Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 35 (1955-1956)
Heft: 1

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: 12.12.2025

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

KULTURELLE UMSCHAU

Edle Reflexionen auf der Bühne

Das im Schauspielhaus Zürich jüngst uraufgeführte Schauspiel *«Hiob der Sieger»* von *Albert J. Welti* zeigte erneut, daß die hergebrachte, weltlose Dramatik bei uns trotz Frisch und Dürrenmatt ein zähes Leben weiterfristet. Auf dem Gebiet des Schauspiels ist die Schweiz gleichermaßen der Ursprung wesentlicher zeitbezogener Leistungen wie der Hort geistig überholter, jedoch menschlich lauterer Kunstübungen. So ist das Stück, von dem die Rede ist, einzig von lokalem Belang, aber gerade deshalb bedenkenswert.

Mit Hiob (und gar als Sieger) hat Weltis Drama nichts zu tun, es sei denn, man konstruiere aus dem Leitsatz («Hiob blieb Sieger, weil ihm der Zweifel zur Gnade ward») eine Parallele zur geistigen Anlage des Helden: Johannes Kepler, des Astronomen. Woran dieser jedoch zweifelt oder sich etwa auflehnt, wird keinem Zuschauer ersichtlich werden, da nicht so sehr Kepler als dessen der Teufelskunst verschriene Mutter im Mittelpunkt steht. Das Thema des Stücks erweist sich als ein privates und überdies völlig undramatisches: die Gefühle des berühmten Sohnes für seine Mutter. Kepler ist aus Linz in das schwäbische Leonberg geeilt, um seine zu Unrecht angeschuldigte Mutter dem notpeinlichen Verhör und der Verurteilung zu entreißen. Doch nicht die Sohnesliebe beflügelt ihn, die Sohnespflicht vielmehr heißt ihn ihre Befreiung zu erkämpfen. Der Konflikt: Pflicht statt Liebe ist ein innerlicher und ein moralischer, den nur die stärkste Dichterkraft zur szenischen Anschauung bringen könnte. Der Epiker Welti hatte die dramatische Partie verloren, ehe er zur Ausarbeitung angesetzt hatte.

Um den moralisch dialektischen Kern legte er deshalb eine ausgedehnte Handlung, die auf der Bühne Leben und Bewegung erzeugen soll. Der Vogt von Leonberg, ein Bösewicht in der Ausgabe schwäbischer Landstädtchen, erstrebt den Tod der Alten. Wer den Sattel schlägt, meint den Esel: so möchte er Keplers Mutter verbrennen, um den berühmten Sohn anzusengen. Der jedoch ist über so gemeine Absichten erhaben und erscheint als über Welt und Mensch sinnierender, edler, unvitaler Gelehrter. Die mannigfachsten Versuchungen fallen ihn an, er weist sie standhaft, aber ohne großes Verdienst ab, da nicht eine innerste seelische Notwendigkeit ihn zum Kampf treibt, sondern das Gebot der Pflicht. Solange diese Anfechtungen nur sein äußeres Wohl anzielen, sind sie geringfügig; wesentlicher ist die geistige Versuchung, die ihm eine jesuitische Schauspieltruppe anträgt. Um den berühmten Mathematicus und seine Mutter aus dem Pöbel mit Gewalt herauszuhauen, rückt eine Abordnung der Jesuitenschule in Ingolstadt heran, die dem Verfolgten Sicherheit und materielle Unterstützung seiner Forschung verheißt. Ohne äußere Verpflichtung unterwürfe er seinen Geist der katholischen Lehrmeinung; er wäre frei und doch eingeschränkt.

Wird er die geistige Freiheit aufopfern für das leibliche Wohl? Hier erwacht miteins die Spannung: diese Entscheidung betrifft uns selbst. Kepler stößt das verlockende Angebot zurück und tut damit den ersten kraftvollen Schritt des Stücks. Wo es um sein Schicksal geht, ist er bereit, Verfolgung und Not zu erleiden, die Wahrheit aber nicht zu unterdrücken.

Doch der Autor läßt es nicht zum Äußersten kommen. Er hat Kepler und seiner verfehmten Mutter einen wahrhaft erbaulichen Schluß zugedacht. In hoffnungslosester Lage, vor der Marterung der vor Schreck stumpfsinnigen Alten, führt er Prinz Friederich Achilles als verkaterten Deux ex machina nach Leonberg. In einem weinseligen Gelage hat ihm der Vogt die Bewilligung zum Blutverhör abgelockt. Kaum bricht der Morgen über dem vierten Akt an, will jedoch der Prinz die Verschriene sehen. Im Anblick der zerrütteten Frau spricht er das Machtwort: «unschuldig». Nun steht nichts mehr dem sentimentalen Sohnesglück im Weg als der Starrsinn der Mutter, die gemerkt hat, daß nicht Liebe, sondern Pflichterfüllung den Sohn bewegt hat. Aber ihre Verhärtung schmilzt dahin (der verdutzte Zuschauer erfährt im Programmheft, daß die Mutter Kepler haßvolle Abneigung nur vorgetäuscht habe, um ihn vor der Volkswut zu bewahren!), und nach einem tränenreichen «Du bist mein guter Sohn Johannes» fällt der Vorhang.

Der rührselige Schluß macht offensichtlich, daß wir es mit einem Drama ohne Dramatik zu tun haben. Mit bedauernswerter Geschicklichkeit hält Welti seinen Helden jeder Auseinandersetzung mit adäquaten Gegenspielern fern und vereitelt damit alle Spannung. Nicht einmal soviel Entwicklung gewährt er den Gestalten, wie die beliebte epische Bildertechnik erfordern würde. Sie setzte nämlich voraus, daß die Charaktere am Schluß nur ein wenig gewandelt oder wandlungsreif erscheinen. Kepler indes und die Mutter bleiben unverändert, wie sie zu Beginn waren.

Statt Konflikte gibt Welti Reflexionen; an ihnen spart er freilich nicht. Anfangs nehmen wir sie in Kauf, im Glauben der Exposition eines großen Geistes beizuwohnen. Wenn sie aber von Akt zu Akt nicht abreißen, trübt sich in unseren Augen der Charakter des Helden. Er tritt als schwerfällig Sinnender vor uns, dem vor Grübeln das Handeln entgleitet. Verleiht ihm ein so gesammelter, kraftverströmender Schauspieler wie *Walter Richter* seine Gestalt, so akzeptieren wir manches mehr, was bei anderer Darstellung als schwächlich und nebulos angekreidet würde. Allein den Mangel an kämpferischem Widerspiel, die monologische Grundstruktur konnte auch die sehr bemühte Aufführung des Schauspielhauses nicht verdecken.

Die Schweiz ist ein Holzboden für dramatische Kunst. Wir haben seit Jahrhunderten manche eigenwillige und einige geniale Erzähler besessen, aber taugliche Dramatiker haben wir nie gehabt. Das liegt am Volkscharakter zweifellos und an seiner geringen Spontaneität, das liegt jedoch nicht zuletzt am Fehlen der szenischen Hochsprache. Das Kernige unserer Ausdrucksweise läßt sich fern vom Dialekt nicht bewahren. Auf der Bühne, geprüft auf Klang und Kraft durch hundertfaches Echo, wird das vertraute Heimatwort verlegen. Welti liefert im «Hiob» dafür ein treffliches Beispiel, denn er läßt seine Gestalten keine Sprache, sondern ein sprachliches Mischmasch sprechen. Volkstümliches Deutsch, abgehackt und derb in einer Szene, in der nächsten ein gepanzerter Wortleib, wie in Shakespeares archaischen Partien, papierne Verse, wenn das Hohe und Heilige herbeibemüht wird; — Welti zieht seine Figuren durch die deutsche Sprache wie Puppen, die er zur Bemalung von einem Farbtopf zum andern schleift.

Es liegt nahe, «Hiob den Sieger» mit dem vorangegangenen Schweizer Stück zu vergleichen, mit *A. H. Schwengelers «In diesem Zeichen»*. Sie sind in ihrem Bau und den Gründen des Scheiterns verwandt; der Modeströmung folgend, behandeln beide ein religiöses Thema (Schwengeler als der eigentliche Konjunkturritter), jedoch im Stil unserer Großväter. Beiden ist der monologische, überreflektierte Zug gemeinsam, der den Zusammenprall gegnerischer Kräfte hinausschleppt. Beide verdecken dies Grundübel durch ein massives Aufgebot lärmender, doch gesichtsloser Nebenfiguren, die auf der Bühne herumstürmen und Langeweile statt Bewegung erzeugen. Beim Abwägen der beiden

Stücke dürfen wir freilich nicht übersehen, daß Welti der gewissenhaftere und begabtere Schriftsteller ist, der seinem Publikum ein hingebungsvoll gearbeitetes Werk vorsetzt.

Das Schauspielhaus war als die nationale Bühne par excellence verpflichtet, beide Stücke aufzuführen. Die Tagespresse hat dabei bedauert, daß in beiden Fällen keine Verbesserungsvorschläge vorgebracht worden seien. Ist dies schon beklagenswert, so ist es der befremdliche Spielplanaufbau des letzten Monats noch viel mehr, der dem Publikum neben dem ehrenwerten, aber enttäuschenden «Hiob» den internationalen Boulevardschlager «Das kleine Teehaus» und den letzten Ableger von Gehris unverwüstlicher «Sechsten Etage» beschert. Der Zürcher Theaterbesucher wünscht sich Aufführungen reicherer Substanz.

Georges Schlocker

Pariser Theater

Eine Theatersaison in Paris bringt viele Erwartungen, Überraschungen, gewisse Enttäuschungen und viele genußreiche Stunden, freilich ohne daß jedesmal sehr viel zurückbliebe. Nicht jede «Générale» mit ihrer festlichen Atmosphäre, den «echt pariserischen» Persönlichkeiten, ihrer Etikette von Federhüten und Herren im Abendanzug bringt eine Neuschöpfung; ja diesen Winter erfolgte die Wiederaufnahme alter Stücke besonders häufig. Allein ist nicht auch eine Wiederaufnahme etwas wie eine Neuschöpfung und ist sie dadurch für das Leben des Theaters nicht auch von Wichtigkeit? Die Wiederholung eines vor zwanzig Jahren geschriebenen Stückes erlaubt uns, in der Melancholie eines Abends, während andere Namen, andere Gesichter, andere Silhouetten — auch unsere eigenen jungen Jahre — in unserer Erinnerung auftauchen, zu beobachten, ob und inwiefern dieses oder jenes Stück der Prüfung der Zeit standzuhalten vermochte und wie sich die Auffassung, die sich seine Darsteller von ihm machen, entwickelt hat.

Wir sind deshalb weit davon entfernt, in der großen Anzahl der Neuinszenierungen, die zum Teil die Saison kennzeichnet, ein Symptom nachlassender Theatertätigkeit zu erblicken. Besser eine gute Wiederholung als ein schlechtes neues Stück. Wir können uns im allgemeinen wirklich zu der Qualität der diesen Winter vorgeführten Stücke gratulieren — neue oder aufgefrischte alte Schauspiele — und in so unterschiedlicher Art wie *La machine infernale* von *Jean Cocteau* in den Bouffes-Parisiens, das nicht gealtert hat; wie *Le Cœur Ebloui* von *Lucien Descaves* in der Comédie Caumartin, dessen zarte Gefühlslebendigkeit von keiner Runzel entstellt ist; oder endlich wie *L'Annonce faite à Marie* in ihrer endgültigen Fassung, letzter Triumph *Claudels,* wenige Tage vor seinem Tode.

Begreiflicherweise wird aber im allgemeinen die größte Aufmerksamkeit den neuen Schöpfungen zugewendet. Unter diesen hat kein Werk spontaneres Interesse und lebhaftere Kontroverse wachgerufen als *Port Royal* von *Henry de Montherlant,* dessen Aufführung denn auch sehr zur Ehre der Salle Luxembourg der Comédie Française ausfiel. Inspiriert durch das große Werk von Sainte-Beuve, «Histoire de Port Royal», bildet dieses Stück gewissermaßen den dritten Flügel zu Montherlants katholischer Trilogie, neben «La Reine morte» und «La Ville dont le Prince est un Enfant». Nach des Au-

tors eigener Aussage bedeutet «Port-Royal» auch seinen Abschiedsgruß ans Theater, den Schlußstrich unter seine Karriere als dramatischer Dichter. Es dürfte ihm schwer fallen, auf bessere Art in Schönheit zu enden, und wir zögern nicht, in «Port-Royal» das vollendetste seiner Werke zu sehen. Bei Kriegsanfang abgefaßt, 1953 wieder an die Hand genommen — bei welcher Gelegenheit der Verfasser ihm rasch seine endgültige Gestalt gegeben hat —, weist das Stück die doppelte Eigentümlichkeit auf, in der Sprache des 17. Jahrhunderts geschrieben zu sein, dieser wunderbaren Sprache, die nicht im entferntesten archaisch tönt, und ohne Unterbrechung mehr als zwei Stunden zu dauern. Es wird behauptet, es stecke voller historischer Irrtümer. Wir gestehen, uns wenig darum gekümmert zu haben, indem wir nur den dramatischen Wert dieses schönen und bedeutenden Stückes auf uns wirken lassen wollten, dessen Thema die Verteidigung der inneren gegen die offizielle Wahrheit und gegen die «Faszination der Macht» ist. Die Handlung spielt im Jahre 1664, an dem Tage, an welchem sich der Erzbischof von Paris, begleitet von der bewaffneten Macht, nach Port-Royal begibt, um die Klosterfrauen zur Unterwerfung aufzufordern und sie zur Unterzeichnung einer Erklärung zu bewegen, daß die fünf vom Papst verdammten Glaubenssätze im «Augustinus» von Jansenius stehen. Die Nonnen verweigern ihre Unterschrift. Daraufhin läßt der Erzbischof zwölf von ihnen festnehmen und in verschiedene, Port-Royal feindliche Klöster sperren, wo sie isoliert leben müssen und ihnen die Sakramente entzogen werden sollen. Das ist der allgemeine Gang der Handlung, welche fein und scharf umrissen das Drama enthüllt, das sich im Gewissen zweier Nonnen von Port-Royal, der Sœur Françoise und der Sœur Angélique abspielt. Bei ersterer, einer Zweiundzwanzigjährigen, die vielleicht zunächst die geforderte Unterschrift gegeben hätte, weil sie ihr eine nur nebensächliche Bedeutung beimaß, entwickelt sich der Geist des Widerstandes gegen den Erzbischof, gleichzeitig mit dem Bewußtsein dessen, was Port-Royal der Kirche gegenüber vertritt — «Gott, vergib deiner Kirche!» —, deren Gerechtigkeit nach ihrem Empfinden nicht die Gerechtigkeit Gottes ist. «Man verlangt von euch nur, ihr sollet sein wie die anderen, einfach wie die anderen», sagt ihr der Erzbischof. Sie antwortet jedoch: «Wir sind aber verschieden, und das ist gewiß der einzige Vorwurf, den man uns machen könnte. Das Christentum ist eben anders, Monseigneur.» Bei Sœur Angélique im Gegenteil lösen die Gewalttätigkeiten und die Verfolgungen eine wahre Gewissenskrise aus. Auf die Angst folgt der Zweifel. «Unser Herr hat gesagt, die Wahrheit befreie. Ach, die Wahrheit hält einem gefangen.» Und während sich am Schluß Sœur Françoise mehr denn je zu der Wahrheit von Port-Royal bekennen wird, muß Sœur Angélique allein «die Pforten der Dunkelheit» durchschreiten, «mit einem Grauen, davon ihr nichts wissen könnt und davon niemand erfahren darf». — Ein solches Stück, in dem die Größe in keiner Weise die Feinheiten erdrückt, verlangte eigentlich eine tiefergehende Untersuchung. Hier müssen wir uns mit der Feststellung begnügen, daß Inhalt und Form eine hochwertige literarische Leistung aus ihm machen. Die großartige Silhouette des Erzbischofs, prachtvoll in seiner Gesalbtheit und seinen Zornesaufwallungen, ist in Jean Meyers tadellose Szenenbilder hineingestellt. Die Darstellerinnen der beiden Nonnen beweisen beide in ihren Rollen eine hohe Gabe schöner und kluger Darstellung menschlicher Leidenschaft.

Mit Spannung hatte man der *Condition humaine* von *André Malraux* entgegengesehen, welche uns die Bühne Hébertot in der von *Thierry Maulnier* stammenden Bearbeitung für die Szene vorgeführt hat. Auch unter Zuhilfenahme aller Arten von Klangeffekten war es ein Wagnis, die vielfache, sich einer Bühnenanpassung ziemlich spröde widersetzende Handlung mit ihren so ausgesprochenen Charakterrollen in

sechsundzwanzig Bilder zu fassen. Aber — ohne freilich daraus allgemeine Schlüsse über die Versetzung eines romanesken Werkes auf die Bühne ziehen zu wollen — die Unternehmung scheint ein Erfolg zu sein und für das Theater einen wichtigen Schritt vorwärts zu bedeuten, der sich dem kollektiven Rahmen der persönlichen Tragödie nähert.

Es muß Maulnier als hohes Verdienst angerechnet werden, daß er, weit über das Politische hinaus, das im Stück enthalten sein mag, die individuelle Unruhe des Menschen, der sich mit seiner «condition humaine», seinem Menschenlos, auseinandersetzen muß, wiederzugeben gewußt hat: eine Situation, in welcher der Mensch versucht, sein eigenes Schicksal zu verwirklichen; Liebe, Geldmacht, Vergessen, Erotik, Revolution sind ihm nichts anderes als Antworten auf ein allgemeines und tragisches, über die Handlung — und auch über das China des Jahres 1927 — bedeutend hinausgreifendes Fragen. Neben Mme Marcelle Tassencourt, die mit ihrer intelligenten Inszenierung Maulnier hervorragend unterstützte und der es gelang, in dieser Bilderfolge den Eindruck einer lückenlosen psychologischen Kontinuität zu wecken, muß die einsatzfreudige Truppe anerkannt werden.

Wir dürfen das Theater Hébertot nicht verlassen, ohne von den Vorzügen des Stückes *Balmaseda* von *Maurice Clavel* gesprochen zu haben. Balmaseda ist der Name einer spanischen Domäne, auf der zwei Frauen leben — Léonor und Manuela (Mutter und Tochter) und Carlos, Léonors zweiter Gatte. Zwischen dem jungen Mädchen und ihrem Stiefvater entwickelt sich eine Leidenschaft, die sich beide nicht eingestehen wollen, gegen welche sie vielleicht im Grunde sogar kämpfen, allein ohne einen anderen Erfolg als den, sich gegenseitig in die Verzweiflung hineinzusteigern. Dieser ziemlich einfachen Geschichte, die allerdings weder Aufregung noch Lärm entbehrt, war «Le retour de l'enfant prodigue» von André Gide vorausgegangen, dessen Überalterung die löblichen Inszenierungsbemühungen nicht zu bemänteln vermochten.

Das zweite Stück von *Jules Roy, Les Cyclones,* diesen Winter im Théâtre de la Michodière uraufgeführt, versetzt uns auf eine Flugbasis, woselbst Apparate eines neuen Typs ausprobiert werden, welche dem Land, das sie besitzt, das Übergewicht in der Luft verleihen soll. Doch haben bereits fünf Piloten auf diesen Apparaten den Tod gefunden, ohne daß die Ursache der Unfälle entdeckt worden wäre. Der Oberst, Kommandant des Flugplatzes, der Chef der Fliegerstaffel und der seiner Pläne und seiner Berechnungen sichere Chefingenieur treten zu einer Auseinandersetzung zusammen. Darf man für ein zweifelhaftes Resultat das Leben weiterer Elitepiloten aufs Spiel setzen? Dieses ist das Thema des Stückes. Allein im Grunde handelt es sich um den Sieg des Menschen über sich selbst, um die dank seinem Mut gelingende Erringung höherer Güter. Roy, obwohl Romanschriftsteller (wiederum ein Romanschriftsteller beim Theater), hat um dieses Thema herum ein treffliches Stück aufgebaut, dessen Aufführung weitgehend Pierre Fresnay in seinem bewundernswert einstudierten Rollencharakter bestritten hat. Immerhin kann dem Autor der Vorwurf nicht erspart bleiben, zwei durchaus überflüssige weibliche Rollen eingeführt zu haben.

Wie anders die Atmosphäre in *La Cerisaie* von *Anton Tschechow,* der augenblicklich entschieden Mode ist und dessen *Trois Sœurs* auf den Plakaten des Théâtre de l'Oeuvre laufend angezeigt ist! Jean-Louis Barrault, der unermüdlich Tätige, hat den «Kirschgarten» aufs glänzendste im Marigny neu aufgezogen. Es ist die Geschichte des Niederganges einer Familie aus der russischen Provinz, die sich, in bedrängte Verhältnisse geraten, gezwungen sieht, ihre Ländereien — den Kirschgarten — ihrem früheren Leibeigenen Lopakin zu verkaufen, während sich schon in den Gestalten des Studenten Trofimow und der kleinen Warja die Revolution ankündigt. Das Stück entwickelt sich lang-

sam durch kleine, nebeneinandergesetzte Farbauftragungen, durch Schweigen, Gebärden, kurze Sätze, in denen die Personen nach und nach ihren Seelenzustand offenbaren und die Handlung unmerklich vorwärtsführen. Wie es Paul Gordeaux sehr richtig ausgedrückt hat — «mit keuscher und behutsamer Kunst komponiert Tschechow die innere Musik des täglichen Lebens. Sein Theater ist eine Art ‚Theater des Absinkens', das ein stummes Depositum von Bangigkeit zurückläßt». Die hervorragende Bearbeitung des «Kirschgartens» wurde vollendet dargeboten.

Die Tätigkeit der Kompagnie Barraults, obwohl etwas ungleich, ist übrigens dieses Jahr außerordentlich fruchtbar gewesen. Zuerst wurde Shakespeare Ehre erwiesen — auch im Palais de Chaillot, wo *Jean Vilar* seinen *Macbeth* wieder auf die Szene brachte, auf eine düster gestimmte Szene. Im Marigny hat *Barrault Hamlet* in der Bearbeitung von *André Gide* wieder aufgenommen, das Stück, das seinerzeit als erstes von seiner Gesellschaft aufgeführt worden war. Barrault tritt hier selber auf und in einer seiner besten Rollen, zusammen mit unvergleichlichen Partnern. Dann kam die Reihe an *Molière,* von dem wir, ebenfalls im Marigny, den *Misanthrope* gesehen haben: Célimène (Madeleine Renaud) gab sich darin sehr wenig menschlich und Alceste (Jean-Louis Barrault) ohne Tiefe.

Sodann kam *Volpone,* mit Ledoux in breitem, gewaltigem Spiel und Barrault als Corbaccio. Und an einem sehr umstrittenen Abend *Le songe des Prisonniers* von *Christopher Fry,* und *Bérénice* von *Racine.* Das erste, sehr schlecht aufgenommene Stück hätte zum mindestens eine bessere Bearbeitung verdient. In «Bérénice», dieser herzzerreißenden und wunderbar einfachen Racineschen Tragödie — Titus sandte die Königin Bérénice aus Rom hinweg, gegen sein Gefühl und gegen ihr Gefühl —, ertönen einige der klangvollsten von Racine jemals geschriebenen Verse. Doch schien uns trotz allen Talentes der Schauspieler die allzu bewegte Darstellung und ein infolge störender Kostümierung allzu lebhaftes Spiel der Aufführung zum Nachteil zu gereichen. Ihr Erfolg war indessen beträchtlich.

Dem Vierakter von *Graham Green, Living Room,* ließ *Jean Mercures* Bearbeitung auf der Bühne des Theaters Saint-Georges beste Betreuung angedeihen. Das Stück hat mit seiner bedrückenden Atmosphäre der Eingeschlossenheit und trotz unterschiedlichen Qualitäten gewiß Anspruch darauf, erwähnt zu werden, wirkte jedoch in mancher Hinsicht ein wenig enttäuschend. *La petite Maison de Thé* von *Patrick,* durch *Husson* für das *Théâtre Montparnasse — Gaston — Baty* vorbereitet, ist eine reizvolle Phantasie voller Humor und leichter Poesie über das Thema «Wiedererziehung und Demokratisierung» der Völker Asiens durch den Westen. In selbstverständlich durchaus anderem Stil sind *Les Amants Magnifiques* von *Molière* in der Comédie Française, Salle Richelieu, in Szene gegangen, was hier nur kurz erwähnt sei Ferner *Fantasio* und *Arlequin poli par l'amour,* zwei Neuinszenierungen und damit zwei anregende Theaterabende.

Unter anderen guten und zum Teil ausgezeichneten wieder aufgenommenen Stücken möchten wir noch den *Pygmalion* von *Shaw* nennen, in einer neuen Bearbeitung von *Claude-André Puget* bei den Bouffes-Parisiens, wo Jeanne Moreau, eine unserer besten Schauspielerinnen, in der Rolle der Eliza Doolittle voller Gemüt und feiner Zurückhaltung glänzte. Jean Marais, der die Inszenierung und die Dekorationen des Stückes besorgt hatte, erschien uns darin allerdings nicht genügend kalt intellektuell.

Im Théâtre en Rond, dem neuen runden Saal, dessen ungewohnte, teilweise freilich gefährliche Originalität in der äußerlichen Annäherung an den Zirkus liegt, sahen wir *L'important c'est d'être fidèle* von *Oscar Wilde;* darauf noch *Voulez-vous jouer avec moâ?* von *Marcel Achard,* ein entzückendes Stück voller Frische.

Mit ganz besonderem Vergnügen aber begrüßten wir die im Théâtre de l'Atelier vorgenommene Reprise eines Stückes von *Jean Anouilh, Rendez-vous de Senlis.* Dieses ausgezeichnet aufgebaute Stück ist die Geschichte eines in einer verhaßten Familie festgehaltenen jungen Mannes, der sozusagen zwangsweise einer reichen Erbin angetraut wird. Er versucht, seiner Parasitenverwandtschaft zu entfliehen, und um sich und dem jungen Mädchen, das er liebt, die Illusion einer normalen Familie zu geben, mietet er in Senlis ein altes Haus, wo für einen Abend zwei alte Mimen die Rolle seiner betagten Eltern spielen sollen, und ein Lohnkellner diejenige des alten treuen Dieners, der ihn schon zur Welt kommen sah... Allein die wirkliche Familie taucht wieder auf, und der Traum muß sich verflüchtigen. Beruhigenderweise endet jedoch alles gut. Dieses zarte und seltsame Stück, wirkt es heute, zehn Jahre nach seiner Erstehung, vielleicht alt? Einige kleine Falten haben sich ihm wohl eingegraben — aber wie wenige! — Von allen Schauspielern des Ateliers hervorragend interpretiert, bei welcher Feststellung zumindest Jacques François und Georges Rollin besonders genannt zu werden verdienen, und inszeniert von André Barsacq, beweist uns das Stück, daß nach Robert Kemps Ausspruch, seit Giraudoux' Tod Jean Anouilh als der bedeutende Mann unter unseren Dramaturgen anzusehen ist.

H. La Fragneuse

Nicht bloß auf Menschen und Menschencharakter, auch auf Schicksale macht uns die Schaubühne aufmerksam und lehrt uns die große Kunst, sie zu ertragen.

Schiller