

Kultur- und Zeitfragen

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **22 (1942-1943)**

Heft 3

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

beseitigen“. Die helle Empörung über die geplante Vernichtung der volklich und wirtschaftlich gesunden Talschaft aber flammt besonders aus den Worten des Gemeindeammanns von Splügen: „Es kann gegen den Willen unserer Bevölkerung verfügt werden, was beliebt; wir werden da stehen und da bleiben.“ Die Glut dieser Heimatliebe hat sich aber noch weiter über die ganze Schweiz verbreitet. Bereits hörten wir vom Heimatschutz, der sich der Rheinwalder Sorgen annimmt. Zu ihm gestoßen sind auch der Schweizerische Bund für Naturschutz und der Schweizerische Alpenklub. Sie alle wiederholen gewissermaßen tausendmal die Worte, die Ständerat Dr. Vardelli am 31. Mai 1942 im Schoße der Neuen Helvetischen Gesellschaft aus wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Gründen ausgesprochen hat: „Die Preisgabe eines der schönsten Alpentäler unseres Landes kann nicht gerechtfertigt werden.“

Das ist auch unsere Meinung. Wir wissen zwar, daß dieser Ablehnung parteimäßige wirtschaftliche Erwägungen entgegengestellt werden und sich Durchbruch verschaffen könnten. Schon die Mitteilung des Bundesrates vom 14. April 1942 ist in ihrer einseitigen Orientierung nicht unbedenklich. Sollte sich der Bundesrat in dieser großen Frage nicht auch noch durch ein Gutachten von absolut unparteilicher Seite beraten lassen?

Bülach, am 17. Juni 1942.

Walter Hildebrandt.

Kultur- und Zeitfragen

Zürcher Theaterwochen.

Stadttheater.

„Jeanne d'Arc“.

Prometheus am Felsen des Kaukasus, Niobe auf dem Grab ihrer Kinder, stundenlang verharrend in der Gebärde des Schmerzes — an solche Wirkungen der antiken Tragödie erinnert Claudels „Jeanne d'Arc“, wo die heilige Streiterin von der Höhe des Scheiterhaufens herab die größten Ereignisse ihres Lebens vor sich vorüberziehen sieht, die Verurteilung, das politische Spiel, den Zug des Königs nach Reims und weiter zurück die Kindheit in Domrémy — bis die Flammen züngeln und die ewige Seele sich nach Schmerz und Tod verklärt. Dem Bruder Dominik (von Heinrich Gretler mit sicherem Takt betreut), der das Buch von Jeanne's Leben vorliest und erläutert, fällt dabei die Aufgabe zu, die bei den Griechen der Chor bewältigt. Deutlicher treten aber die barocken Elemente hervor, das „Welttheater“, die Hierarchie des Daseins von den Verworfenen bis hinauf zur Glorie der Mutter Gottes. Das Ganze wirkt überwältigend und gibt uns wieder ein Maß dessen, was die Bühne vermag und soll.

Freilich läßt sich der Wert der Dichtung kaum vom Wert der in jeder Hinsicht meisterhaften Aufführung sondern. Die Bühne zeigt den sakralen Raum, in dem das Leben sich hier bewegt. Das Treiben der Welt, ihr Flitter, ihre Sünde und Verblendung werden in eindrucksvollsten Bildern sichtbar. Über alles aber erhebt sich die Gestalt der Dulderin, die Maria Becker, diese große Tragödin, mit einer fast sagenhaften Vollkommenheit verkörpert. Wie wenig bleibt der Schauspielerin übrig, die mit aneinander geketteten Händen an den Pfahl gefesselt ist! Eine Krümmung des Körpers, ein Neigen des Hauptes, die Mimik und dann frei-

lich die Stimme: Damit muß alles geleistet werden. Und mit diesen Mitteln hat die Künstlerin das Heilige und Kindliche und Kämpferische, die Demut, die Trauer über die Welt und den Triumph der gläubigen Seele so hinreißend zum Ausdruck gebracht, daß die den unvermuteten Gewalten ausgesetzten Hörer der Menschheit ganzer Jammer und alle Pracht der einsamen Größe ergriff. Wer dies gesehen hat, kann sich das Werk nicht mehr im Konzertsaal vorstellen.

Und doch dürfte man kaum bestreiten, daß die Musik im höchsten Grade an der Wirkung beteiligt ist. Es war ein glücklicher Gedanke, vor Beginn des Spiels ein Orchesterwerk Arthur Honeggers aufzuführen. Nach den delikaten und erregenden Rhythmen und dem feierlichen Ausklang der Symphonie tönte die Musik zu Claudel durchaus selbstverständlich wie ein klassisches Werk. Ihre Wucht, die großen Kontraste von den parodierenden Chören der Tiere bis zu den Kinderliedern, das Grandios-Primitive, die Stimmung des Dämonischen und Heiligen, die zumal die Instrumentation erzeugt, dies alles vereinigt sich mit der Dramatik von Claudels Theater zu einem Gesamtkunstwerk von einzigartiger Kraft. Und wenn die Regie Hans Zimmermanns des höchsten Lobes würdig ist, so nicht minder die musikalische Leitung Paul Sachers, der mit dem Bassler Kammerchor und den Solisten und Chören des Zürcher Stadttheaters den Intentionen des Komponisten vollauf gerecht zu werden verstand.

Mit dem außerordentlichen Beifall, der nach einer langen Pause der Ergriffenheit losbrach, versuchten die Hörer, den Dank für ein außerordentliches Ereignis zu erstatten. Wir hoffen, das Werk im Winter mit denselben Kräften wieder zu sehen. Die schöne Übertragung Hans Reinharts und die Bühnenwirkung haben sich so bewährt, daß die „Jeanne d'Arc“ allmählich zum eisernen Bestand deutschsprachiger Bühnen zählen dürfte.

Emil Staiger.

„Götterdämmerung“.

Man darf dem Stadttheater Zürich dankbar sein, uns wenigstens den letzten Abend des „Rings“ als Festspiel geschenkt zu haben. Die Zeiten sind vorbei, da die Aufführung der ganzen Tetralogie als Krönung jeder Spielzeit auch bei uns selbstverständlich schien; wo wären heute die ernstesten Theaterfreunde, denen der Besuch erschwänglich wäre! Als Rehrseite der viel zu seltenen Vorstellungen zeigt sich, daß die wenigen stets ausverkauft sind und oft gerade wärmste Freunde traurig umkehren müssen. Es ist eben unmöglich, das Ideal Wagners je zu erfüllen, anspruchsvollste Werke einem ganzen Volk kostenlos vorzuführen — wie das wohl einzig in den gewaltigen, offenen, vom Regen kaum bedrohten Amphitheatern des alten Hellas geschah. Diese Bühnen forderten dann freilich auch starke Chöre und übergroße Gestalten mit feierlichen Gebärden, die weithin sichtbar waren; es fehlte wohl das feine Mienenspiel, das z. B. die „Dreistie“ in kleinem, geschlossenem Raum bietet. Wenn auch Wagner auf jenen Wunsch zuerst in Zürich, dann auch in Bayreuth verzichten mußte, böten seine Werke doch genug innere Verwandtschaft mit den altgriechischen. Auch sie greifen auf den Mythos zurück, um das Keimnenschliche in seinen ewig gleichen Zügen darstellen zu können; die Bedeutung des Chors wird vom Orchester übernommen und gesteigert. Der Tragiker, der mit einem weltumfassenden Stoff ringt, heiße er Aeschylos oder Sophokles, Shakespeare oder Calderon, Schiller oder Wagner, ließ sich übrigens nie durch Rücksichten auf ungenügende Mittel oder zu bequemes Publikum einschränken; vielmehr versuchte er, die seinen notgedrungenen Ausdrucksforderungen entsprechende Bühne zu bauen. Wir alle wissen, wie und wo dies Wagner gelang. Wenn heute Zürich ein Einzelwerk des „Rings“ als Festspiel aufführt, darf es dies umso eher, als ja 1942 zum ersten Mal sogar Bayreuth den sonst unverletzlichen Grundsatz durchbricht und eben

auch die „Götterdämmerung“ gesondert veranstaltet. Wir fragten dort, weshalb nicht die einzeln sonst besonders beliebte „Walküre“ gewählt wurde. Es hieß, das Schlußwerk biete auch Laien und Vermundeten mehr und sei leichter für sich allein verständlich. Die Wahl der „Götterdämmerung“ scheint von höchster Stelle angeregt worden zu sein, was jedenfalls beweist, daß Bedenken an Omina ihr fernliegen. —

Gewiß vermag eine ausgezeichnete Aufführung wie die jetzt in Zürich erlebte, viele so zu begeistern, daß sie den ganzen „Ring“ kennen wollen; sehnsüchtig befassen sie sich nun mit den Dichtungen, wohl auch den thematischen Leitfäden und Klavierauszügen der drei ersten Abende. Vielleicht verfolgen sie den Weg zurück, auf dem das vierteilige Løndrama wirklich entstand. War doch „Siegfrieds Tod“ das Werk, von dem Wagner ausging. Es führte ihn zum jungen, schwertschmiedenden, den Lindwurm tötenden und Brünnhilde erweckenden Siegfried. Dann erschien Schilderung des Schicksals seiner Eltern notwendig, und schließlich verband sich „Rheingold“ mit der letzten Fassung des jetzt „Götterdämmerung“ heißen Werkes zu einem gewaltigen *Wotan-Drama*. Von Wotan aus ist die Welttragödie des ganzen „Rings“ gewiß am ehesten zu verstehen. Wer dies aber einmal versucht, der wird gerade die sonst als „zu lang“ gescholtenen und oft weggelassenen Auftritte wie die Wotan-Fricka- und Wotan-Brünnhilde-Szene im II. Akt der „Walküre“ oder Wotan-Alberich und Wotan-Erda im „Siegfried“ oder Nornen- und Waltrauten-Szenen in der „Götterdämmerung“ besonders tiefjinnig und herrlich finden. Wird ein heutiger Besucher der letztern einwenden, Wotan trete ja in ihr gar nicht auf? Gewiß, er erscheint nur im alleswissenden Orchester, das auf eindringlichste Weise sehr oft an ihn mahnt, sodaß der Gott selbst, seine Burg, sein Speer, sein Schwert, ja seine innersten Gedanken uns fortwährend nahe sind. So etwa ist der Feldherr in „Wallensteins Lager“ allgegenwärtig, ohne selbst zu erscheinen.

Eine vorzügliche Aufführung der „Götterdämmerung“ gibt wohl ein Höchstmaß dessen, was im guten Sinn vom Theater geboten werden kann. Am Hörer liegt es, ob er wie der Leser des „Faust“ beim Puppenspiel und Volksbuch stehen bleibt oder zum mythischen Gleichnis alles Vergänglichen emporstrebt. Jeder sieht, daß der Arm des toten Siegfried emporzuckt, wenn sein Mörder ihm den Ring rauben will. Aber unaussprechlich tiefe, ferne Beziehungen, wie sie nur bei Wagner möglich sind, erschließen sich für jene Hörer, denen mit dem gleichzeitigen Aufklappen des Schwert-Motivs bewußt wird, daß nun auch Wotans Heldengedanke für immer verstummt. Zuerst war er uns leuchtend bewußt geworden, als der Gott in der letzten Szene des „Rheingold“ mit dem von den Riesen und Nachtalben verschmähten Schwert seine Burg Walhall begrüßte. Glänzend in Ton und Wort und Bild strahlt Motiv und Gedanke im I. Akt der „Walküre“, wenn Siegmund das Schwert aus der Esche reißt. Furchtbar prallen zwei Welten und Generationen aufeinander, wenn im III. Akt des „Siegfried“ das Schwert den göttlichen Runenspeer zerhaut. Unendlich viele ähnliche Beziehungen erschließen sich nur dem Kenner des ganzen „Rings“. Um z. B. den Gehalt der Liebeserlöschungsmelodie, die gegen Schluß der „Götterdämmerung“ wie ein Atem ewiger Freiheit über das Tongewoge steigt, erfühlen zu können, müßte man das Thema schon in der „Walküre“ gehört haben, wo es den Dank Sieglindens für die Aufopferung Brünnhildens ausdrückt (vergl. Neue Zürcher Zeitung, Nr. 922, vom 11. Juni). Jahre genügten nicht, um alle Vertiefungsmöglichkeiten auszuschöpfen. Hunderte von Deutungen verwirren freilich oft mehr als sie helfen, sobald sie nämlich das unendlich viel-sinnige Gesamtkunstwerk einer einseitig persönlichen Auffassung dienstbar machen wollen. So geht z. B. Shaw viel zu weit, wenn er im „Ring“ nur den Kampf zwischen Kapitalismus und Sozialismus sieht und etwa Alberich mit einem Fabrikbesitzer wie Krupp vergleicht. Eine Rostocker Dissertation von Grifson kommt zu Feststellungen wie etwa solchen: „Die glückliche Einung (so) von Fürst und Volk

preisen Brünnhildens Worte: Weidet euer Aug' an dem weihvollen Paar"; oder Fasner und Fasolt seien Bürger und Bauer des Mittelalters; Fasolts Wort „viel Not schuf uns der Ribelung“ wäre demnach eine Hindeutung auf die von Wucherern bedrängten Bauern... Es gibt Deutungen, die den „Ring“ mit dem „Prometheus“ sowohl des Aeschylos wie des Schellen vergleichen; Christen, Buddhisten, Heiden mühen sich um das Werk; für die Einen ist es Ausdruck pessimistischer Willensverneinung, für andere Zeugnis eines sensualistischen Optimismus; unlängst beanspruchte ein Winterthurer den „Ring“ für die Lehre vom Freigeld. Revolutionäre sorgen sich um Auslegung nicht weniger als Reaktionäre; Deutsche, Franzosen, Engländer, Russen suchen ihn zu ergründen. Vergleiche man gar das in zahlreichen Änderungen und Fassungen sich zeigende Ringen Wagners um den gewaltigen Stoff über Jahrzehnte hin, so müßten auch sein „Jesus von Nazareth“, der Lichtgott Baldur, ja auch Barbarossa in manchen Zügen noch zu erkennen sein. Doch genug! Hoffen wir, Richard Wagner werde im Himmel den Herren Dr. Grifson, Shaw, Gjellerup, Drews, Saittschid usw. begegnen und seinen „Ring“ dann allmählich kennen lernen! Dabei haben wir die Musiker noch nicht einmal erwähnt.

Alles Gerede, jede Deutung verblaßt und wird unnötig vor dem lebendigen, kraftstrotzenden Kunstwerk, wenn es ungekürzt und im heißen Streben nach Vollendung verwirklicht wird, wie jetzt in Zürich. Mit Genugtuung erkannte man, daß die einheimische Spielleitung einen richtigen „Ring“ auf die Bühne zu stellen vermag; Leitung und Regie lassen kaum Wünsche übrig, nur szenisch wären Einwände möglich. Was unserem Stadttheater fehlt, ist auch nicht so sehr der fähige Dirigent. Freilich vermochte wohl nur Furtwängler bei nur wenigen Proben das Orchester derart mitzureißen, zu befeuern, seine Leistung gleichzeitig anzuspannen und zu verfeinern, daß eine unerhört reiche Ausschöpfung aller Möglichkeiten der Partitur erklang. Vielleicht wogten die Wellen in Siegfrieds Rheinfahrt etwas rascher als sonst und beim pastoralen zweiten Sonnenaufgang mag die instrumentale Besetzung allerhöchsten Ansprüchen nicht ganz entsprochen haben; die Trauermusik aber erinnerte uns ganz an die vom gleichen Dirigenten mit dem prachtvollen Bayreuther Orchester herausgebrachte. Furtwängler hat sich die Verehrung, ja Liebe der Zürcher und der aus fast allen Schweizerstädten vom Außerordentlichen angezogenen Besucher neu errungen.

Was unsern Künstlern vom Stadttheater heute unmöglich wäre, ist die vollgültige Besetzung der Heldenrollen. Wohl hätte man unter den sehr befriedigenden Rheintöchtern und Nornen auch eine einheimische Guttrune und Waltraute finden können. Jene gab nun Gerty Wiesner aus Bern, die aus der stiefmütterlich behandelten Gestalt das Mögliche herausholte. Res Fischer aus Stuttgart trug zum wundervollen Gelingen der wichtigen Waltrauten-Szene bei; fast nicht zu glauben, daß dieser Auftritt oft weggelassen wird. Marko Rothmüllers Gunther konnte sehr befriedigen. Im Hagen Ludwig Webers aus München erstand der dämonische, einer fremden, düstern Welt entstammende, liebeslos erzeugte Gegenspieler des Sonnenhelden, den Max Lorenz, Berlin-Bayreuth, herzerfrischend verkörperte, wohl immer noch der beste Siegfried, eine liebe, prachtvolle Gestalt, durch immer neue, noch gereifere Darstellung ergreifend. Mehr kann kaum getan werden, um z. B. die Wirkung des Vergessenheits- wie des Er-innerungsstrankes sinnfällig werden zu lassen. Im Gegensatz etwa zu Anna Bahr-Mildenburgs allzu feierlichen Vorschriften für die sparsamen Gebärden höchsten Wagner-Stils ziehen wir ein Zwiel an Deutlichkeit einem überborenen Zuwenig vor. Lorenz gibt darstellerisch eine untadelige Heldengestalt aus einem Guß. Stimmlich mochte seine Partnerin noch größer sein. Die Brünnhilde der Norvegerin Kirsten Flagstad erfüllte das Ideal. Seitdem sie als gepriesener „Superstar“ aus New York bei uns die Walküre und Isolde sang, zwar vorzüglich, aber wohl zu kühl, zu „glatt“, ohne leidenschaftliches inneres Mitschwingen — seither hat Frau Flagstad noch viel gewonnen: ihre Stimme ist noch wunderbarer geworden,

sodaß beim Hören endlich wieder einmal der Eindruck höchster Zuverlässigkeit und Sicherheit aufkommt, denn diese Heldin bewältigt mühelos alle Fortissimi wie Pianissimi. Sie erfüllt heute auch dramatisch jede Hoffnung.

So kam es zu einer erschütternden Wiedergabe des großartigen Werkes, die der Leitung unseres Stadttheaters unvergessen bleiben wird. Wie furchtbar zeitnahe oft dieser Urmythos wirkte! Wann reißt wiederum das Seil der Nornen? Dämmert der Tag? Oder leuchtet die Lohe? Noch nie erklang das ebenso einfache wie ergreifende musikalische Motiv der Schicksalsfrage so bedeutungsvoll: Weißt du, was daraus wird? —

Karl Alfons Meyer.

Nachtrag. Herr Paul Alfred Merbach in Berlin macht darauf aufmerksam, daß kurz vor der so bedeutsamen und international besuchten „ersten“ außerbahreuthischen Aufführung des „Parsifal“ in Europa, die in Zürich stattfand, auch noch eine Vorstellung am 1. Januar 1913 im Deutschen Opernhaus in Berlin stattgefunden habe.

R. U. M.

Fidelio.

Die Oper Beethovens ist stilistisch und in ihrem Wesen schon so oft untersucht, kommentiert und gedeutet worden, daß sich ein längeres Verweilen bei diesen Dingen wohl erübrigt. Halten wir nur fest, daß die Vorlage zu Mozarts „Figaro“ als revolutionäre Komödie gilt, vergessen wir nicht, daß „Fidelio“ manche Züge mit der französischen Schreckensoper gemein hat, und denken wir daran, daß für Beethoven Freiheit und Menschenwürde inhaltschwere Begriffe waren, um das Werk in den rechten geistigen Zusammenhang zu stellen und seine neue aktuelle Bedeutung zu erkennen. Wir nehmen das Werk sicher im Sinne seines Schöpfers auf, wenn wir es ebenso als Apotheose der Befreiung wie der Gattentreue verstehen. Es tut ihm keinen Abbruch, empfinden wir das kleinbürgerliche Jdyll um Marzelline als Zugeständnis des Textbearbeiters an das Wiener Singspiel; es wurde offenbar aus ähnlichen Erwägungen von der ersten zur dritten Fassung der Oper immer mehr beschnitten.

Es hat sich eingebürgert, daß zwischen drittem und viertem Bild eine Leonorenouverture erklingt. Was kann sie hier geben? Eine assoziative Zusammenfassung der Ereignisse. Das kann sinnvoll sein, wenn sich der dramatische Knoten eben geschürzt hat und sich nun eine Sinfonia als retardierendes Moment einschleibt. Ist sie aber hier sinnvoll? Leonore hat ihre Befreiungstat vollbracht, Don Fernando wartet im Gefängnishof; es besteht kein Zweifel, daß er Leonores Einmischung legalisieren wird. Niemand erwartet mehr als das Konzert des Finales. Und zwischen den beiden Szenen geschieht nichts anderes als daß sich die Tore öffnen. Der Popularisierung bedarf die Ouverture nicht, sie gehört zu den Standardwerken der Konzertprogramme. Sie dürften also aus dem „Fidelio“ wieder ausgemerzt werden.

Wieder, wie schon in der „Götterdämmerung“ und von ihrer idealen Gestaltung der Brünhilde belastet, stand Kirsten Flagstad im Mittelpunkt der Erwartungen. Wieder erwies sie sich als Meisterin des Gesanges und der Darstellung und gab doch nicht letzte Befriedigung. Sie hatte große, erschütternde Momente, in Ausbrüchen wie z. B. „Noch heute“. Zwischen solchen Höhepunkten aber gab es Strecken, wo die Linie der Noten nicht so zur Linie der Töne sich verwandelte, wie es die Vorstellung nach der Brünhilde voraushörte. Das sagt nichts gegen die absolute Höhe von Kirsten Flagstads Leistung und ihre reine Künstlerschaft, die sie nur mit lauterem Mittel arbeiten läßt. Darf man das fehlende etwas allein der Sängerin zu Lasten schreiben? Mozart war eine Genie des Gesangs, er gab

der Stimme, was der Stimme ist; Wagner erschloß ihr neue Ausdrucksbezirke; Beethoven blieb auch im „Fidelio“ Sinfoniker. Über seine Behandlung der Stimme äußert sich Bekker: „Als vollgültige Dokumente Beethovenscher Stimmgestaltung bleiben die drei großen Arien des Pizarro, der Leonore und des Florestan. Alle drei sind Gewaltsakte gegenüber der Stimme. Die Leonorenarie hat außerdem durch das nachträglich vorgelegte große Rezitativ einen Stilbruch erhalten: die Gestalt der Leonore wird vorzeitig zur Heroine erhoben, während sinngemäß erst das Geschehen des Perkeraktes ihr die ekstatische Handlungskraft der Heldin geben sollte“.

Als das große Erlebnis der Festspielaufführung wird der gesanglich und darstellerisch gleich ausgeformte Rocco des souverän gestaltenden Münchner Kammerängers Ludwig Weber haften bleiben.

H e r m a n n L e e b.

Ballettabend.

Man kennt die ablehnenden Worte, die Spitteler über das Ballett geschrieben hat, diese sonderbare Bühnenkunst, bei der alle Beteiligten die unerklärliche Übereinkunft treffen, auf die Sprache zu verzichten. Die Kunstgattung als solche ist zweifelhaft, ähnlich wie das Melodrama. Der Ballettabend jedoch, der am 6. Juni im Rahmen der Zürcher Theaterwochen stattfand, vermochte Bedenken dieser Art zu zerstreuen. Schon das einheimische Ballett unter der Leitung von Hans M a c k e zeigte sich in Ravel's „Daphnis und Chloe“ auf bedeutender Höhe. Im Bühnenbild (Roman Clemens) und in den Kostümen (Rose-Marie Favre) kam jene mehrfache Brechung des Antiken zum Ausdruck, die der Stoff erfordert, das Bukolische, das schon bei Theokrit literarischen Charakter hat und über Longus, Vergil, die Renaissance, Geyner bis zu Ravel in immer delikateren Spiegelungen erscheint. Den Anforderungen, die hier an das Stilgefühl gestellt werden, vermochten die Ausführenden schön zu genügen, zumal die beiden Titelgestalten (Hans M a c k e und T h e a D b e n a u s): Die Mischung von Sentiment und klassizistischer Reserve, die jede Gebärde verriet, war Ravel's Musik so feinhörig abgelautet, daß ein Gesamtkunstwerk von überzeugender Richtigkeit zustandekam.

Mit Spannung sah man sodann den drei Tanzschöpfungen von Serge L i f a r entgegen, in denen berühmteste Tradition des russischen Balletts erneuert wurde. „Le spectre de la rose“ berührte als Auslegung von Webers „Aufforderung zum Tanz“ etwas seltsam. Webers Musik wäre eine prunkvolle Ballszene angemessener als dieser zarte Traum von der Rose, die sich verkörpert und wieder verschwindet. „L'après-midi d'un faune“, von Serge Lifar allein getanzt, brachte den Höhepunkt des Abends. Die schöne Erscheinung des Tänzers, das Archaisch-Bemessene der Gebärden, die die Witterung des Naturgotts so anzuzeigen vermochten, daß die mythische Landschaft fühlbar wurde: das war unvergleichlich und wird dem Geist der Zuschauer für immer eingeprägt bleiben. Die dritte Nummer, Tschai-fowskij's „Lac du cygne“, wieder von Serge Lifar und Ludmila Tcherina getanzt, bot Anlaß, vor allem in der Tänzerin die zuverlässige Tradition einer höchsten Kultur kennen zu lernen. Lifar wirkt persönlicher, L u d m i l a T c h e r i n a objektiver. Wer sie sieht, bewundert die restlose Erfüllung von Gesetzen des Tanzes, eine Meisterschaft, die nicht auf dem Zufall von Eingebungen beruht, sondern auf einem erprobten Kalkül.

Das spanische Tänzerpaar T r i n i B o r r u l l und J u a n M a g r i ñ a vermochte diese Leistung nicht mehr zu überbieten. Manuel de Fallas „El amor brujo“ ist als Ballettszene geistreich genug erdacht. Die Musik zeigt jene Verschmelzung volkstümlicher Elemente mit raffiniertester Klanglichkeit, die Falla unter den Nachfolgern Debussy's auszeichnet. Doch in dem Aufgebot eines großen szenischen Appa-

rates, dem Durchschimmern einer dramatischen Handlung mochte man eher ein Abgleiten von der Kunst des Balletts als eine sinnvolle Ergänzung des Tanzes finden.

Größten Anteil am Gelingen des Abends hatte Ernest Ansermet. Wir sind immer glücklich, wenn wir diesen subtilen Dirigenten in Zürich zu hören bekommen. Seine Interpretation Ravel's und Debussy's erinnerte an die glanzvolle Aufführung von „Pelléas et Mélisande“ in den letztjährigen Festspielen. Wie klar und einfach wird unter seinen Händen die neuere französische Musik! Wie begeisternd ist es, einen solchen selbstlosen Diener am Werk sich geliebtesten Gegenständen widmen sich sehen!

Emil Staiger.

Chansons Valaisannes.

Zwischen all den musikalischen Großereignissen der Zürcher Theaterwochen und den Haupt- und Staatsaktionen, die sich auf Thaliens Brettern abspielen, war das Konzert der Chanson Valaisanne ein hübsches Intermezzo. Ein Halbrund von Stabellen, auf denen die Sänger Platz nehmen, wenn einer der Bassisten einen Tanz auf dem Hackbrett oder eine der Frauen zur diskreten Handorgel des Dirigenten ein Lied zum Besten gibt, die Sängerinnen in verschiedenen Ortstrachten, die Sänger schlicht bäuerlich gekleidet, der Dirigent im braunen, städtischen Frack, — das Wort Stadtfrack wird wieder einmal aktuell — das ist der äußere Rahmen. Er gehört zu den Requisiten der „Chanson“, auch wenn sie keinen weiteren Gebrauch davon macht.

Das Programm stellte eine Gruppe von geistlichen Chören zwischen zwei Folgen von volkstümlichen und eigentlichen Volksliedern. Darunter befanden sich drei Lieder von Paul Hindemith, die der Meister während seines Aufenthalts im Wallis, angeregt durch die „Chanson“, für sie geschrieben hat. Sakttechnisch stehen sie ganz in der Linie von Hindemith's letzter Entwicklung, zeigen starken kirchentonalen Einschlag, bauen Entwicklungsbogen, die von einfachsten Klängen ausgehen, sich behutsam zu spannungsreichern, durchsichtigen Klängen verdichten und schlicht wieder ausmünden. Die „Chanson“ läßt die Naturstimmen ihrer Mitglieder klingen und verzichtet auf die Erweiterung der Möglichkeiten, die sich durch gesangstechnische Schulung ergeben würden. Das erreicht aber eine eigenartige Farbe des Chorklangs, weil die Frauen und Männer auf die französische Manier singen und, soweit man es beurteilen kann, durchwegs dünne, leicht gaumige und knabenhaft angeschärfte Stimmen besitzen. Das führt zu Bruchstellen beim Übergang von der mittleren zur hohen Lage und vom Mezzo zum Forte. Da ist es nun interessant zu beobachten, wie Hindemith die gedehnten, lyrischen Stücke „Le cygne“ „La biche“ und das flüchtig behende „Puisque tout passe“ auf Gedichte von Rilke dem oboenähnlichen Klangkörper auf den Leib geschrieben hat.

Dem artistisch zugeschnittenen Volksliedsingen gegenüber gibt es zwei Standpunkte. Unter artistisch zugespitzt seien im besondern Fall vorab Bearbeitungen gemeint, wo die Liedmelodie von orchesterimitierenden Stimmen (z. B. Streicherfiguren, Schlagzeugimitation usw.) umrankt wird, wie das bei der Hälfte der Volkslieder geschah. Man kann sich sagen, daß ein Volkslied eben ein Volkslied sei und zu beliebigem Gebrauch vorliege. Wenn nun einem Konzertpublikum eine Folge solch schlichter Gesänge dargeboten werden solle, so müsse man sie ihm eben ohrgerecht zubereiten. Es fragt sich hier nur, ob dann wirklich das eigentliche Lied und nicht das Drum und Dran beim Publikum einschlägt, ob nicht der spassige Trommelwirbel des Basses sich vor das eigentlich Musikalische schiebt (Invincibles sapeurs). Man kann sich auch sagen, daß ein Volkslied eben Singen des Volkes, als solches aber schlicht und nicht wirkungsfuchend sei. Wenn man es schon in den Konzertsaal ver-

opflanze, dann habe man damit gleichsam Dokumente für ein Folklore zu liefern und sie als Niederschlag seelischen Ausdrucks und Gestaltungsdranges eines gewissen Menschenschlages Menschen in einem andern Lebenskreis nahe zu bringen. Das verlange aber eine möglichst getreue, autochthone, bodenständige Wiedergabe. Man kann dagegen einwenden, daß es auf diese Weise schwierig sei, ein Publikum zu entzücken; dem kann wieder entgegenstehen, ob ein Volkslied überhaupt ein Publikum zu entzücken brauche. Wie dem allem auch sei, diese Fragen können sich im Grund nur darum erheben, weil die gegenwärtige Lage des Volksliedes im Gesamten eine merkwürdige ist. Schon das Wort Volkslied widerspricht jeglicher Fixierung; Melodie, Text und Aufführungspraxis sollten sich in einem steten Wandel befinden, neue Lebensverhältnisse neue Lieder schaffen. Doch damit ist's in der Stadt schlecht bestellt und auf dem Land gilt vielerorts das Surrogat mehr als das Original. Um nicht vom Thema abzukommen: Der wesentliche Gewinn des geistlichen Programmteiles waren Sätze der befreundeten und artsverwandten Meister *Vittoria* und *Paestrina*, während man die Aufführung je zweier Ehre von *Gustave Doret* und *Charles Haenni* sen. eher als Referenz vor dem Schaffen heimischer Komponisten werten darf. Das Niveau der Wiedergabe bewegte sich auf der Höhe eines beflissenen Kirchenchores.

Hermann Leeb.

Schnyder von Wartensee „Fortuna“.

Man ging nicht ohne den unbehaglichen Verdacht in diese Aufführungen, es könnte sich bei der Wiedererweckung Schnyders um eine solche wesentlich auf Grund des Geburtscheines handeln — eine Vermutung, die angesichts bestimmter Tendenzen geistiger Autarkie in den letzten Jahren nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen war. Die Enttäuschung war die angenehmste. Natürlich hatte niemand mit einem neuen Mozart gerechnet, und vergeblich würde man hier nach seligen, alles lösenden Melodien, nach musikalischen Prägungen von souveräner Kraft und unverwechselbarer Größe suchen, wie sie das Vorrecht des Genius sind und wie sie in jener Zeit sogar Weber einige Male gelangen. Dafür hat Schnyder die Tugend der Geister zweiten Ranges mit Ernst und Eifer gepflegt: man sucht auch nach den *Banalitäten* Webers vergeblich bei ihm; hier ist nahezu alles geschmackvoll und niveauhaltend. Dabei muß man wissen, wie unsagbar trivial das musikalische Durchschnittsniveau der Zeit des Spätklassizismus und der Frühromantik war, auf deren Fuge Schnyder sich angesiedelt hat. Kaum sogar etwas wirklich Leeres hier zwischenhinein; alles so gut und gehaltvoll, wie es eben gegeben zu werden vermag. Für die etwas lange, langweilige fordinierte Zwischenmusik nach dem ersten Akt werden wir alsbald durch eine wunderhübsche Cello-Kantilene entschädigt, die obligat in die Kerkerarie hineinwächst, welche wir zu den Höhepunkten dieser Oper rechnen. Überhaupt fehlt Schnyder keineswegs das Material zu echtem, ausladendem Pathos von edlem Selbstgenuß, und das ist unvergleichlich schwerer zu geben als belebte Buffo-Partien. Aber auch in diesen werden wir fast immer nicht mit billigem Klischee abgesselt; Schnyder gibt sich nicht so leicht mit der erstbesten Formel, die sich ihm unter die Hände fügt, zufrieden. Dabei wird ihm dies Erstbeste keineswegs von den Urkräften titanischer Schöpferkraft ohne weiteres bei Seite geschleudert; — und doch, mit welchem Anstand und welcher Haltung bewegt er sich im Rahmen der weiteren Nachfolge der Wiener Klassik. Er macht in verlässlicher Weise alles, was mit grundmusikalischer Anlage, sicherer einfallreicher Musikalität und gewissenhafter Bemühung zu machen ist. Wie solide ist die Faktur durchwegs, wie reich und geistvoll sind die zahlreichen Ensembles gebaut, wie sauber die Fugati gearbeitet (in jener kontrapunkt-feindlichen Zeit), wie vertrauenswürdig leitet er den melodischen Strom

zwischen den Klippen der Dünne und der Fette hindurch, wie fein an Einzelheiten ist gelegentlich die Instrumentation (obwohl hier am ehesten eine gewisse Konvention herrscht). Dabei steckt echter Theatergeist in dem Ganzen, und Schnyder hatte ihn fast völlig aus Eigenem einzuschließen. Das Libretto ist, ohne beleidigend zu sein, doch reichlich kindlich, die Verwicklungen schließlich allzu harmlos, um spannen zu können, die Dea ex machina gradezu insipid, sie reicht nicht einmal an das glückliche Weltvergessen des Märchens heran. Trotzdem langweilt man sich keinen Augenblick; die Musik holt die Ansätze zu Dramatik glücklich heraus, und ihre lebendige Gespanntheit ist es, die den Gang des Ganzen nirgends am Boden schleifen läßt. Daß Schnyder sich hier im Grunde wohler fühlt als in der absoluten Musik, zeigt die ziemlich zusammengestoppelte Ouvertüre, in der nur das schöne zweite Streicherthema näher fesselt.

Zu dem Unterhaltenden und Straffen des Abends trug auch die lebensvolle, gelingensreiche Inszenierung bei, die den Schauplatz Zypern zu einer bunten reichbewegten türkisch-persisch-indisch-mongolischen Märchenwelt mit maßvollen humoristischen Akzenten ausgestaltete. Die reizenden Tänze verlangen ein Sonderlob. Sänger und Orchester zeigten sich auf der Höhe der keineswegs geringen Anforderungen; sogar eine zünftige Koloraturarie wurde von einer (nur in ihrem Spiel zu stark am Dirigenten klebenden) Sängerin elegant hingelegt. Der Tenor der Hauptrolle ließ stellenweise durch gepreßte und flackerige Töne der Mittellage einige Wünsche offen. Der Beifall für die hochachtbare Gabe der Basler war reich und wohlverdient; wären solche Gastspiele nicht öfters im Austausch einzurichten? Wir hoffen, daß „Fortunat“ nicht wieder wie nach der Frankfurter Uraufführung ganz von den Spielplänen verschwindet; wo man Weber, Marschner, Vorþing auführt, darf er immer und mit Fug von Zeit zu Zeit seinen Platz beanspruchen.

Erich Brock.

Schauspielhaus.

„Drestie“.

Seit Direktor D. Walterlin die Leitung des Zürcher Schauspielhauses übernommen hat, ist ein ausgeprägter und nie ermüdender Kunstwille zu bemerken. Jahr für Jahr wird ein Spielplan vorgelegt, der den höchsten Anforderungen genügt. Jeden Winter wird mit den edelsten Waffen, nämlich mit hoher Qualität, der Kampf gegen die Trägheit des Herzens, die dem Publikum als solchem eignet, geführt. Alle Auffuhnungen verraten jenen Geist der Kameradschaft, der gegenseitigen Förderung, der aus der reinen Freude am Werk, am Dichter und am Theater, entspringt. Die früheren Zustände sind vergessen. Wir haben uns daran gewöhnt, vom Schauspielhaus das Beste zu fordern.

Zu solcher Lebendigkeit gehört auch, daß das Schwierigste, ja vielleicht sogar das Unmögliche, gewagt wird — auf alle Gefahr hin. Wenn es milingt, behält auf dieser hohen Stufe doch der Versuch an sich seinen Wert, bildet die Künstler und die Hörer und bereitet zu kunstigem Gelingen vor. Unter diesem Gesichtspunkt muß die „Drestie“ betrachtet werden, die unter Leopold Lindbergs Regie über die Bretter gegangen ist. Walterlin bekennt sich grundsätzlich zu einem „gemäßigten Realismus“, und die meisten seiner Mitarbeiter leisten ihm darin treue Gefolgschaft. Das Stilideal hat sich in vielen denkwürdigen Auffuhnungen bewährt. Und es spricht für die Echtheit des künstlerischen Schaffens, wenn uns erklärt wird, man wolle, man könne aus dieser Haut nicht mehr heraus. Ob aber der archaische Mischlos so bewältigt werden kann? Uns scheint, als habe den Regisseur eine leise Unsicherheit angewandelt. Kassandra (Maria Becker), Drest (Ginsberg), Elektra (Rita Liechti) spielten im gewohnten Stil, mit psychologischer Ausdeutung, ergriffen und, zum mindesten Kassandra und Drest, ergreifend. Aga-

memnon (H o r w i ß) und Agisth (H e i n z) waren gehaltener, strenger in der Linie, auf einfach=große Wirkung bedacht. Klytāimnestra aber (M a r l i e s S c h w a r z) meisterte die schrecklich=schöne archaische Gebärde, die uns dem Geist des Aischylos doch ungleich angemessener scheint als alle moderne Differenzierung. Hier war der Charakter ganz auf die „idealistische Maske“ reduziert, die Schiller als das Eigentümliche des antiken Dramas erkannte. Daß dies der wahre Stil gewesen wäre, der konsequent hätte durchgeführt werden müssen, erwies sich im dritten Stück, in den „Eumeniden“. „Agamemnon“ und „Totenopfer“ lassen sich auch mit gemäßigtem Realismus zu starker, wenngleich ansehtbarer, Wirkung bringen. In den „Eumeniden“ geht alles in einen Streit von Göttern aus. Psychologie muß da als ungehöriger Anspruch des Menschen erscheinen. Sogar die große Kunst Ginzbergs vermochte nichts gegen dieses Gefühl. Auch eine klassische Glättung aber könnte die schwierige Frage nicht lösen. Das zeigte sich an der Athene von M a r g a r e t h e F r i e s und an Langhoffs Apoll. Bei allem Adel, den diese Künstler in ihre Rolle zu legen vermochten — und wie selten ist das Edle doch auf den modernen Bühnen! —, fehlte ganz das Ruminose, das mysterium tremendum, das den Göttern des antiken Dramas, zumal des Aischylos, die unerläßliche Übermacht gibt und dem Schluß der Trilogie den gewaltigen Auftrieb verleiht. Bemühungen waren freilich sichtbar. Und es fragt sich, ob mehr zu erwarten überhaupt billig ist. Wo nicht, so muß man darauf verzichten, die „Eumeniden“ aufzuführen.

Bei den Chören verschärft sich das Problem. Im „Agamemnon“ haben die Chöre der Greise ziemlich überzeugt. Nach dem Vorbild Wälterlins geht Lindtberg mehr auf diskret=musikalische als monumentale Wirkung aus. Die heftigen Bewegungen der Frauen im „Totenopfer“ dagegen vertragen sich schlecht mit der schweren, zähflüssigen Sprache und Szenenführung des Aischylos. Eine gewisse dumpfe Monotonie wäre hier eher am Platze gewesen. Der Eumenidenchor vollends ist wohl gar nicht mehr zu realisieren. Alle körperliche Wirklichkeit kann uns heutige nur ernüchtern.

So hat die Zürcher „Drestie“ durch einzelne starke Momente gepackt. Im Ganzen konnte sie als unausgeglichene Leistung nicht befriedigen. Doch die Ehre, die einem großen Wagnis gebührt, soll ungeschmälert sein.

Emil Staiger.

* * *

Zwei durchaus ereignishaft Vorstellungen dürfen uns hier beschäftigen: die Gastvorstellung der Pariser Théâtre Antoine mit Berthe Bovy und Shakespeares „Sturm“ in der Wiedergabe durch das Zürcher Ensemble. Eine große Starleistung und eine große Ensembleleistung.

Aufführungen, in denen ein großer Schauspieler sich darspielt, wobei ihm die Mitspieler kaum mehr als das Stichwort geben, sind an sich eine widerkünstlerische Scheußlichkeit. Damit man ihnen dies verzeihe, muß die Leistung des Stars eine überwältigende sein, muß ferner das Programm einen monologischen Zug aufweisen. Beides war der Fall, als Berthe Bovy sich den Zürchern vorstellte. Von dem den Abend eröffnenden Stück von Labiche zu sprechen, sei christlicherweise vermieden. Dann aber erschien die Bovy und spielte die für sie geschriebene „V o i x h u m a i n e“ von Cocteau, ein Stück nur aus einem Telefongespräch bestehend. Cocteau, dieser cerebrale Alleskönner, hat hier einen Akt geschaffen, der Tiefstes aufreißt. Das letzte Gespräch einer verlassenen Geliebten mit dem einstigen Geliebten, der sich am nächsten Tag verheiraten wird. Frühere Zeiten schrieben da Briefe, die zerstörte Seele löste sich von der Zweifamkeit in einer irgendwo noch schöpferischen Einsamkeit. Heute gibt es das Telefon mit seiner trügerischen Gegenwartigkeit, seiner maschinellen Ersatznähe. Cocteaus Stück ist so eigentlich kein

Monolog mehr, sondern ein Dialog — nicht so sehr mit dem Menschen am andern Ende des Drahts, sondern ein Dialog zwischen einem verendenden Menschen und einer Maschine, die stumm bleibt wie ein böses Tier. Berthe Bovy spielte das mit einem äußersten Realismus, der dem Zuschauer ans Herz, aber auch an die Nerven ging. Wenn sie den Telephondraht sich um den Hals legt, um von der geliebten Stimme umgeben zu sein, so entsteht eine Wirkung von schlangenhafter Magie — nur erträglich im Raum einer seelischen und künstlerischen Intensität, wie sie von der Bovy eben ausgeht. Nach dieser Leistung, die ein Übermaß an Kraft beansprucht, rezitierte die Französin einige Gedichte, nein, spielte sie — was an sich durchaus ansehnlich ist, aber hier mit einer solchen Beherrschung aller Register geschah, daß die Freude ungemischt blieb. Eine besondere Kostbarkeit war es, als die Künstlerin einmal den Faden verlor und eine arabeskenhaft wirkende Entschuldigung einflocht, die irgendwie einen bezaubernd augenblicklichen Aspekt des Gedichtes freilegte — es war eben eine Mitschaffende, die rezitierte — die Höhe blieb gewahrt. Und dann verwandelte sich die Schauspielerin als *Poil de Carotte* in einen halbwüchjigen Jungen. In Cocteau's Stück war sie eine sehr schöne alternde Frau gewesen, in der die Zerstörung greisenhafte Züge aufblitzen ließ, den *Poil de Carotte* glaubte man ihr bis in die unscheinbarste Bewegung hinein. Roman und Stück dieses Namens von Jules Renard sind merkwürdige, ausschließlich französische Gebilde. Es gibt einen großartigen französischen Film über diesen Stoff, der uns bisher immer schöner schien als das Original. Die Bovy belehrte uns eines andern. Wie sie die Figur des ungeliebten und dadurch scharfen, ironischen, unseligen Kindes gestaltete, war meisterhaft. Und es war uns auf einmal, als müßte gerade ein alter Mensch für solche Rolle prädestiniert sein. Es ist in diesem *Poil de Carotte* etwas von der Illusionslosigkeit des Alters, etwas von der Unerbittlichkeit jeden ungeliebten Daseins. Insofern war das so erfaßte Stück irgendwo die logische Fortsetzung der „*Voix humaine*“. Allerdings kann nur eine Schauspielerin, die über eine unfehlbare Technik verfügt, dieses Kunststück der Verwandlung verwirklichen. Man wußte nicht, was man am meisten bewundern sollte: die geistige oder die physische Kraft der Künstlerin, ihre Intelligenz oder ihre Natur, ihre technische Virtuosität oder ihren gestaltenden Daimon, der jene immer noch überflügelte. Die tiefste Tragik einer Schauspielerin schien hier überwunden, die Tragik, daß sie erst dann ihre Rollen geistig zu erfüllen weiß, wenn ihr Alter ihnen schon nicht mehr entspricht. Eine äußerste Kraft des Verstandes und des Geistes gepaart mit einer äußersten Disziplin ließ hier das Alter zur reichsten Zeitlosigkeit werden. Daneben mußten auch die teilweise achtbaren Leistungen der übrigen Schauspieler durchaus in den Schatten treten.

Das Zürcher Schauspielhaus besitzt ein Ensemble, besitzt es immer mehr. Das wurde im „*Sturm*“ besonders sichtbar. Es gibt in dieser Aufführung fast nur gute Leistungen, es gibt überragende Leistungen — sie herauszulösen scheint beinahe unrecht. Die Regie wußte die drei Welten des Stücks sehr durchsichtig zu machen: die reine Welt Prosperos und der beiden Liebenden, Unschuld vor dem Sündenfall des Geistes und Unschuld durch den Geist hindurch — die politische, unreine Welt, in der Wiß und Bosheit sich mischen und die lebendige Bewegung so leicht marionettenhaft erstarrt (ein großartiger Regieeinfall!) — und zuletzt die Welt der bloßen Natur, Zwischenreich von Tier und Mensch, gipfelnd in der vorjintflutlichen Gestalt Calibans. Die Drehbühne ließ sich dieser Dreiteilung willig und einheitschaffend, obgleich dadurch der verfügbare Platz auf ein Mindestmaß zusammenschrumpfte und die Szenerie oft puppenhaft wurde. Einen einzigen großen Mangel wies die Aufführung auf — neben dem in der Absicht wohl richtigen, aber in der Ausführung mißratenen Zwischenpiel der Göttinnen und der leidigen Kostümfrage — die Miranda, einzige weibliche Hauptrolle fiel in der Wirkung ganz aus. Dabei sollte sie dieser ganzen Männerwelt das Gegengewicht halten. Namentlich die Prosperoszenen wurden dadurch empfindlich geschädigt. Es ist dies

umso bedauerlicher, als Miranda ein Gegenspieler zur Seite stand, der die Rolle des Märchenprinzen mit vollendeter schlichter Poesie hinstellte, der immer da war, selbst wenn er ohne Wort und ohne Bewegung zu verharren hatte. Eine beglückende Leistung, gerade durch die Unscheinbarkeit der Mittel. Prospero, die schwerste Rolle, fand einen Darsteller, dem das Zauberwort und das Menschenwort vertraut ist; hätte man ihm als Zauberer noch etwas mehr äußeren Glanz der Magie erlaubt, so wäre kein Wunsch offen geblieben. Jedenfalls war der von ihm gesprochene Epilog des Stücks ein Augenblick der Vollendung. Die Besetzung des Ariel mit einem Mann war ein Experiment. Es gelang, weil eine Fülle phantasiereicher Einfälle immer wieder bestrickte — blieb aber ein Experiment. Dem Kreis Prosperos gegenüber standen die nuanciert gestalteten schiffbrüchigen Weltmenschen und der Kreis Calibans. Schiffsmann und Matrose, witzig und in groß ausfahrender Linie profiliert, fanden sich zusammen mit dem unseligen Ungeheuer Caliban. Nichts zeugt so sehr für die Stärke dieser Aufführung, als daß dieser Caliban alle Andern nicht an die Wand zu spielen vermochte. Denn was Steffel hier bot, war durchaus einzigartig in der Kraft der Verwandlung, der elementaren Natur, der geistigen Bändigung. So alle Elemente des Komischen zu gebrauchen und es doch zu vermeiden; das Groteske in jedem Augenblick herauszufordern und es dann zu besiegen mit der tieferen Gewalt der tragischen Kreatur, das ist letzte Kunst. Und wenn wir bedenken, daß dieser selbe Caliban noch Regie führte — und wie sie führte! — dann gibt es nur noch wortlose Bewunderung.

Elisabeth Brod-Sulzer.

* * *

Nochmals das Schweizer Drama.

W. J. Guggenheim greift uns in der Monatschrift „Der Geistesarbeiter“ mit beträchtlicher Bitterkeit an wegen unserem Versuch, Publikum, Theater und Presse unseres Landes gegen den von einigen schweizerischen Dramatikern erhobenen Vorwurf der Böswilligkeit in Schutz zunehmen. (März-Heft Schw. M.-H.) Es ist schade, daß er dabei unsere Beweisgründe — deren „Unstichhaltigkeit man längst für erwiesen glaubte“ (sic!) — seinen Lesern vorenthält und infolgedessen auch keine Anstrengung machen kann, sie zu widerlegen. Denn es sollte sich doch bei solchen Polemiken nicht um eine imposante Klopffechterei zur Belustigung der Zuschauer handeln, sondern um die Bemühung, auf dem Wege der Diskussion etwas Positives für die in Frage stehende Sache herauszuholen. Das einzige Argument von uns, das Guggenheim antönt, gibt er in irreführender Form wieder. Er bezieht sich auf die Stelle, wo wir sagten, das Publikum könnte „vielleicht denken, daß die deutsche Schweiz, die in der Lyrik Bedeutendes, in der Epik Letztes leistete, vielleicht überhaupt nicht unbedingt auch eine dramatische Ader zu haben braucht“. G. stellt es so hin, als machten wir uns diese Vorstellung in „schüchternen“ Form zu eigen. Wir meinten es jedoch selbstverständlich genau so, wie es da stand, da wir es überhaupt für verwegend und unfruchtbar halten, abschließende Urteile über Dinge zu fällen, die nicht abgeschlossen sind. Es sind zweifellos Ansätze zu einer ernsthaften schweizerischen Dramatik vorhanden, und wo wirkliche Begabung am Werke ist, soll die Kritik sie auf jede vernünftige Weise ermutigen. Wogegen wir uns mit Leidenschaft wehren, ist das Verlangen nach einer Herabsetzung der Maßstäbe schlechthin; dem Versuch, der Unfähigkeit auf Grund nationaler Interessen eine Chance zu schaffen, kann gerade auf Grund dieser Interessen nicht scharf genug entgegengetreten werden. — Dagegen kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß das Publikum tatsächlich weitgehend instinktiv jene Vorstellung von schweizerischer Dramatik hat; in dieser Richtung liegt ja wohl die einzige ernsthafte Erklärung für das von Guggenheim unerklärte „sonderbare“ Verhalten des Publikums, nach

schlechten Erfahrungen mit einigen Schweizer Stücken das Mißtrauen auf andere zu übertragen. Diese Vorstellung wäre aber leicht durch die Tat zu berichtigen; denn daß das Publikum wirklich sehr weit von jener behaupteten allgemeinen Gegeneinstellung gegen einheimisches Schaffen entfernt ist, zeigt der triumphale Erfolg, den es dem wirklich guten Schweizer Film wie „Wachtmeister Studer“, dem wirklich guten Schweizer Schauspieler wie Heinrich Gretler, der wirklich guten Schweizer Kleinkunsthöhne wie dem „Cornichon“ (dies sind nur Beispiele) bereitet hat, und die es morgen dem wirklich guten Schweizer Theaterstück bereiten würde. Und die Schweizer Theaterleiter würden sich dann auch keinen Augenblick versagen, da die von Guggenheim beklagte augenblickliche Abstinenz von Zürich und Lausanne in dieser Hinsicht keineswegs auf eine finstere antinationale Verschwörung zurückgeht. Wir hoffen, daß bald der zwingende sachliche Anlaß für diesen Umschwung den Streit gegenstandslos macht.

E. Brod.

Der Film.

Die Filmgilde hat zwei scheinbar recht verschiedene Filme betreut in diesen letzten Wochen: den amerikanischen Film „Republik der Strolche“ und den deutschen „Du selber bist das Rad“. Beide Werke verdienen es, dem Publikum empfohlen zu werden, trotzdem sie keineswegs zu den Spitzenwerken der Filmkunst gehören. Aber beiden eignet ein dem Menschlichen offener Geist, dem sich die filmischen Mittel nicht versagen. Der deutsche Film ist eines jener ein wenig schweren, programmatischen Werke, wie sie die Deutschen immer wieder lieben, ohne Raffinement, dafür aber auch ohne Mäßen. Das Problem der Arbeit an der Maschine, der unauflösliehen Bindung des Mannes an seinen Beruf, der Unterordnung des persönlichen Lebensglücks unter die Pflicht wird eindrucksvoll dargestellt, wobei der Frau die Rolle der Auflehnung und schließlich Resignation zugebracht wird. Der Film endet wie er begonnen hat, mit der Frage einer Frau an ihren Mann: Liebst du eigentlich deine Arbeit? Und die Antwort lautet unausgesprochen, daß es nicht auf das Lieben, sondern auf das innere Müßen ankomme. Brigitte Horny und Joachim Gottschalk liehen dem Werk ihre stufungsreiche Darstellung. Ihnen ist die Verlebendigung des Stoffes großenteils zu danken. Ihnen auch, daß erst bei späterem Nachdenken die Unstimmigkeiten und öfters unerlaubten Vereinfachungen des Werks zum Bewußtsein kommen. Ein armer Strumpfwirker steigt durch böse Anfeindungen von Seiten der Großindustriellen und Bankiers hindurch zum Fabrikanten empor und weiß in der Revolution von 1918 den Fabrikantenstandpunkt seinen Arbeitern und einstigen Arbeitsgenossen gegenüber mit schönem Ethos durchzusetzen. Diese Revolution, die in dem Film als kleine Groteske erscheint, kann ja wohl im heutigen Deutschland bestenfalls in diesem Licht gesehen werden und soll auch hier nicht diskutiert werden. Aber eine solche Darstellung erweist sich für den vorliegenden Stoff als durchaus unzulänglich. Denn der Zuschauer kann unmöglich vergessen haben, durch welchen Schmutz der Ausbeutung der edle Fabrikant waten mußte, bis er auf der Höhe angelangt war. So ist es sehr unklug, im ersten Teil des Film ausschließlich die schlechte Seite der Kapitalisten gezeigt zu haben, der Held muß als allzu große Ausnahme erscheinen, die Revolution als eine allzu begreifliche Sache. Es hätte sich ja wohl so für die Zentralfigur des Werks eine tragische Rolle ergeben können, indem an ihr nun die Sünden der Anderen sich rächten. Aber solcher Ausbeutung geht der Film durchaus aus dem Weg. Er geht auch der üblen, aber dem Individuum nicht als Schuld anzurechnenden Verrottung der Gründerzeit schamhaft aus dem Weg. Diese Fabrikantenfrau lebt auch als Reichgewordene weiter in einer Umgebung von Stifter-scher edler Einfachheit, und das Fabrikgebäude wandelt sich im Nu vom alten,

seelenvoll schadhafte Heim zu guter moderner Sachlichkeit. Aber, wie gesagt, während des Zuschauens freut man sich an der gottlob gar nicht so eindeutigen Kunst der Darsteller, und später erst lächelt man über soviel Bedürfnis nach stofflicher Eindeutigkeit.

Solches Bedürfnis spricht noch mit ganz anderer Naivität aus der „Republik der Strolche“. Dieser Film ist die Illustration von 1942 zu Rousseaus Theorie vom ursprünglich guten Menschen. Daß jede Erziehung, die an die eigentliche Güte des Menschen glaubt, erfolgreich sein muß, wird uns hier an einer Erziehungsanstalt exemplifiziert, in der die Selbsterziehung ihre Triumphe feiert. Über Rousseaus Theorie zu reden, erübrigt sich für uns. Europa ist ihr heute sehr fern. Sie ist allerdings in die moderne Pädagogik insofern eingegangen, als man sagen kann, der wahre Erzieher glaube zwar nicht, daß der Mensch ursprünglich gut sei, aber er müsse sich so verhalten, als glaube er es. In diesem amerikanischen Film freilich gibt es kein Als—ob. Deshalb können auch die Mittel, um die jungen Seelen zu gewinnen, von großer Handgreiflichkeit sein. Der Erzieher von Gottes Gnaden, der die Hauptfigur stellt, soll tatsächlich eine Weile lang glauben, man werde einen gelähmten, verbitterten Jungen mit der Darstellung eines grotesken Vorkampfes zur Lebensfreude zurückführen. Und in diesem College ist zwar dauernd von Maturität die Rede, aber man erfährt nur von technisch-spielerischer und sportlicher Betätigung, geistige Arbeit wird auch nicht in schüchternster Andeutung gezeigt. Trotzdem soll aber die Erziehung zum vollendeten Staatsbürger dabei durchaus gelingen. Und wenn Schauspieler von dem Temperament und der im schönen Sinn volkstümlichen Eingängigkeit eines Mickey Rooney und Spencer Tracy uns das vorspielen, so sind wir nur zu gern überzeugt. Und wenn wir sehen, mit welcher Schärfe eine schlechte staatliche Besserungsanstalt gegeißelt wird, können wir uns der höchsten Bewunderung für solche demokratische Bürgerfreiheit nicht versagen. Allerdings kommt dieser Film in seiner künstlerischen Wirkung nicht von ferne an den dasselbe Thema gestaltenden Russenfilm „Der Weg ins Leben“ heran, der vor Jahren hier zu sehen war. Die elementare Einfalt wuchs organisch aus dem russischen Kinderelend heraus als aus diesem von allen Raffinements der Technik überladenen Amerika. Es wird sich eben noch erst erweisen müssen, wie weit der Mensch von heute die ihm gebotenen technischen Mittel sich jeelisch anzueignen versteht.

Zu dieser Frage sind die beiden hier besprochenen Filme interessante Beiträge. Es wird sich erweisen müssen, inwiefern der Mensch wirklich „selber das Rad ist“, inwiefern „eine Fabrik ein Rittergut ist“, inwiefern eine Radiostation ein Lebens- und phantasiebefeuertes Spielzeug ist und eine Kinderjazzkapelle der selbstgeschnitzen Hirtenflöte gewachsen ist. Der Mensch von heute strebt zur Einfachheit, zur Einfalt und läßt es doch mit Lust geschehen, daß seine Mittel immer komplizierter werden. Der Krieg z. B. erfordert völlige Abkantung gegen jede Problematik der Seele, und feinste Aufspaltung für die Problematik des Äußeren. Naturvölker und solche, die es werden wollen, bedienen heute die raffiniertesten Maschinen zu Mord- und gelegentlich auch anderen Zwecken. Wohin das führt, ist eine bange Frage. Jedenfalls standen vor beiden Filmen der Filmgilde die Wochenschauen von den Kriegsschauplätzen zu Recht — so seltsam das tönen mag. Erst vor diesem Hintergrund erschien die so lebens- und pflichtbefreundete Luft der beiden Filme in ihrem wahren Zusammenhang.

Elisabeth Brock-Sulzer.