

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 30 (1950-1951)
Heft: 1

Rubrik: Kulturelle Rundschau

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: 18.04.2026

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

Bericht aus Wien

Die Pause, welche in den Vorstellungen der

Wiener Staatstheater

eingetreten ist, gibt Anlaß zu einem Rückblick, welcher nicht durch neue und neueste Ereignisse als überholt angesprochen werden kann. Er ist ein unwillkommener, da ein Streik der Bühnenarbeiter ein wochenlanges Schweigen in den repräsentativsten Bühnen Wiens verursacht hat. Das technische Personal der Staatstheater, das im Gegensatz zu den Künstlergagen, welche mehr oder weniger dem internationalen Niveau angepaßt sind, eine nicht sehr ansehnliche Bezahlung erhält, hatte die Arbeit niedergelegt. So wenig der Finanzminister Dr. Margaretha ein Neinsager um jeden Preis ist, so schwierig ist es für ihn, in einer Frage einzulenken, der prinzipielle Bedeutung zukommt, da die Erhöhung der Bezüge einer bestimmten Berufsgruppe unweigerlich auch andere Lohnforderungen nach sich ziehen könnte, was wiederum Teuerung und allenfalls sogar Gefahren für den Bestand der Währung zur Folge haben könnte. Nun ist man zu einer Einigung gelangt, aber daß Wien inmitten der Hochsaison auf längere Zeit ohne Staatsoper, Burgtheater, Akademie-theater und Volksoper blieb, war nicht nur kulturell, sondern auch wirtschaftlich gesehen von bösen Auswirkungen.

Wie sehr die Schillersche Auffassung von der Schaubühne als moralische Anstalt aktuell ist, ersieht man aus manchen Äußerungen der jungen Generation, der bei aller freudigen Empfänglichkeit für die Kunst etwas fehlt, was jedem noch in der liberalen Ära Erzogenen zu eigen ist: der Respekt vor dem großen Namen. Heute ist der einzige Urteilsmaßstab: «Wie es mir gefällt». Daß erhöhter Genuß auch gewissermaßen erarbeitet werden muß, und — man darf wohl hinzufügen — soll, erscheint vielen als eine überflüssige Forderung. Die Gespräche, welche man in den Zwischenakten der Burgtheateraufführung des zweiten Teiles «Faust» vielfach vernahm, bestätigten diese Ansicht. Gewiß, die Bühneneignung dieser gigantischen Dichtung ist oft diskutiert worden, aber während früher die Einwände von wissensüberladenen, bildungsgesättigten Intellektuellen stammten, werden sie nun mit unbekümmerter Naivität gleichsam als Entdeckung vorgebracht. Der neue Burgtheaterdirektor Josef Gielen hat jedenfalls mit dieser Inszenierung, welche zwischen Drama und Mysterium die richtige Mitte hält, nicht nur viel Intuition, sondern auch Ehrfurcht vor dem Gedanken und den Worten Goethes bewiesen. Ewald Balsers «Faust» und Albin Skodas «Mephisto» waren die Säulen dieser bis ins Detail ausgefeilten Vorstellung.

Auch Ibsen und Strindberg kamen wieder zu Wort. «Die Kronbraut» erschien so manchem Hörer von heute zeitlos, während «Die Frau vom Meere» in ihrer Problemstellung, deren Leitfaden ein Freiheitskampf der Seele ist, stellenweise als antiquiert empfunden wurde. Die außerordentliche Aufführung des Strindberg-Stückes, in welcher Käthe Gold und Werner Krauß brillierten, und das von Berthold Viertel durchgeistigt inszeniert wurde, kann nicht allein für diese Publikumsreaktion

entscheidend gewesen sein, denn Paula Wessely, Attila Hörbiger und Ernst Deutsch waren in der Ibsen-Vorstellung des Theaters in der Josefstadt Interpreten, die keine Vergleiche zu scheuen hatten. Vielmehr appelliert der Symbolismus eines in friedlicher Epoche entstandenen Stückes weniger an die Instinkte der jetzigen Generation als die Märchenwelt Strindbergs. Ein ziemlich begehrtes Stück, Melchios Lengyels «Antonia», hat fröhliche Auferstehung gefeiert. Die Geschichte von der nicht mehr jungen Frau, die nach einer lebhaften Jugend zur Mustergattin geworden ist, und für einen Abend wieder Urlaub von ihren Prinzipien zu nehmen versucht, gibt Christl Mardayn alle Gelegenheit zu einer psychologisch vertieften, ausgezeichneten Bühnenleistung.

Der Aufbau des Wiener Stadtbildes

ist jetzt in ein Stadium getreten, in welchem nach Beendigung der technischen Vorarbeiten der gute Geschmack zu reden hätte. Das Bauproblem wird interessant: hat es bisher nur den Fachmann beschäftigt, so findet sich nun der Wiener berechtigt, Einfluß auf die zukünftige Gestaltung des Stadtbildes zu nehmen. Die Probleme sind nicht leicht zu lösen. Da ist vor allem einmal der Stephansplatz, der nicht nur im Zentrum der Stadt, sondern auch in dem der Diskussionen steht — ein Thema, bei welchem die Meinungen hart aufeinanderprallen. Der gotische Dom müßte so wie zu seiner Entstehungszeit von Häusern eng umrahmt sein. Das ist nicht nur ein Postulat der historischen Treue, sondern auch Ausdruck des Weltgefühls der Menschheit dieser Epoche. Andererseits ist das Verkehrsproblem im Herzen der Altstadt, die seit dem Mittelalter ihre Konturen kaum verändert hat, immer schwerer zu lösen. Dort wo einst die Sänftenträger in Funktion waren, müssen sich heute Luxuskarossen und Taxis durchzwängen. So dürfte der rein stilgemäßen Lösung eine solche vorgezogen werden, die auch auf praktische Momente Bedacht nimmt. Gegenüber dem Stephansdom war der Bau eines Hochhauses geplant. Das rief allgemeinen Widerspruch, ja teilweise sogar Empörung hervor und zehntausende Unterschriften wurden gesammelt, so daß es scheint, daß diese Idee nicht Wirklichkeit werden wird. So dürfte die Häuserfront, die sich in unmittelbarer Nähe des Wiener Wahrzeichens erheben wird, mit glatter Fassade und flachem Dach versehen werden, und bloß stilisierte Steinlauben sollen das Band zwischen einst und jetzt herstellen. Auch die Staatsoper zeigt äußerlich schon wieder ihre alte Fassade. Die Inneneinrichtung freilich wird noch mindestens ein Jahr in Anspruch nehmen. Dabei stellte sich das kulturhistorisch nicht uninteressante Phänomen heraus, daß so mancher Stoff, so manche Farbe und vor allem die sorgsam ausgeführten Stukkaturen gar nicht mehr ohne weiteres nachgebildet werden können, einfach deshalb, weil die in Frage kommenden Handwerker all' das, was in den Sechzigerjahren des vorigen Jahrhunderts gefragt und bestellt wurde, heute anzufertigen nicht mehr in der Lage sind.

Es wird viel gegraben, geschaufelt und gebaut in Wien und fast scheint es, als ob man mit den Ziegeln der Grundmauern zerbombter Häuser auch wieder die Geister der Vergangenheit an die Oberfläche fördern würde. Überhaupt war die

Erinnerung an die Zeit vor 1914

nie so lebendig, nie so zum Greifen nahe als eben jetzt. In den Straßen Wiens hört man wieder ungarische, tschechische und polnische Laute, viele Bücher und Publikationen setzen sich mit dem Leben in der francesco-josephinischen Epoche auseinander. Die Veröffentlichung der Briefe Kaiser Franz Josephs an die Burgschauspielerin Katharina Schratt hat größtes Interesse erregt, die Erstaufführung eines Stückes, in dessen Mittelpunkt die Kaiserin Elisabeth steht, geht dieser Tage über die Bretter, im neuen Willy Forst-Film «Wiener Mädeln» marschiert mit fröh-

lichem Spiel eine altösterreichische Militärkapelle auf, und beim Erklingen der populären Weisen gibt es jedesmal rauschende Ovationen. Es wäre ganz verfehlt, in diesen oder ähnlichen Stimmungsausdrücken politische Manifestationen erblicken zu wollen. Diese freudige Zustimmung zu den Erinnerungen an vergangene Tage zeigt eher, daß man sie als abgeschlossene Epoche empfindet, zu welcher inzwischen die historische Distanz gewonnen ist. Aber in ihrer kulturhistorischen Wertung sind diese Symptome nicht zu übersehen. Sie beweisen, daß eine künstlerische Affinität, eine Art «Donauraumgefühl» auf dem ästhetischen Plan, unbeschadet der ganz verschiedenen geschichtlichen Entwicklungskurven, welche die ehemaligen österreichisch-ungarischen Länder genommen haben, nach wie vor besteht. Auch die Wiener Operette begegnet wieder großem Interesse. Eine Zeitlang mußte sie fraglos vor der Jazzmusik zurückweichen, nun gräbt man sie wieder aus und zwar nicht immer nur die bedeutendsten Exemplare der Gattung, wie etwa Ziehrers «Die Landstreicher». Aber auch sie ziehen, und man geht sicher nicht fehl, wenn man annimmt, daß neben der Freude an den populären Melodien durch sie auch eine Vergangenheit lebendig wird, in der Kleidung, Wohnung und Nahrung erschwingliche Preise aufwiesen. Mit großem Erfolg hat die Staatsoper im Haus am Währingergürtel einen neuen Darstellungsstil für die Wiener Operette geschaffen, der ein Cocktail aus Operette, Revue, Kabarett bei gleichzeitig starker Betonung aller opernmäßigen Elemente ist. Da wäre vor allem der Millöckersche «Bettelstudent» zu nennen, aber auch der «Zigeunerbaron», «Eine Nacht in Venedig», ferner die schon zu Lebzeiten Johann Strauß' infolge des unsinnigen Textes umgearbeitete Operette «Indigo», welche sich in «Tausend und eine Nacht» verwandelte, — all' das geht in unverminderter Zugkraft über die Bretter. Der streng historisch Empfindende wird vielleicht bei manchen Momenten dieser Aktualisierung das Haupt verhüllen. Aber vor die Alternative gestellt, den unendlich reichen Melodienschatz der klassischen Operette der Vergessenheit anheimzugeben, oder durch zeitgemäße Auffrischungen ihn am Leben zu erhalten, wird sich die Mehrzahl zweifellos für das zweite entscheiden. Von der großen und auf durchwegs hohem Niveau stehenden Flut der Konzerte, welche in Wien nie versiegt, soll in einem nächsten Bericht die Rede sein. Durch das Erscheinen prominenter Dirigenten wie Ansermet, Volkmar Andreae, Paul Sacher und Denzler hat die Schweiz auch in der laufenden Saison, wie stets, ihren sehr erfreulichen Beitrag an das Wiener Musikleben geleistet.

Auch eine Anzahl von

Ausstellungen

haben im Weichbild Wiens ihre Pforten eröffnet. Eine war den Wiener Frauen gewidmet und betitelte sich «Die Wienerin». Die Liebhaber ostasiatischer Kunst konnten sich an einer Auswahl kostbarer chinesischer Teppiche erfreuen, eine Buchausstellung soll zeigen, daß die österreichische Buchproduktion trotz der schwierigen Lage, in der sich das Verlagswesen befindet, sowohl in Belletristik als auch in der Wissenschaft und insbesondere auf dem Felde der Kunstmonographien schon wieder Werke von bemerkenswerter Qualität herauszubringen imstande ist. Die Musikstadt Wien gedachte auch mit einer eigenen Schau des Chopin-Gedenkjahres. Erfreulicherweise beteiligen sich auch die kulturellen Sektionen der Besatzungsmächte an dieser musischen Konkurrenz: im Französischen Kulturinstitut waren die hübschesten Zeichnungen des Musée Carnevalet Wochen hindurch das Ziel kunstbegeisterter Wiener.

Erwin von Mittag

Zürcher Stadttheater

Verdi: «Nabucco»

Nach Bern erlebte nun auch Zürich eine Einstudierung des «Nabucco», jener Frühoper Verdis, die wie ein Blitz durch das Italien von 1942 zündete, aber außerhalb Italiens kaum Heimatrecht erworben hat. Wir möchten die Begegnung mit diesem eigentümlichen Werk nicht missen. Einmal um der paar grandiosen Stücke willen (des Trios im 1. Bild, des Chors im 5. und des g-moll Trauermarsches im 7. Bild), und dann um — deutlich gesagt — zu wissen, wie Verdi ist, wenn er schlecht ist (was aber zahlenmäßig kaum auf mehr Stücke zutrifft). Es bietet immer ein eigenes Interesse, ein Genie in jenen Momenten zu beobachten, da es nur «komponiert». Was bleibt und was fehlt in jenen Momenten? Es bleibt beim jungen Verdi der heiße Wille zum Ausdruck, die leidenschaftliche Hand, die aus der momentanen Situation alle Energie, alle Begeisterung schöpft, auch wenn sie die Erscheinungen und Gefühlsmomente nicht zu binden, nicht zu einem seelischen Ablauf zu gestalten versteht. Dieses eben fehlt dann ganz: das Schicksal, das von der Seele gelenkt wird. Diese Menschen verraten, verlieben sich, bekehren sich und lästern fast ohne Bezug auf das, was sie tun.

Zum Teil ist das Libretto daran schuld, das seine geschusterten Intriguen in aufdringlichster Vordergründigkeit abrollen läßt und doch kommt gerade dieses Libretto von Herrn Solera dem Verdi zugute, der «darstellen» will, im ursprünglichen Sinn des Wortes. Es ist eine Herrschaft der Sichtbarkeit da, von der ersten Szene weg. Kein größerer Gegensatz als zu «Pelléas und Mélisande» ließe sich denken. Alles in dieser Oper ist Gegenwart, krasse, handfeste, und nur die energiesprühendste Musik, wie es diejenige Verdis bis auf wenige Stellen ist, vermag einen solchen Vorwurf in künstlerischen Schwung zu versetzen. Ganz und gar unromantisch ist diese Oper, — in einer Zeit, in der Wagner sich im «Fliegenden Holländer» schon in Abgründe der Sehnsucht vertieft, und sich das Gewesene, und damit ein ganzer Sinnzusammenhang, wie eine große Hand auf das Gegenwärtige zu legen beginnen. Oder man empfinde die Klage des Chors der gefangenen Israeliten im 5. Bild nur als Ausdruck leidender Abgeschiedenheit, — doch nein, der Tonfall dieses herrlichen Fis-Dur-Chores ist ebenso aktiv, ebenso zukunftsfreudig wie der jeder andern Teile. Denn es gibt eigentlich nur *einen* Tonfall der Singenden in diesem Stück, sei er flammend inspiriert oder durchschnittlich erfunden (wie etwa im letzten Chorfinale): der Tonfall der ausgebreiteten, ausgeweiteten Volkslied-Melodik. Sie strömt in die Chöre und von da in die Sologesänge über. Der Chor übernimmt Melodien der Solisten und gibt sie an diese zurück, ohne daß dadurch eine Inkongruenz entstünde. Wenn es Personen im differenzierten Sinne des Wortes gibt, so sind es eigentlich diese Chöre. Ihr Entsetzen, ihre Begeisterung ist musikalisch echter und meist auch tiefer als die der solistischen Figuren. So singt Nabucco (die italienische Fassung des Namens Nebukadnezar) die Lästerung der Götter in ähnlicher musikalischer Stimmung wie als «Bekehrter» den Preis Jehovas, und der Zuhörer ist durch den Zug der Musik und nicht zuletzt durch das Organ Böhms so beeindruckt, daß er kaum nach dem Dahinterliegenden fragt. Man versteht die Begeisterung der Italiener, die an dieser Musik das Unmittelbare, Volkshafte packte. Ganz falsch wäre es, anzunehmen, daß der Erfolg des «Nabucco» nur der politischen Situation zuzuschreiben gewesen wäre, indem im verfolgten, zersprengten Volk der Juden und ihrer Befreiung die nur allzu deutliche Parallele zu den Einigungs- und Loslösungsbestrebungen des damaligen Italiens sichtbar wurde. War die nationale, völkische Haltung der Oper sicher ein starker Trumpf zu ihrem Erfolg, so hätte sie nie das Sensationelle bedeutet, wäre nicht die Musik aus einer im damaligen Italiener bereitliegenden menschlichen Kraft geflossen. Der Italiener, der der Weichheit Bellinis nur halb gefolgt war, und nur

in wenigen Werken Rossinis sein Eigenes fand, war durch diesen Verdi zum ersten Mal ganz gepackt. Hier geht es nicht um die in der italienischen Oper überlieferte «Schönheit» der Melodie durch Wendigkeit und Koloratur. Hier gilt die sängerische Kunst nur, wenn sie mit Ausdruckskraft gepaart ist. Und mag auch oft die Kraft die Kunst überwiegen, so bleibt die Musik doch immer eminent sängerisch. Wir haben uns gewöhnt, Kunstwerke durch die historische Lupe zu betrachten und ziehen oft Gewinn daraus. Gegenüber dem «Nabucco» müßte man andererseits auch versuchen, besonderer Ohren- und Augenmensch zu sein, auf italienische Art dem Augenblick hingegeben, und ohne zu starke Bedenken aus dem Feld des librettistischen und rein-musikalischen Gewissens.

Die *Besetzung* wird dem Werk vorzüglich gerecht. Da ist *Andreas Böhm* als in jedem Sinn gewaltiger und gewalttätiger Nabucco, *Dorothy Dow*, welche die sich in Leidenschaft verzehrende Rolle der Abigail stimmlich und darstellerisch brillieren läßt, *Nell Rankin* als feiner geschnittene Tochter Nabuccos, *Manfred Jungwirth* als stimmschöner Zacharias, dem nur der oberste Stimmbereich gern zu stark tremolierend wird, und *Herold Kraus* als Ismael.

Alles Matte und Feine wurde auf der Bühne durch Geschehen und Musik erdrückt. So haben es *Prof. Rudolf Hartmann* in der Inszenierung und *Max Röthlisberger* in Bühnenbild und Kostümen nur auf das Große, Schematische, Bunte und Krasse abgesehen, und mit Erfolg. *Otto Ackermann* amtet als Dirigent in dieser Aufführung, die an Geschlossenheit und Ausgeglichenheit aller Beteiligten in der ganzen Spielzeit hervorragend.

Andres Briner

Schauspiel in Zürich

Molière: «Dom Juan»

Daß *Giorgio Strehler*, der Mailänder Regisseur, sich trotz seiner Jugend schon heute in die erste Reihe der europäischen Regisseure vorgespield hat, begreift man einmal mehr angesichts der Inszenierung von *Molières «Dom Juan»* im Zürcher Schauspielhaus. Wie schon in Pirandellos «Riesen vom Berge» hat er es auch hier verstanden, aus dem reinen, an keine Schranken des Nationalen gebundenen Begriff des Theaters Schauspiel einer Sprache, die nicht die seine ist und die er nicht beherrscht, zur vollen Entfaltung ihrer Möglichkeiten zu bringen und diese Möglichkeiten ganz in den Dienst des interpretierten Werks zu stellen. Ein Italiener, der mit deutschen Schauspielern einen französischen, an spanischer Quelle sich inspirierenden Klassiker aufführt — welche Bedingungen zu einem fulminanten Versagen! Was aber hier entstand, das war europäisches Theater im gespanntesten, schönsten Sinn. Europa nicht als gegenseitige Ermäßigung des Nationalen, sondern als dessen gegenseitige Steigerung und Befruchtung.

Solche Befruchtung hat ja schon in Molières Stück stattgefunden. Wenn das eigentliche Problem der französischen Klassik darin beschlossen liegt, daß diese Klassik auf einem barocken — und wild barocken — Untergrund aufliegt, so kommt dabei den spanischen Einflüssen eine wichtige Rolle zu. Auch die Spanier haben aus dem Barock teilweise eine bis zur eisigen Glut verwandelte Kunst scheinbarer Sachlichkeit geschaffen — man denke nur an Velasquez. Die Franzosen haben auf ihre Weise nichts anderes getan. Auch bei ihnen ist die Beherrschtheit ihrer Klassik nur ganz zu erfassen, wenn man sie mißt an dem, was zu überwinden, zu zähmen war. An spanischer Steilheit hat sich ein Corneille gefunden, an spanischer Grandezza hat sich auch ein Molière immer wieder gemessen — und wäre es nur, um eine

Koordinate absoluter Geltung zu haben, an der die notwendigen Entfernungen sicher abgelesen werden konnten.

«Dom Juan» (das ist die Schreibweise Molières) ist ein Kampfstück des Dichters. Er hatte eben die erste Runde im Kampf um seinen «Tartuffe» verloren, er brauchte einen äußeren Erfolg für sein Theater, und er brauchte einen neuen Ort, um seinem berechtigten Haß gegen seine bigotten Feinde auszusprechen. Dafür schien ihm der Don Juan-Stoff geeignet. Er schien befähigt, das Publikum anzulocken, und zugleich befähigt, eine neue Blickseite der Figur des Heuchlers, die Molière leidenschaftlich umtrieb, freizulegen. Es ist ja so, daß Molière die höchste, die eigentliche Sünde wider den Geist in der Wendung Don Juans zum bigotten Heuchler sieht. Nicht so sehr, daß dieser jedem Reiz nachgibt, unersättlich in der erotischen Eroberung bleibt, weil ihm die Liebe nichts Letztes bedeutet — ja nicht einmal so sehr, daß er sich als Verführer auch im religiösen Bereich versucht: sondern dies: daß er am Ende nicht mehr den Mut zu sich selbst hat und in die Schar der Heuchler sich einreihet, *das* läßt ihn dem Dichter als zerstörungswürdig erscheinen. Vielleicht noch stärker als in der Figur des Tartuffe fehlt hier die komische Komponente, und wer in dem Ende mit Gottesgericht, Schwefel und Teufel ein komisches Element sehen wollte, der ginge wohl an Molières Absichten gründlich vorbei. Molière hat sich nicht damit begnügt, zu denken, der Teufel solle seine Widersacher holen. Wie er immer wieder sein Eigentlichstes durch das Theater und auf dem Theater ausgesprochen hat, so hat er eben auch hier ganz einfach ein Stück geschrieben, wo der Teufel diese Widersacher in der Wirklichkeit des Theaters holt.

Aber Molière hatte es lernen müssen, daß ihm das komische Element Schicksal war. Auch der blutigste Ernst, ja sein eigener Tod noch, ist ihm nur in der Luft der Komödie zur Wesenhaftigkeit gereift. So mußte ihm hier, im «Dom Juan», das moralische Gegenelement des großen Sünders in die komische Luft tauchen. Sganarelle, der komische Diener, ist hier der getretene, zwischen Mut und Feigheit schwankende Vertreter des lautereren Sinnes. Das Gute ist in diesem Stück zu einem guten Teil bloße Narrenfreiheit. Aber vielleicht ist die Komödie überhaupt die Narrenfreiheit der Menschheit.

Die Aufführung des «Dom Juan» bietet vielfältige Schwierigkeiten. Erstens eben durch die merkwürdig zwischen steiler Strenge und toller Spielfreude sich bewegende Grundstruktur, dann aber auch durch die Figur des Don Juan selbst, der viel mehr als eine erotische Figur eine antireligiöse (und damit die Religion wesentlich berührende) Figur ist. Don Juan ist bei Molière der libertin des 17. Jahrhunderts, der materialistische Spieler mit dem schlechten und fortwährende, gewalttätige Abtötung erfordernden Gewissen. Der Mensch, der von sich sagt, er glaube nur, daß zweimal zwei vier sei, es aber sagt mit dem Bewußtsein einer Gotteslästerung. Man könnte das Werk nun in seine verschiedenen Elemente aussprießen lassen, bald spanisch böse, spanisch edel, bald französisch spielerisch, französisch lebensfreundlich spielen. Das hätte aber den großen Nachteil, daß Don Juan und seine adligen spanischen Gegenspieler isoliert würden und je nach dem Geschmack des Zuschauers nur der eine oder der andere Teil des Werks assimiliert würde. Strehler hat eine andere, wohl die richtige Auffassung gewählt. Er legt die Gestalt des Don Juan mit ihrer Dynamik als Grundachse in die Mitte und läßt sie ihr Lebensgesetz auch allen anderen Figuren wenigstens als Rhythmus auferlegen. Don Juans Lebensgier wird hier allmächtig, und noch die äußersten Schnörkel des Geschehens werden von dieser Gier mittelbar bewegt. So durfte es Strehler sogar wagen, die Haupthandlung einmal ganz klein in den Hintergrund der Bühne zu verlegen und sie nur in ihrem Auszittern, gleichsam gespiegelt in einer Vordergrundsfigur, noch einmal aufzufangen: der Zuschauer wurde durch solche Kühnheit nur um so klarer darauf hingewiesen, daß Don Juan allgegenwärtig ist.

Allerdings hatte Strehler auch Darsteller und einen Bühnenbildner zur Verfügung, die befähigt waren, seinen Absichten ganz zu folgen. Italienische Sprach-

kaskaden verlangte er seinen Schauspielern auf deutsch ab: *Quadflieg* als Don Juan und *Herrmann-Schaufuß* als Sganarelle gaben sie ihm. Spanische Grandezza und das Quecksilber der Commedia dell'arte wollte er erstehen lassen: sie erstanden in diesen beiden Darstellern, ferner in der Elvira *Anneliese Römers* und dem Vater *Bibertis*. Strehler weiß auch genau um die Tücken und die verborgenen Möglichkeiten des allzu engen Bühnenraums: er überwindet jene und erlöst diese durch das, was von keiner Enge getötet werden kann: das Licht. *Teo Otto* hat ihm ein Bühnenbild geschaffen, das zum Schönsten gehört, was man sich denken kann, und das sich von der Sprache des Lichts abwandeln ließ wie ein machtvoll tragendes Thema von seinen Variationen. So hinreißend war dieser Theatereindruck, daß man sich nur noch wunderte, daß es heute noch Leute gibt, die den Mut haben, schlaffes, laues Theater zu machen oder zu beklatschen.

Elisabeth Brock-Sulzer

* * *

Arthur Miller: Death of a Salesman»

Das Stück «Tod eines Handelsreisenden» von Miller steht entschieden über manchem andern amerikanischen Erzeugnis, das uns in den letzten Jahren vorgesetzt wurde: es ist nicht ohne Substanz, menschlich wie dichterisch. Gemein hat es mit jenen andern Stücken zweierlei — daß es einem amerikanischen Durchschnittstyp dramatische Möglichkeiten abzulocken sucht, und daß das modische psychoanalytische Handwerkszeug zum Aufputz dieses etwas farblosen Vorwurfs verwendet wird. Das Dichterische prägt sich aber darin aus, daß gerade jenes eigentlich Typische, Farblose unter der Hand des Verfassers in wirklicher Bedeutsamkeit zu leben und zu fesseln beginnt. Ein Handelsreisender, der zeitweise hübsch Geld verdient und sich alle ihm erreichbaren landesüblichen Bequemlichkeiten auf Abzahlung gesichert hat, besitzt eine Frau und zwei Söhne, die er lieb hat — den einen sogar bis zur Vergötterung. Aber all' dies Gute sieht er nun sich allmählich zum Bösen wenden, nicht gewaltsam, sondern durch langsames Abbröckeln und Verblässen aller Lebensreize. Die Schulden erwürgen nicht, aber sie drücken, das Haus wird von der nachwachsenden Stadt eingemauert und die Bewohner mit, die Söhne bleiben sehr weit hinter den Erwartungen zurück, die Ehe beginnt Seitensprünge als erforderlich erscheinen zu lassen, die tägliche Plackerei wird größer und bringt weniger ein; und schließlich ist das Alter da, man wird zum alten Eisen geworfen — und alles scheint nur Mühsal und Quälerei gewesen zu sein. Obwohl eine neue Stelle angeboten wird, obwohl es noch zu einem bescheidenen Ausklingen der sowieso nicht himmelstürmenden Existenz langen würde, obwohl die Söhne noch viel guten Willen zeigen — wächst die Müdigkeit ins Grenzenlose, der Mut sinkt ins Bodenlose, und schließlich treibt es den Handelsreisenden aus dem Leben fort. Diese Hauptlinie ist einfach und zwingend gestaltet; und besonders der Dialog ist natürlich, flüssig, bezeichnungsstark. Schwach ist, was an psychoanalytischen Verzierungen darum herum gemacht wird. Es heißt, der Vater habe seine Söhne, und besonders den älteren, durch maß- und verständnislos fordernde Übersteigerung seiner Bewertung lebensuntauglich gemacht. Aber dieses Motiv wächst nicht zur bestimmenden Rolle auf, und darnach wird uns drastisch vorgeführt, wie jener Sohn vielmehr den entscheidenden äußern und innern Bruch durch das Erlebnis erfuhr, daß sein Vater der tiefverehrten Mutter auf banale Weise untreu wurde. Daß es so etwas gibt, hat ja schon in einer meisterlichen Novelle Maupassant zur Überzeugung gemacht. Hier nun läuft über die Mutter alles, was menschlich aufrichtend wirkt an dem Stück, und besonders in bezug auf das Verhältnis der Geschlechter. Das Bild, welches anlässlich des jüngeren Sohnes vom Liebesleben der neuen Generation gezeichnet wird, ist durchaus unmenschlich,

Wesentlicher ist ein zweites Nebenmotiv, das kulturkritische. Es spricht aus dem Stück ein starker und echter Überdruß an der amerikanischen Kultur des Geldmachens, der Übersteigerung des ganzen Kaufmannswesens, der Reklame, des bloßen unproduktiven Umsatzes; und die vielgepriesene, gar noch mit religiösen Akzenten versehene seelische Vorbedingung für eine «Verkaufskanone», Selbstvertrauen bis zur hemmungslosen Selbstüberschätzung, wird in ihren menschlich verwüstenden Wirkungen kräftig aufgezeigt. Was aber *positiv* sich dem entgegenstellt, die Sehnsucht nach Urproduktion, nach Handwerk, nach Luft und Licht, das bleibt so ziemlich im Rahmen einer sympathischen, doch schwächlichen Kleinbürgerromantik.

Miller zahlt der Mode auch darin seinen Zoll, daß er die romantische Auflösung der Handlungseinheit sehr weit treibt. Räume und Zeiten gehen heftig durcheinander. Es gibt Augenblicke, wo das Hereinsprechen der Erinnerung in die Gegenwart auf diese Weise sehr eindrücklich wird (wenngleich die Traumfigur des Onkel Ben doch ein wenig läppisch bleibt). Im ganzen aber wirkt diese Methode *als Methode* nur verwirrend; im Grunde ist sie ja doch die Verdeckung des Mangels an einer stark gestalteten Mittellinie der Präsenz, die sich die andern Zeitdimensionen perspektivisch anzugliedern wüßte. Das Bühnenbild ist infolgedessen bis zur Sinnlosigkeit zerfetzt; und was das Stück da nicht unmittelbar auferlegt, wird noch durch sperrige Konstruktionen in der Luft unübersichtlich gemacht. Welche Schwierigkeit, um verschiedene Ecken und Pfosten herumzugehen, um in eine Tür einzutreten, die so einfach geradlinig hätte umgangen werden können! Wenn doch jede Illusion verachtet wird, warum dann nicht auch noch die Türe weglassen? Zweifellos hätte eine durchgebaute, eingeschlossene Kleinbürgerstube wesentlich suggestiver gewirkt; allerdings war dem Bühnenbildner der Grundentwurf ja vorgeschrieben.

Die Aufführung war vorwiegend ausgezeichnet. Herr *Steckel* und Frau *Giehse*, beide mehr oder minder lang nicht mehr sichtbar gewesen, ließen uns das Ehepaar Loman wirklich nahe kommen. Er in allen Irrungen, in seinem vergeblichen Widerstand gegen das Hineingleiten in den Niederbruch schattierungsreich und unbedingt sympathisch, sie ein Mensch aus *einem* Guß, unveränderlich leidensvoll und doch von der unerschöpflichen Tragkraft mütterlicher Erde. Die Söhne wurden von den Herren *Freitag* und *Bichler* frisch und kräftig, wenngleich vielleicht etwas zu blauäugig gespielt. Herr *Richter* konnte als Onkel Ben aus seiner Rolle nicht viel machen; die Herren *Wlach* und *Schellow* boten als alter solider und junger smarter Geschäftsmensch das Nötige. Fräulein *Römer*, noch eben im «Don Juan» höchst adligen Betragens, zeigte sich hier auch dem trivial Niedrigen durchaus gewachsen. Im ganzen eine Darstellung, die nicht unwesentliche Einblicke und Werte vermittelte und sich weithin zu rechtfertigen wußte.

Erich Brock