wirkt, in ihrem Ernst, ihrer Tragweite nicht bewußt gestaltet wird. Daß ein Mensch als wohlmeinender Biedermann erscheinen und gleichzeitig ein übler Geselle sein kann, der Unterschlagung und Mord auf dem Gewissen hat, ist ein Thema, ein Stoff, der durch bewußte Gestaltung beklemmende Aktualität haben könnte. Aber diese Wirkung kommt im besonderen Fall dieses Films nur indirekt zustande, sie wird nicht gesucht und durch die Darstellung bewußt gemacht, sondern schlummert unter der zuständlichen äußeren Schilderung.

Ahnlich geht es mit dem Schauplatz der Handlung, dem Milieu der Irrenanstalt. Daß «Matto», die Verrücktheit, der Wahnsinn regiert, davon wird mehr gesprochen, als daß man es spürte. Immer dann, wenn es um das Erlebnis geht, läßt gewissermaßen der Strom nach, während die Passagen beschreibender Zuständlichkeit Atmosphäre haben. Merkwürdig ist, wie sich dieser Umstand im Darstellerischen äußert. Gretler als Wachtmeister Studer wirkt mehr durch seine menschliche Dichte als durch sein Spiel. Und am stärksten wirken die Laienspieler, die nichts «machen», sondern aus denen die Kunst der Regie (Lindtberg) und der Kamera die unwillkürliche Wirkung heraustrahlt. Mit einer Ausnahme: Emil Hegetschweiler. Er erreicht als Darsteller, was die andern als «Objekte» geben.

Für den Schweizerfilm wird es vor allem deshalb immer schwierig sein, mit dem Problem des Dialogs fertig zu werden. Selbst wenn er der Gefahr entgeht, die in diesem Fall noch nicht überwunden ist, nämlich daß das Schweizerdeutsche aus dem Hochdeutschen übersetzt erscheint, wird er leicht aufgesetzt wirken. Denn der

Dialog muß konzipiert sein; er kann nicht aus der Situation (improvisiert) gesprochen werden, wie man aus der Situation aufnehmen kann. Die stärksten Szenen sind die stummen.

Es ist dabei nicht wahr, daß der Schweizer phantasielos ist, nur wird seine Phantasie allzu leicht vom Sekuritäts- und Ruhebedürfnis des Landes gedrosselt. Und es ist schon etwas Wahres daran, daß unsere nationalen Tugenden der Tod unserer künstlerischen sind.
Georgine Oeri.

Zürcher Stadttheater

Händels Julius Caesar

Das Barock, einst von jener Klassik abgelehnt und verdrängt, die so lange Zeit hindurch Richtschnur war, erlebt heute eine vielfache Wiedergeburt. Auf dem Gebiete der Musik ist keiner so gefeiert wie J. S. Bach. Aber nicht nur diesem überragenden Genius wird in vielen Festspielen und Zyklen gehuldigt; zahlreiche Vereinigungen von «Freunden alter Musik» auch sind tätig, um die Werke kleiner Meister alter Zeit dem Museumsstaub und der Vergessenheit zu entreißen, neu herauszugeben und aufzuführen. Die alten Streich- und Tasteninstrumente werden wieder hervorgeholt, und die Flöte, damals das virtuoseste und populärste Instrument, erobert sich neuerdings als Soloinstrument einen Platz im Konzertsaal und in der Hausmusik des Dilettanten. Sogar der barocken Literatur, die — ihrer Schwester Musik nicht ganz ebenbürtig — in der Lyrik vor allem seltene Schönheiten aufweist, wendet sich wieder ein größeres Interesse zu. Die großartige Bühnenwirksamkeit eines Gryphius aufzuzeigen, haben zwei Studentenaufführungen in letzter Zeit versucht. Und dem barocken Geist wissen sich auch heutige Dichter wie Bergengruen und Claudel zu tiefst verpflichtet.

So sah man denn mit besonderer Erwartung der Neuinszenierung einer Händelschen Oper entgegen, und, wenn nur genügend Mut aufgebracht werden würde, die übliche Aufführungstechnik alter Repertoirestücke abzustreifen, so durfte man sich sehr viel davon versprechen. Der Mut ist aufgebracht worden und hat diese Aufführung zu einem rechten Fest werden lassen. Denn was gibt es Schöneres, als alle die alten Schauspieler umgewandelt, gleichsam mit neuem Gesicht wiederzusehen und sich an den neuen Möglichkeiten, die sich aus dieser neuen Haltung ergaben, zu freuen. Da kam einmal der Freund des Barocks auf seine Rechnung. Ein großer Atem, der durch nichts gebrochen wurde, belebte das Stück und ließ es aufsteigen zu jenem hohen Theater, das weit über die Möglichkeit eines Konzertes hinausgeht. In herrlicher Pracht entfaltet sich hier unter Afrikas sengender Sonne, unter Ägyptens blauer bestrickender Nacht eine Szene aus dem triumphalen Leben des großartigsten aller römischen Helden. Im Triumphzug ziehen Caesar und sein in Purpur und Waffen glänzendes Heer im Nillande ein, bejubelt von palmenschwenkendem Volk. Und doppelt siegreich wird er dann, wenn alle Gefahren beseitigt und alle Gegner überwunden sind, wieder von dannen ziehen als hoch gefeierter Held. Ein solch prunkender Rahmen, der das Letzte aufbietet an Größe, an Pracht und an Intensität, umschließt das eigentliche Spiel, das sich in einfacher, nur wenig intriganter Folge abrollt. Da es noch keine Entwicklung, die etwa Natürlichkeit fordern würde, kennt, kann es auf den natürlichen Ablauf der Dinge verzichten. Das Ganze ist lediglich eine Kette von Rezitativen und Arien, wobei die Rezitative, mit der gesamten Handlung befrachtet, möglichst schnell und leicht dahingleiten, um wie schmucklose, aber notwendige Zwischenglieder, Prunkstück mit Prunkstück zu verbinden, die Arien also, welche mit weiser Sorgfalt zusammengestellt wurden, damit sie sich in ihrer verschiedenen Tönung, Abstufung und Kontrastierung zu einem wohlgebildeten Geschmeide zusammenschließen.

Diese Oper ist aber keineswegs nur ein aufgefroßtes Museumsstück, das Kennern allein als historische Rarität etwas zu sagen weiß. Die hohe Empfindung, die

tiefe Leidenschaft finden kaum je einen so reinen und gültigen Ausdruck wie hier in diesen Händelschen Arien. Alles ist in ihnen gleichsam sublimiert, ohne weltfern geworden zu sein. Händels Musik entfaltet darin eine weltliche Pracht, die in ihrer Vollkommenheit seinen geistlichen Werken in nichts nachsteht, ja sie sogar in mancher Hinsicht überbietet. Bewundernswürdig ist bei Händel immer wieder die Größe des Gedankens und seine meisterhafte Ausführung. Händel hat den Blick fürs Ganze, für die große Linie und weiß, wie er die Gewichte zu verteilen und wo er die Akzente zu setzen hat. Nirgends tritt dies aber deutlicher an den Tag als in der Oper, und wir kennen Händel nicht, wenn wir keine seiner Opern kennen.

Wer das Daseinsrecht der Oper in Frage stellen will und sie als ein Zwischen-
ding, das weder an ein reines Konzert noch an ein rechtes Drama heranreicht, ab-
lehnt und aus dem Bereich der Kunst ausstoßen möchte, der wird hier eines Bessern
belehrt. Denn keine Ausdrucksform ist der barocken Kunst so gemäß wie die Oper,
diese «überladene» Kunstgattung, die sich an alle Sinne zugleich wendet und Auge,
Ohr und Herz zu gleicher Zeit betört. Kein Opernfreund wird sich die Begegnung
mit dieser reinsten Form der Oper entgehen lassen, zumal die Aufführung auf einem
ganz erstaunlich hohen Niveau und mutigen Standpunkt steht. Gerade bei einer
szenischen Aufführung wird uns der ganze Abstand bewußt, der uns trotz aller Sym-
pathie eben doch vom Barock trennt. Wir ertragen diese Größe nicht mehr. Wir
bringen die Zeit und Ruhe nicht mehr auf, alle diese Wiederholungen zu genießen,
bei jeder Arie nicht nur stillzustehen, sondern oft sogar gleichsam mit ihrem Da Capo
noch einmal zurückzukehren. Wir haben uns an einen fortschreitenden Ablauf ge-
wöhnt und ebenso an eine naturalistische Schauspielkunst.

Kürzungen, denen besonders dieser Da Capo-Teil der Arien teilweise oder ganz
zum Opfer fiel, sind bei Händel heikel, weil dadurch gerade jene Ausgewogenheit
des Gesamtwerks gestört werden muß. Der Musik, die immerhin im Vordergrund
steht, wurde unter Viktor Reinhagens Leitung sowohl die nötige Sorgfalt zuteil, um
die einzelnen Motive und Details richtig hervortreten zu lassen, als auch der Schwung,
den diese großflächige Kunst erfordert. Vielleicht würde ein noch vollerer Klang
bei den Streichern eine gute Wirkung tun.

Vor besondere Schwierigkeiten sah sich der Regisseur Dr. Schmid-Bloss ge-
stellt, wenn er die Sänger während der langatmigen Arien, in denen gar nichts «pas-
siert», zu beschäftigen hatte. Irgendeine naturalistische Auflockerung wäre nicht
werkgetreu. Das Herausstellen innerer Affekte durch Singen ist schon an sich un-
natürlich und so durfte — mußte sogar die pathetische Gebärde gewissermaßen als
augenscheinliche Begleitung des Gesungenen gewagt werden, was hier ja viel un-
gefährlicher ist, als es ein Pathos im gesprochenen Stück wäre. Die Sänger fügten
sich verschieden leicht in diese neue Haltung ein. Doch waren die Unterschiede nie
so prägnant, als daß die Einheitlichkeit gestört worden wäre. Allen ohne Ausnahme
gebührt ein hohes Lob. Heinz Rehfuss und Lisa della Casa in den beiden Haupt-
rollen entsprachen zwar ihrem Naturell nach der üblichen Vorstellung von Caesar
und Kleopatra nicht ganz, doch wußten sie beide sehr geschickt diesen Mangel durch
stimmliche und schauspielerische Qualitäten wettzumachen. Einige der reizvollsten
Partien waren Margrit von Syben in der Rolle des Sextus übergeben worden. Schien
sie einerseits, was die Gestaltung betrifft, über sich selbst hinauzuwachsen, so störte
leider oft ein übertriebenes und beherrschtes Vibrato das volle Ausklingen ihrer
Stimme.

Die Reihe der Verdienste könnte beliebig verlängert werden. Das Bühnenbild,
das allerdings an pompöser Aufmachung der barocken Vorstellung nicht ganz ent-
sprach, und die köstlichen Kostüme, die in ihrer reichen Folge sehr reizvoll wirkten,
waren glücklich aufeinander abgestimmt und erhöhten durch ihre Farbenpracht den
festlichen Eindruck, den diese bezaubernd schöne und beglückende Aufführung her-
vorbrachte. So möchte man denn wünschen, daß wieder einmal das Theater das
Publikum bilde und das Publikum seinerseits sich bilden lasse, indem es recht zahl-

reich erscheint, und nicht umgekehrt der Kasse zulieb der Spielplan sich nach dem Geschmack des lieben Publikums zu richten hat, das sich schließlich das billige Vergnügen, wenn es sein muß, billiger im Kino verschafft.

Sunna Bircher.

Zürcher Schauspielhaus

Der Einführungsabend zu Friedrich Dürrenmatts Drama «Es steht geschrieben», der ihn als neuen schweizerischen Dichter vorstellte, spannte die Erwartungen recht hoch. Denn die von Kurt Horwitz vorgelesene Pilatus-Novelle ließ tatsächlich alsbald auf einen *Dichter* schließen — und wir gehen mit diesem Wort nicht leichtfertig um —, dem bei aller Unfertigkeit weder die Inbrunst der inneren Schau noch die Gewalt der Rede gebriicht. Zwar hat diese «Studie» nicht viel mit dem zu tun, was den Synoptikern über Jesus und Pilatus zu entnehmen ist (betreffs des letzteren scheint auch das Johannes-Evangelium einige wirklichkeitsgesättigte Züge beizusteuern); und von da drängte sich schon unverzüglich auf, wie der Dichter von religiösen Fragen mächtig angezogen und geschüttelt wird, ohne doch in einem innersten eigenen Sinn im Kampfe darum zu stehen. Religion ist ihm eine Erscheinung, welche die menschliche Verfallenheit eigentlich nur auf die Spitze treibt; sie ist nur ein sich einfügendes Moment in einem magisch-apokalyptischen Weltbild von düsterer Gewaltsamkeit. So sind es hier eigentlich die äußeren Vorgänge: die Geißelung, die Wunderzeichen der Natur bei Christi Tod, Erdbeben, Verdunkelung, Sichaftun der Gräber, welche die Phantasie des Dichters zu einem großartig seelenlosen Weltuntergangsfresco entflammen, das oft an den Höllen-Brueghel gemahnt.

Das Theaterstück Dürrenmatts (von Horwitz mit unerschöpflicher künstlerischer Gewissenhaftigkeit inszeniert) schien die so gegebenen Verheißenungen eher noch zu übertreffen. Der grandiose Eingang mit den drei wütend verzückten Täufern; die hinreißend virtuose Einführungsszone von Bockelson, die ihn mit ebenso großer Kunst des Dichters wie des Schauspielers (Knuth) unscheidbar zwischen Propheten und Hochstapler schwebend zeigt; der gewaltige Massenauftritt am Blutgerüst, in dem die Angstscreie des Verurteilten, das Geheul des Volkes und die alles übergellenden, schauerlich zweideutigen Anpreisungen der Marktfrau (Giehse) durcheinanderrasen; Rede und Tod Mattisons, des Fanatikers gottversucherischen Glaubens — das alles ist machtvoll hingeworfen mit heftigen Umrissen der Gestalten und wild ausfahrender Glut der Sprache. Und auch das gelegentliche ironische Heraustreten aus der Theaterwirklichkeit, indem Personen des Stücks vorübergehend eine Art Ansagerrolle übernehmen, wirkte (besonders so überlegen gegeben wie es der Mönch Seyferths tat) auf die Art, wie das allein annehmbar ist: als genialische Laune, die in dem drängenden Schwall des Ganzen bruchlos mitlief. Aber nach der Pause (ja schon kurz vorher) erschöpfte sich der hingewühlte Ansturm; alles begann zu zerflattern, zu zerblättern, zu ermatten. Bockelson wird zum feisten Gauner ohne irgendwie fesselnde Hintergründe; Knipperdolling (Gretler), in dem etwas Gefährliches ausbrechen zu wollen schien, entpuppt sich als etwas wortreicher Tolstojaner, dessen Extremismus doch nicht von Strahl und Glut des inneren Erlebnisses dem Zuhörer aufgezwungen wird; seine blaß skizzierte Tochter (Fink) gleitet mit ihrer Judith-Rolle bis nahe an den Kitsch hin ab; der Bischof (Kalser) beginnt bald unerträglich zu werden mit den skeptisch-humanitären Sentenzen, mit welchen er Vorbereitung und Durchführung seines Blutgeschäfts unversieglich begleitet; die Auftritte mit dem Harem Bockelsons und des Landgrafen von Hessen (Delius) sind in einem recht öden Sinne posenhaft; das Motiv mit den Adelsnamen aus dem Heiligen Lande wird langweilig zu Tode gehetzt; und die Schlusszenen, die mit dem Koch und die auf dem Dache, welche noch einmal gewaltsam den Aufschwung ins Phantastische versuchen, landen bei gehäuftigen Abgeschmacktheiten.

Man hat nicht den Eindruck, als ob dieses Versagen gegen Ende einem Noch-nicht-können des jungen Dichters entstamme, so daß man ihn zur Überwindung des-

selben nur seiner natürlichen Entwicklung überlassen müßte. Sondern es sind irgendwie dieselben Kräfte, die anfangs das große Gelingen schenkten und dann, maßlos und blind weiter wirkend, zerstörerisch wurden. Hier ist also ein wirklicher starker Künstler, der in Gefahr ist, sich schon in seiner ersten Entfaltung ernstlich zu schädigen; und darum muß der Versuch gemacht sein, dieser Gefahr etwas näher nachzugehen. Zunächst bereits Erwähntes: ein beachtlicher Umstand dünkt uns hier das fragwürdige Verhältnis des Dichters zur Religion. Seine eigentliche Seelenlandschaft ist ein schrankenloses Gären und Sichbäumen menschlicher Leidenschaft — verwandt, um einen größten Vergleichspunkt zu setzen, mit Shakespeares Menschenbild. Aber wenn man Frömmigkeit noch so intensiv und tiefschürfend von der Seite ihrer Verstrickung ins rein und allzu Menschliche anschaut und durchdringt — einer Seite, die bis ganz oben mitläuft —, so ist damit *allein* Frömmigkeit eben doch nicht zu sichten und dichterisch zu gestalten. Und da wir so gerade beim Inhaltlichen sind, so sei gleich noch ein anderes angemerkt: Klar, daß ein Dichter, der mit so breitem Pinsel malt, jede kleinliche Prüderie wegwerfen kann und soll. Etwas anderes ist eine gewisse kraftmeierische Besessenheit von geschlechtlichen Vorstellungen, welche absichtlich und darum unangenehm wirkt. Wenn er hierin Maß halten will, so kann er den Höhepunkten dieser Art mehr Wirkung verleihen. So aber macht z. B. die Liebe Judiths zu Bockelson, bei welcher nun wirklich eine Dämonie höherer, ja geistiger Art herausspringen müßte, nur den Eindruck der Neugier einer verbildeten höheren Tochter.

Aber all dies sind Einzelheiten. Das Wichtigste scheint uns tiefer zu liegen und mit dem Tribut des Autors an gewisse Modeströmungen zusammenzuhängen, die, von Amerika neu aufpoliert, sich der Zersetzung jeder festen dramatischen Form anheischig machen. Diese Theorien machen einem Theaterdichter die nötige Selbstkritik schwer. Genau wie Expressionismus und verwandte Kunstrichtungen oft nur Vorwand sind, um den Ernst des Ringens um technische Vervollkommnung zu ersparen — auch neuere Strömungen in Lyrik und Musik auf Alleinherrschaft reiner Innenmaßstäbe könnten zum Vergleich herangezogen werden —, genau so schließt die Empfehlung unaufhörlicher Durchbrechung des Sinn- und Vernunftzusammenhangs im Drama als *eigentlich* künstlerischen Vorgehens eine Abschüttigkeit zur Einsetzung rein subjektiver Wertkriterien ein. Die höhere Phantastik romantischer Ironie, die aus einem letzten, nur noch frei spielenden Überschwang des Schöpferischen kommt, ist ein Grenzfall, der sich nur durch das Übermaß der darin sich entladenden Kraft auferlegt. Ihn zur Regel und gar zum System zu machen, ist barer Unsinn. Es ist überhaupt Unsinn, zu sagen, diese oder jene Kunstgattung, etwa der Naturalismus, sei Afterkunst, weil sie einer vorgefaßten Theorie nicht entspricht. Es handelt sich einfach darum, ein Kunstwerk auf sich wirken zu lassen; ist es dann stark, so hat man *nachher*, soweit möglich, die Wirkung zu erklären und die Theorie dazu zu suchen. Tatsächlich ist die überwältigende Mehrzahl der großen Dramen der Weltliteratur in *dem* Sinn naturalistisch, daß sie das Spiel ernst nehmen wie es Kinder tun — daß sie im Rahmen des Bühnenraums und der fünf Akte eine in sich beständige Wirklichkeitsillusion hinstellen —, daß sie ihr Gespinst nicht in einem billigen Narrentreiben jeden Augenblick zerreißen, um den Autor daraus hervorgrinsen und schale Kapriolen machen zu lassen —, sondern daß sie die Wirklichkeit *als ganze* durchscheinend machen für das höhere Leben darin und dahinter, welches die Kunst ergreift und gestaltet. Sich im allgemeinen an etwas wie gegebene *Wirklichkeit* zu halten, erfordert die Ehrfurcht und Demut vor des Menschen tiefster Situation — erfordert auch (was uns nichts Schlechtes dünkt) eine gewisse Höflichkeit für das Publikum, das ein Recht hat, nicht dauernd auf eine ungesalzene Weise am Seil herabgelassen zu werden. (Wir wollen uns damit allerdings nicht zum Verteidiger speziell *unseres* Publikums aufwerfen, das einem Wilder, einem Eliot jede kraftlose Pseudoromantik glücklich aus der Hand frisst, aber unbequem ernste und konsistent reale Dinge wie Sartres «Fliegen» und Williams' «Glasmenagerie» nicht

einmal den kollektiv unter den Halbgöttern rangierenden Völkern verzeiht.) Es ist schwerer, die Wirklichkeit künstlerisch zu gestalten, als sie in zackige Stücke zu brechen — das tut unsere Zeit schon selber, und doch noch in größerem Stil —, und darum schon ist es ratsamer, sich jene Aufgabe zu stellen als diese; denn man wird daran verlässlichere Maßstäbe gewinnen, ob man etwas objektiv Gutes macht oder nicht.

Friedrich Dürrenmatt ist im Grunde ein echter Dichter, das ist erwiesen und daran sollen unsere Einwände, die zuletzt über ihn hinauszielten, nichts abziehen — durchaus nichts. Möge er diesen Grund herausbilden und nicht zurückbilden. Mit der Beteuerung, er stehe selber diesem Stücke «sehr skeptisch» gegenüber (wozu wir keinen Grund sehen), ist nichts getan. Wenn jemand ein Geisteswerk der Öffentlichkeit übergibt, so bedeutet das, daß es ihm selbst gefällt, sonst hat er die Anstandspflicht, es zurückzuhalten oder umzuarbeiten. Wir wünschen dem Dichter viel bescheidene, ernsthafte, schwerbegnügte Arbeit an seiner Begabung und an seinem Werk; so wird, was eine gewichtige, dringliche Hoffnung ist, Erfüllung werden, für unser Land und das ganze Gebiet der deutschen Zunge. *Erich Brock.*

* * *

Maria Fein hat in diesen Wochen mit einem eigens zu diesem Zweck zusammengestellten Ensemble, als dessen Stützen Ellen Widmann und Heinz Woester hervorragen, eine Gastspielreise durch verschiedene Schweizerstädte absolviert. Sie hat sich dafür ein Werk ausgewählt, das ihr eine berühmte, letzte Anforderungen stellende Rolle gibt und das daneben Europas Wesen in einem Akt der Zusammenschau verkörpert, der nur wunderbar genannt werden kann. Europa, das ist Griechenland, das ist Christentum, und das ist das individuelle Land, an dem diese beiden sich auswirken und zur Dreifaltigkeit werden. Wo wäre diese Dreheit aber unlösbarer als in Racines «*Phèdre*», die man das Drama einer jansenistischen Griechin genannt hat und die so französisch ist, daß man aus ihr das ganze wahre Frankreich neu entwickeln könnte? Ein Werk also, das so etwas wie ein Talisman Europas sein dürfte, sorgfältig zu bewahren, scheu zu verehren, vor allem in Zeiten europäischer Not und drohenden Selbstverlusts. Schiller, der es so gut übersetzt hat, als das bei einem so urfranzösischen Text möglich ist, hat das wohl gespürt. Die Übersetzung war ihm Trost und Halt in den letzten Monaten seines Lebens.

Man konnte sich also nur freuen, daß diese «*Phädra*» wieder einmal gezeigt wurde. Vor wenigen Jahren hatte man sie in Zürich auf der Pfauenbühne gesehen, nicht durchaus überzeugend in der Wiedergabe und vom Publikum eher zögernd begrüßt. Diesmal sah man Racines Werk im kleinen Tonhallesaal. Erstaunlich gut fügte sich die konzertmäßige Bühne zu diesem Drama: einige Draperien, zwei Rundbänke, und ein Rahmen von bezaubernder Künstlichkeit, von sozusagen aristokratisch lässiger Vorläufigkeit war gefunden, der Racine eine sehr richtige Folie gab. Was aber folgte, war, ohne jede Übertreibung gesagt, das Erstaunlichste, was wir je auf der Bühne sahen. Das Erstaunlichste an Mißverständnis nämlich.

Racines Kunst ist folgerichtigste Einheitlichkeit, selbst die Nebenrollen fallen nicht aus dem Gesamtstil. Racines innere Gespanntheit ist so groß, daß er sie mit ihrem Gegenteil, dem völligen Gleichmaß, der zuchtvollen Dämpfung verkoppeln darf und muß, einer gedämpften Gleichmäßigkeit, die nur an den tragischen Entscheidungspunkten aufbirst und dann allerdings eine innere Höllenwelt bloßlegt. Maria Feins Ensemble glaubte diesem Gleichmaß ohne eigentliche, bestimmende Regie, der sich jeder Darsteller unterzuordnen hätte, zu genügen, und das, trotzdem diese Darsteller von denkbar großer Verschiedenheit, sowohl nach Artung wie nach Können waren. Der Regisseur ist im Theater, was der Dirigent im Konzert. Welches Orchester könnte aber ohne einen solchen auskommen? Bestenfalls ein lang auf sich eingespieltes Ensemble, bestehend aus absolut verlässlichen Könnern, von denen jedoch keiner sich eine Starrolle herausnimmt. Maria Fein aber ist nach

Wesen und Anspruch ein Star, Eva Langraf zeigte bedenkliche Neigung dazu, und andere Darsteller hätte die leitende Hand für ihr noch unausgebildetes Talent ebenfalls dringend gebraucht. So spielte man alles durcheinander: raffiniert und simpel, expressionistisch und akademisch, deklamierend und naturalistisch aufgelöst.

Racines «Phädra» ist der Rückweg eines Menschen zu seiner verlorenen Reinheit. Solche Reinheit erkauft sich Phädra mit ihrem Leben. Reinheit des Leibes, der Seele und des Geistes. Je tiefer sie sich in die Sünde verstrickt, desto glühender, unerbittlicher wird ihr Wille zur Reinheit. Diese Phädra, abstammend von den Himmelsgöttern und den Heroen der Unterwelt, Wesen der menschlichen Mitte, das doch die Extreme, eben Himmel und Hölle, qualvoll erlebt, steht da wie ein leibgewordenes Maß von Gut und Böse, ein Maß, das sich selber richtet, indem es Maß ist. Die ganze Tragödie ist im Grunde nur die Darstellung eines Selbstgerichts, Entfaltung jenes erstaunlichen Wortes, das Phèdre vor ihrem Tode spricht: «J'ai voulu / Par un chemin plus lent descendre chez les morts». Langsame, bewußt gewählte Todesqual, damit die Wahrheit Zeit habe, sich zu verwirklichen. Wer die glühende Sehnsucht nach Reinheit ausschaltet oder auch nur schwächt, bleibt Phèdre alles schuldig, denn mit dem einen Pol stirbt auch der andere Pol ihres Wesens ab. Was Maria Fein aber bot, war um Ewigkeiten entfernt von jener Reinheit, jener geistigen Unbestechlichkeit. Ihre Phädra war blindes, trübes Rasen, keine Bewegung schwang zur Klarheit aus, keine Silbe wurde zum deutlichen, deutenden Ton, kein Vers rann aus der atomistischen Zerstückelung wieder zu sich selbst zurück. Es war ein Meisterstück artistischer Verfälschung. Wie gesagt: das Erstaunlichste, was uns je auf der Bühne begegnet ist. Wenn nicht Racine das Opfer gewesen wäre, so wäre es von toller Spannung gewesen in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Aber so fragte man sich dauernd fassungslos, wie denn solches möglich sei, daß sich eine gescheite, virtuose Schauspielerin wochenlang mit einem unwiderstehlich richtigen Text abgabe und buchstäblich nichts an ihr hängen bleibe als der nackte Buchstabe. Und dabei kann man Racine, wenn man nur über ein Mindestmaß an Werkgesinnung verfügt, eigentlich kaum falsch spielen. Sein Wort trägt und leitet, wenn man nur darauf hört. Alles ist in ihm klar und sicher zum Licht des Sinns aufgesprossen. So ergab sich denn auch die merkwürdige Erscheinung, daß kleinste, an sich nebensächliche Rollen in dieser Aufführung von kaum über den Statisten hinausgewachsenen Darstellern mit beglückender Richtigkeit gespielt wurden und allein noch Racine waren, aber ihn wirklich waren.

Wenn wir es durchaus zu begrüßen haben, daß verantwortungsbewußte Künstler wie etwa Woester und Frau Widmann, Könnerinnen wie Maria Fein genügend Gelegenheit finden, aufzutreten, so müssen wir doch, vor allem in ihrem eigenen Interesse, fordern, daß sie es nur tun in einem Sinn, dem Dienst am Werk erstes und allverpflichtendes Gesetz ist und sein darf.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Basler Stadttheater

Max Frisch: Santa Cruz

Die Erstaufführung von Max Frischs Romanze «Santa Cruz» hat das Basler Publikum mit einem bedeutenden Zeugnis neuen dramatischen Wollens und ursprünglichen Könnens bekannt gemacht. Es sind seelische Vorgänge, wie sie die Psychoanalyse aufgedeckt hat, die in eigenwilliger und dichterisch hochstehender Weise zur Darstellung kommen. Die Entscheidungen, die der Mensch an einem Kreuzweg seines Lebens treffen muß, scheiden in der äußern Realität eine an und für sich mögliche Richtung aus. Im Unterbewußten bleibt aber die verdrängte Möglichkeit als Sehnsucht nach dem andern Leben, auf das man verzichten mußte, bestehen, und dieser Verzicht läßt einem das erwählte Leben zum Kreuz werden.

Was der Dichter uns schauen läßt, ist nicht eine reale Handlung im äußern Sinn mit der Schilderung eines Milieus, in das die handelnden Personen hinein-

gestellt sind, sondern aus dieser Realität leuchtet nur das auf, was den handelnden Personen zum Bewußtsein kommt. Im Bewußtsein erscheinen aber nicht nur die Eindrücke der Gegenwart, sondern auch Bilder aus der Vergangenheit, Erinnerungen, Wünsche und Träume. Die Folge der Erscheinungen im Bewußtsein ist nicht bestimmt vom Gesetz von Ursache und Wirkung im gewöhnlichen Sinne, sondern sie besteht aus einer Kette von Assoziationen. Dadurch gelangt der Dichter zu einer Darstellungsweise, die es ihm gestattet, Realität und Erinnerung, Traum und Wunsch, Gegenwart und Vergangenheit darzubieten.

Vor siebzehn Jahren standen die drei Hauptgestalten des Stückes in Santa Cruz am Scheideweg. Pelegrin flieht vor dem Joch der Ehe und wählt das freie Vagabundenleben, indem er seine Geliebte verläßt. Elvira folgt ihrer Bestimmung als Mutter und der Rittmeister seinem Edelmut durch den Verzicht auf das ungebundene Abenteuererleben. Zur Zeit der Handlung wird Pelegrin durch Zufall in die Nähe seiner ehemaligen Geliebten geführt. Er dringt in das Schloß des Rittmeisters ein, und findet dort das Leben verwirklicht, dem er sich nicht hatte fügen wollen. Sein Auftauchen weckt Träume und Erinnerungen, welche die scheinbar so gefestigte Moral der Ehe aus den Angeln zu heben drohen. Der Rittmeister will auf Abenteuer ausreisen und sein anderes Leben leben, und die liebende Frau kann ihren Träumen nicht gebieten, von Erinnerungen abzulassen. Da taucht in Erinnerung und Träumen auch die Gestalt des gefesselten Poeten und Wahrsagers auf, die jeden wieder an seinen Platz stellt; denn keiner hätte ein anderes Dasein leben können als jenes, das er erlebte. Der Rittmeister kehrt zurück und findet seine Gemahlin in verzweifelter Sorge um ihn und um den seiner tödlichen Krankheit erliegenden Pelegrin.

Die Darbietung auf der Basler Bühne unter der Leitung von Werner Kraut hat den Charakter des Stücks in allen Teilen vortrefflich hervorgehoben. Werner Kruse hat in den Zwischenakten die Gelöstheit des traumhaften Zustandes beim Publikum und seine Empfänglichkeit für Assoziationen mit eigenartiger Schlagzeugmusik herbeigeführt. Dem Bühnenbildner Max Bignens ist vor allem der Gegensatz zwischen der Gebundenheit des Gegenwartsbildes und der imaginären Freiheit von Santa Cruz trefflich gelungen. Hohes Lob gebührt den Darstellern, vorab den Inhabern der Hauptrollen der Elvira (Friedl Wald), des Rittmeisters (Erwin Kohlund) und des Pelegrin (Bernhard Wicki), die dem Bau des Stücks entsprechend jeder zwei Rollen nebeneinander zu spielen hatten. Ausgezeichnet war auch die harmonische Einfügung der «assoziativen» Gestalten der übrigen Darsteller.

Gioacchino Rossini: Der Barbier von Sevilla

Für den Ehrenabend der Schweizer Mustermesse 1947 hat das Stadttheater Rossinis «Barbier von Sevilla» gewählt. Es hat dazu zwei prominente Gäste bestellt, als Regisseur Dr. Oscar Wälterlin aus Zürich und als Primadonna Ruthilde Boesch von der Wiener Staatsoper.

Dr. Wälterlin hat uns wiederum seine bekannte witzige Inszenierung mit Schiebebühne und Hampelmannkomik vorgesetzt und sich dabei von dem übersprudelnden Humor der rossinischen Musik zu neuen Späßen anfeuern lassen. Damit hat er sein Publikum ausgezeichnet unterhalten und es zu stürmischem Beifall hingerissen. Es ist durchaus nur persönliche Geschmacksache, wenn man der Ansicht ist, daß es auch ein Zuviel an Bühnenwitz geben kann, und daß der Regisseur, selbst wenn er sich von der Musik inspirieren läßt, in dieser Wiedergabe zu sehr im Vordergrund stehe, ein Platz, der in der Oper doch eigentlich dem Sänger gebührt. So mag sich der zweite Gast, Ruthilde Boesch, die mit weicher, aber dennoch glänzender Stimmkultur und einer überraschend persönlichen, feinen Darstellung der Rosine entzückte, in der burschikosen Umgebung etwas fremd vorgekommen sein. Ganz auf Wälterlins Ton waren alle übrigen Darsteller eingespielt, und sie ließen sich von dem atemraubenden Übermut zu ausgezeichneten Leistungen mitreißen,

so Desider Kovacs, der für diesmal dem Orchester entstieg und seine Auftrittsarie lieber italienisch als deutsch sang, Max Knapp, der treffliche Mime, der uns den Doktor Bartolo im Sturm vorführte, daß man's glauben mußte, Wilhelm Tisch, dessen Länge dem Heuchler Basilio wohl ansteht, und Bislaw Wosniak, der als Graf Almaviva die lyrische Brücke zu der andersgearteten Rosine schlug. Auch das skizzenhafte Bühnenbild Caspar Nehers, eines weiteren Gastes, war den Intentionen der Regie gut angepaßt. Kapellmeister Gottfried Beckers sicherer Stab zwang die ausgelassenen Geister auf der Bühne in den Bann der bezaubernden Musik.

Vielleicht wird uns Dr. Wälterlin das nächste Mal mit einer neuen Inszenierungsidee aufwarten, vielleicht dann ohne Anleihen bei Film und Dilettantenkomik. Daß das italienische Lustspiel — und dazu gehört auch Rossinis Bufooper — nicht nur auf Unterhaltung eingestellt sein muß, sondern einen hohen ästhetischen Genuß bereiten kann, und daß dabei das richtige Maß eine große Rolle spielt, das brachte einem die *Aufführung des Mailänder Goldoni-Theaters* unter der Leitung Cesco Baseggios recht zum Bewußtsein. Hier wurde das geboten, was uns die Rossini-Aufführung versagte.

Arnold Geering.

★ Bücher-Rundschau ★

Redaktion: Dr. F. Rieter

Machiavellis Staatsgedanke

Machiavelli hat als Staatsdenker auf alle nachfolgenden Jahrhunderte immer wieder eine faszinierende Wirkung ausgeübt und die Kette der verschiedenartigsten Betrachtungen über seine Konzeptionen scheint nie abreißen zu wollen. Mit seinem wohldurchdachten Buche «*Machiavellis Staatsgedanke*» stellt sich auch der Zürcher Historiker *Leonhard von Muralt* in diese große Reihe¹⁾. Obwohl Spezialist in Dingen der Renaissance, verzichtet er hier auf die Betrachtung der eigenen Zeit Machiavellis. Es handelt sich in seinem Buch vielmehr um ein höchst aktuelles Gespräch mit der Machiavelliforschung und um den interessanten Versuch eines Neuaufbaues der gesamten Staatsidee des großen Italieners. Muralt will in erster Linie das hervorheben, was Machiavelli *unserer* Zeit zu sagen hat. Und dies ist ein wahrhaft lobliches Unterfangen, denn die Historie soll nicht bei dem bloßen Betrachten des Vergangenen stehen bleiben.

Muralt steht bei der Behandlung von Machiavellis Staatsgedanke auf einem besondern und festen Standpunkt. Der Staat ist für ihn nicht ein Ding jenseits von Gut und Böse, das eigenen Gesetzen folgen darf, sondern er steht für ihn unter den gleichen Bindungen, unter denen das Einzelwesen steht. Somit befindet sich der Autor in jener großen Linie, die ihre Anfänge in Antike und Christentum sieht und weitergelebt hat im Naturrecht; einer Linie, als deren größter Vertreter in neuerer Zeit etwa Grotius zu nennen wäre.

Auf den ersten Blick erscheint diese christlich-naturrechtliche Gedankenwelt der machiavellistischen diametral entgegengesetzt. Seitdem aber Machiavelli seine Augen geschlossen hat, ist jene Diskussion darüber nie verstummt, ob er wirklich der Schöpfer jener verhängnisvollen Denkart gewesen ist, die nach ihm benannt wird, oder ob ihn nur das unglückliche Schicksal getroffen habe, als Urheber der Denkart zu gelten, die er als erster beim rechten Namen zu nennen wagte. Neben der laut auftretenden Schule der Machiavellisten und ihren eifrigen Bekämpfern hat es immer eine Linie in der Machiavelliforschung gegeben, die nach eingehender Prüfung zum Schluß gekommen ist, daß Machiavelli und der Machiavellismus zwei recht verschiedene Dinge seien. So hat auch vor einigen Jahren der Basler Kollege Muralts, *Werner Kaegi*, in seinen «Historischen Meditationen» diese Anschauung in

¹⁾ Leonhard v. Muralt: *Machiavellis Staatsgedanke*. Schwabe, Basel 1945.