

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 19 (1951-1952)
Heft: 3

Artikel: Zürcher Juni-Festspiele
Autor: Brock, Erich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758646>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 21.12.2024

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

ZÜRCHER JUNI-FESTSPIELE

Von Erich Brock

Die diesjährigen Zürcher Juni-Festspiele standen nicht unter einem so ausnehmend günstigen Stern wie die letztjährigen. Schon was unser einheimisches Institut sozusagen einleitend beisteuerte, konnte nicht gerade überzeugen. Das Lustspiel des Russen Ostrowski (Mitte des neunzehnten Jahrhunderts) «Wölfe und Schafe», im Anfang vielversprechend als Charakterstudie über die Vereinbarkeit von bürgerlicher, ja persönlicher Religiosität und naiv-raffinierter Schurkerei, enttäuschte im Verlauf mehr und mehr durch die flüchtige, menschlich grobe und dramatisch unklare Durchführung. So vermochte auch Frau Giehse aus der Hauptrolle nicht viel mehr als einen standardisierten Musterkatalog ihres bekannten und bewährten Könnens zu machen. Tiefer fesseln konnte nur Herr Richter, in einer anderen Abwandlung derselben Mischung. Er stellte mit dem dummschlaun und schmierig-gedrückten Schuft von Winkeladvokaten ein bei ihm durchaus neues Bild menschlicher Artung aus einem Guß hin. Der Fehlschlag in dieser Stück-Wahl war um so bedauerlicher, als durch dessen Einfügung in den Spielplan die volle Auswertung viel wertvollerer und wohl auch finanziell ertragreicherer Einstudierungen abgeschnitten werden mußte, so besonders des «Prinz von Homburg», an den sich das Publikum mit beachtlicher Selbständigkeit wesenhaft herangefühlt hatte. Auch für das eigentliche Festspiel-Stück des Zürcher Schauspielhauses gilt das. Es hatte eben begonnen, nach der problematischen Anlaufzeit und den gleichfalls mäßig günstigen Wegleitungen der Kritik sich beim Publikum durchzusetzen, als es schon abgesetzt werden mußte. «Die begnadete Angst» von Bernanos, die hier zur Welturaufführung gelangte, ist in der Fabel von Gertrud von le Fort; von dem französischen Dichter stammen im wesentlichen die geschliffenen und an glänzenden Paradoxien reichen, religiös und menschlich eindringenden Dialoge, die keineswegs immer dramatisch sein können, aber immer wesenhaft sind. Wesenhaft allerdings in einem andern Sinne, als es die deutsche Dichterin im Auge gehabt hat. In ihrem kleinen Roman «Die Letzte am Schafott» handelt es sich um ein Drama der Angst, wobei schließlich der Knoten der unüberwindlichen Schwäche durch eine Art unmittelbaren göttlichen Eingreifens durchhauen wird. Auf der Bühne kann man die Angst als mit wenig Abwandlungen durchgehendes Moment nicht in den Mittelpunkt stellen; man kann nicht unaufhörlich davon reden oder sie an den Tag legen. (Aus ähnlichen Gründen kommt die irgendwie spiegelbildlich dazu fortschreitende innere Peripetie der Gegenspielerin, Maria von der Menschwerdung, welche von der selbstgewissesten Kraft zur anheimstellenden äußeren Schwäche des Beiseitebleibenden gebracht wird, auf der Bühne nicht ganz heraus.) Und so wurde aus der individuellen Tragödie einer einsamen Seele eine kollektive Tragödie der ganzen Schwesternschaft des Klosters. Einerseits gab das stellenweise durch den Reichtum der inneren Stufung und Beziehung innerhalb der ganzen Gruppe ein höchst eindrückliches Bühnengeschehen. Aber der Inhalt dieses Geschehens ging andererseits auch wieder über die Möglichkeiten des Schauspiels hinaus. Es war geradezu packend, wie die Protagonistinnen, die

Damen Carlsen, Becker und Giehse, durch ihre hohe geistige Kunst eine Welt zu verdolmetschen vermochten, die ihnen an sich zweifellos fern liegt. Aber die weniger individuell durchgebildete Masse der andern Nonnen konnte eben doch die lautlos bis zur höchsten Selbstüberschreitung ansteigende mystische Exaltation nicht genug zur bezwingenden Atmosphäre werden lassen — ganz besonders von da an nicht mehr, wo sie auf Befehl der Revolutionsregierung die Kutten gegen bürgerliche Kleidung vertauschten. Von diesem Augenblick an, wo die Naturüberhöhung, die fiebrige Hochgetriebenheit einen immer *noch* stärkeren und dabei sozusagen stilleren Ausdruck erforderte, erschienen die Nonnen doch nur als mehr oder minder gute Schauspielerinnen mit ihren Zivilgesichtern, die von ihren rein persönlichen, weltlichen Schicksalen eben geprägt — oder entprägt waren. So mußte der letzte Auftritt, der Gang zum Schafott, an dem fast alles hängt, auch abgesehen von seinem Mangel an suggestiver Umwelt und Bewegtheit hier, so gut wie wirkungslos bleiben — ja, er vermochte kaum in seinem Sinne begriffen zu werden. Doch war es im ganzen eine mit hohem Ernst dargebotene Vorstellung eines ernsthaften, tiefen und künstlerisch starken Werkes, die gerade angesichts eines gewissen dazu erforderlichen Mutes verdienstlich bleibt. Dieser Mut mißt sich auch daran, daß Bernanos wenig getan hat, um sein Drama nicht zum Stoffe einer billigen Schwarz-Weiß-Agitation werden zu lassen. Die schwarze Verkörperung der Revolution, deren wesenhaftem Kern wir alle viel verdanken, auch die Katholiken, hätte doch wohl irgendwo ein kleines Glanzlicht tragen dürfen, das auf diesen Kern hinwies. Und die in Reih und Glied ablaufende Uebersteigerung der Nonnen streifte gelegentlich auch ans Mechanische. Was ihren Seelenzustand dann doch einigermaßen ins geistig-künstlerische Gleichgewicht brachte, indem es die Hauptlinie als einen Kampf und nicht als eine ruhende Zuständlichkeit erscheinen ließ — das war die Gestalt der neuen Priorin (deren auf gesunder Nüchternheit sich emporbildende Entschlossenheit von Frau Carlsen wunderbar verkörpert wurde); das war der krude Todeskampf der alten Priorin (Frau Giehse), welcher durch seine versöhnungslose Gräßlichkeit erst alles Mystische an die richtige Stelle setzte; das war schließlich der irgendwie erlösende Schrei der kleinen Blanche: «Ich will leben!»

Auch von den ausländischen Darbietungen war keine unproblematisch. Zwar das Spiel des «Teatro piccolo» (Mailand) war an sich so beglückend wie das letzte Mal: Man stieg in die bühnenhafte Natursubstanz der Italiener wie nach des Tages Mühsal in ein warmes Bad — ein Medium von nie auslassender Dichte, das schöne und verlässliche Strömen einer unablässigen Außenwendung, die mit dem menschlichen Wesen selbst gegeben ist und nicht erst zu einer angeblich selbständigen Innerlichkeit hinzutritt — oder nicht hinzutritt. Natürlich verlangt ein solcher an sich theatralischer Naturstoff trotzdem klügste geistige Durchbildung, und Giorgio Strehler wußte sie wiederum, vom hohen und verständigen Streben seiner Schauspieler unterstützt, mit schönem Gelingen zu leisten. Besonders die Rolle des «Brautvaters», die einzige individuell charakterisierte, ergab eine feine, intelligent dosierte Charakterstudie. Aber im allgemeinen beglückte das gewählte Stück, «Gli Innamorati», von Goldoni, nicht im selben Maße. Faßte man es rein äußerlich als Liebesintrinsicstück im allgemein romanischen Stil auf, so mußte das entwicklungslose Kreisen der Eifersuchtsszenen langweilen; nahm man dieses Kreisen im einzelnen ernst, so wäre etwas wie, sagen wir, «Gabriel Schillings Flucht» oder «Der Vater» herausgekommen, jedenfalls kein Lustspiel mehr. Man suchte eine Art Mittelweg: man nahm das Stück als Komödie, stattete aber die mittelste Handlung so reich mit reizenden und auch menschlichen Nuancen aus, daß der Zuschauer nicht

müde wurde; im andern Falle müßte die Heldin viel unseliger gespielt werden, ihr Liebhaber nicht so kindisch wie hier, sondern als der höchstens tragikomisch oder vielleicht gar tragisch Hörige. Wie gern hätte man zur Entlastung der Mittellinie hier eine Nebenhandlung gehabt, zum Beispiel, daß noch ein andres Paar unter die Haube gekommen wäre, wie es sonst oft allzu mechanisch im romanischen Lustspiel herbeigeführt wird!

Ein ähnlicher Bruch störte auch in dem Hauptstück die Befriedigung, welches die Comédie Française für Zürich sich vorgenommen hatte, «La double Inconstance», von Marivaux. Auch hier ein komödienhaftes Spiel von Liebeszetteleien, befrachtet aber mit recht thesenhafter und wenig origineller Gesellschaftskritik im Rousseau-Stil, die dann wieder reine Dekoration bleibt, doch aber das Freischwebende jenes Getändels verdirbt und damit den Zuschauer für drei lange Akte auf den wenig interessanten menschlichen «Gehalt» der Verwicklungen verweist. Die Franzosen spielten dieses Stück mit jener überdurchschnittlich vollkommenen Durchschnittlichkeit, deren Pflege und Weitergabe ein altes Geheimnis der Comédie Française ist. Die angefügte Farce «Le médecin malgré lui» wurde in virtuosem, unschattiertem Prestissimo hingepfeffert, wobei man über alles unmittelbar Lastende der galligen Molièreschen Arzt-Satire und über alles nicht mehr ins Ernstliche zu vertiefende der klischeehaften Liebeshandlung hinweggerissen wurde, doch auch über manche Feinheiten, die ein leises, eratmendes Verweilen erfordert hätten.

Schließlich die Deutschen. Sie fielen schon dadurch aus dem letztes Jahr so reich schenkenden Konzert der Nationen heraus, daß sie nicht ein deutsches, sondern ein spanisches Stück spielten. Gibt es wirklich keine deutschen Neuheiten, so hätte man lieber einen Klassiker bieten sollen. Und dazu — wie schwach, wie ungekonnt ist diese «Doña Rosita» von Lorca. Wir sind immer noch der altfränkischen Meinung, daß «Drama» von «dran», Handeln, kommt. Aber es ist ja den vereinten Bemühungen der Modernen weithin gelungen, zuzuliebe ihrer Unfähigkeit eine Handlung zu zimmern, die Handlung als etwas Altmodisches und Aeüßerliches dem Publikum auszureden. Einige Tage vorher hatten wir «Intermezzo» von Giraudoux seitens der Baden-Badener gesehen; auch da völlige Handlungslosigkeit, nichtigstes Zerflattern des Ganzen; immerhin wenigstens im einzelnen Phantastik, hübsches kleines Gefunkel ironischen Witzes. Aber hier bei Lorca: Wie stümperhaft und mühselig werden Episoden an Episoden geflickt, und wenn einmal niemand dafür zur Hand ist, gibt es ausladende lyrische Szenen, die mindestens in der deutschen Uebersetzung auch an sich kitschig wirken. Dazwischen, wenn alle Stränge reißen, wird unter Ausbreitung langweiligen Anekdotenkrams ausgemalt, daß die Autos zu Jahrhundertbeginn dreißig Stundenkilometer fahren und daß man damals kunstgewerbliche Gegenstände von absurder Geschmacklosigkeit in Gebrauch hatte. Eine Verwicklung ist in der sogenannten Handlung überhaupt nicht vorhanden. Gespielt haben die Deutschen gut — ganz besonders die zwei Alten; an der Forderung nach individuellen Leistungen gemessen, am besten von den Ausländern. Elisabeth Flickenschildt, der ein großer Ruf vorausging, spielte vielleicht ein wenig zu sehr diesen (gewiß nicht unbegründeten) Ruf und weniger sich selbst und die Rolle. Hübsch komponiert, sowohl für Auge wie Ohr, waren die Gruppenszenen. Das Bühnenbild suchte die lebensferne Luft der verkümmerten Schönheit anschaulich zu machen, ließ damit aber im letzten Aufzug den Umschlag aus behaglichem Wohlstand in die Dürftigkeit unverständlich werden.