

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 6

PDF erstellt am: **16.08.2024**

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.

Kulturelle Umschau

Adolf Stäbli. *)

1842—1901.

Das einzige gemalte Selbstbildnis Adolf Stäblis — es hängt in der Stäbli-Stube in Brugg — zeigt den Zwanzigjährigen in dem Zeitpunkt, wo er nach einer strengen, aber fruchtbringenden Lehre bei Rudolf Koller zu seiner Weiterausbildung an der Akademie Karlsruhe weilte. Dieses kleine Bild ist für das Wesen des Künstlers sehr aufschlußreich, denn schon in den erst vorgezeichneten Zügen ist seine spätere Eigenart deutlich zu erkennen. Der entschiedene, gerade Mund über einem willensbetonten Kinn, der feste Keil der Nase, die breite Stirn mit den Höckern über den dunklen Augen und das wallende rötliche Haar schließen sich zum Bild eines klar und groß gesehenen Jünglingskopfes zusammen. Der Blick offenbart einen träumerischen Zug in die Weite, ernstes Suchen und das leise flackernde Sinnen einer romantisch empfindenden Seele.

Schon als Kind besaß Stäbli eine ungewöhnliche Empfänglichkeit für Naturstimmungen. Er fühlte sich mächtig angezogen von der Erscheinung entfesselter Elemente: sturmbewegte Bäume, rauschende Regenschauer, überbordende Gewässer und die wilde Jagd unheilvoller Wolkenballen am fahlen Gewitterhimmel wurden dem Knaben zu tiefen, seiner künstlerischen Phantasie die Richtungweisenden Erlebnissen, so, daß er noch Jahrzehnte später als reifer Künstler auf Jugendeindrücke zurückgreift. Darum ist Stäblis Kunst — bei allem Sinn, den er für die Schönheiten von Form und Farbe besaß — weniger eine genießerische Abwandlung der Wirklichkeit, als vielmehr der unmittelbare Ausdruck einer von den heroischen Gebärden der Natur erfüllten Seele. Dieser vorherrschend dramatisch-expressive Ursprung seiner Malerei erklärt seinen verhältnismäßig engen Motivkreis und die Grenzen seiner Kunst, innerhalb derer Stäbli allerdings ein großes Ausdrucksvermögen entfaltet. Der Stärke des seelischen Impulses, der sie hat entstehen lassen, verdanken Stäblis Bilder auch ihre unverwechselbare Eigenart und die Überzeugungskraft, die sie bis heute bewahrt haben.

Gemäß seinem Wesen hat Stäbli nur wenig unter freiem Himmel gemalt, und so stellen seine Bilder nicht die anspruchsvolle Summe fleißiger Naturstudien dar; auf einzelne schon vor der Natur stark bildmäßig gefaßte Studien aufbauend, hat er seine Werke fast alle im Atelier, aus der innern Schau freischöpferisch entwickelt. Daß sie dennoch natürlich wirken, ist ein Beweis für sein großes Erinnerungs- und Vorstellungsvermögen. Stäblis künstlerischer Werdegang erweist sich als ein unbeirrtes Streben nach rein malerischer Bildeinheit. Seine frühen Arbeiten kennzeichnen sich durch hintereinander gestaffelte Landschaftskulissen; die Lichtführung hebt manche Einzelheiten liebevoll hervor, und die Farben erscheinen verhältnismäßig bunter als auf den reiferen Werken. Aber immer deutlicher schafft er sich durch Verzicht auf Einzelheiten der Form und der Farbe den schwellenlos zusammenhängenden Raum und die einheitliche Stimmung. Stäblis Bilder der mittleren Zeit verraten den Willen zum strengen Aufbau aus wenigen Hauptlinien und kontrastierenden Massen, wobei er vorzugsweise geschlossene Baumgruppen vor die ruhigeren und helleren Flächen des Himmels, eines Sees oder einer Wiese setzt. Bald aber beginnen die bildbeherrschenden Baumgruppen zu

*) Die Stadt Aarau veranstaltete diesen Sommer eine umfassende Gedächtnis-ausstellung für Adolf Stäbli, und auch an der gegenwärtig in Bern sichtbaren Schau von Werken aus dem Besitz der Gottfried Keller-Stiftung sind mehrere Hauptwerke und zahlreiche Zeichnungen des Künstlers zu sehen. Die Schriftleitung.

wachsen, sie reichen fast bis an den oberen Rand der Leinwand und ihre Masse wird nur von einzelnen lichten Durchblicken aufgelockert. Mit der fortschreitenden tonigen Verschmelzung der Bildgründe gelangt Stäbli zum stimmungschaffenden Gesamtton und damit zu Farben, die für ihn charakteristisch werden. Aus grau-gebrochenem Grün und Braun und aus dem finstern Asphalt braut er wahre Götterdämmerungslandschaften, in denen die wogenden Dunkelheiten von grellen Lichtstreifen wie von scharfen Schwertern aufgeschlitzt werden. Das hat dem Künstler von Fachgenossen den Vorwurf eingetragen, er male „schwarzen Dreck“; sie übersehen aber die tiefe innere Notwendigkeit dieser Gestaltungsweise, sowie die reichen Abstufungen der Töne und die meisterhafte Sparsamkeit in der Verwendung der farbigen Akzente, die wie Juwelen auf dunklem Grunde leuchten. — Der Darstellung des Raumes und der Naturstimmung Herr geworden, malt Adolf Stäbli mit rasch zunehmender Freiheit und Großzügigkeit. Die Schrift seiner Briefe wird in einem schönen Sinne ungebärdig, phantasievoll ausschwingend, die Federzüge fließen in zuversichtlich steigenden Zeilen breit und ungestüm einher und gleichzeitig wandelt sich in seinen Bildern das Gebaute zum Bewegten. Die heroische Haltung wird nun zur dynamischen Äußerung mächtiger Farbströme und in schöpferischer Trunkenheit malt er seine letzten Werke, die in ihrer einfachen Größe und in ihrer Wucht der Bewegung bis heute neu und einzig geblieben sind.

Das Bild des Menschen und Künstlers Adolf Stäbli wäre jedoch unvollständig, wollte man von ihm nur als vom Maler drohender Gewitter reden. Immer wieder hat er neben dem volltönenden Maestro seiner Sturmbilder auch das heitere Andante blumensuchender Ausflügler unter wolkenlosem Himmel komponiert. Solche Bilder wirken in seinem Werk jedoch keineswegs artfremd, denn Stäbli hat die unbeschwerte sonnige Landschaft mit der gleichen Inbrunst erlebt und mit der selben Hingabe gemalt, wie die an Druiden-Haine gemahnenden mystischen Baumgruppen. Darum gehören sie zum Bedeutendsten, was Stäbli geschaffen hat und zu den schönsten Landschaften schweizerischer Kunst überhaupt. Seine Arbeiten des Jahrzehntes von 1872—82 zeigen in vollendeten Leistungen das Nebeneinander von Schöpfungen bald dramatischer, bald idyllischer Art. — Wenn die großartige Pinselschrift Courbets dem sie bewundernden Stäbli die Hand gelockert hat, so ist durch die milde Sonne eines Corot in ihm auch die lyrische Seite erschlossen worden, und es finden sich Bilder, die recht fühlbar vom Hauche Corots belebt sind; doch ist der Schweizer immer sich selber treu geblieben, denn gegenüber der feinen Empfindsamkeit dieses französischen Meisters der Landschaft erscheint die Lyrik Stäblis erdhafter, gleichsam mit liebenswerter alemannischer Bedächtigkeit und Treuherzigkeit vorgetragen.

Es bleibt ein Wort über Stäblis Verhältnis zum Menschen zu sagen. Die Ausschließlichkeit, mit der er sich der Landschaft gewidmet, hat gelegentlich den Verdacht laut werden lassen, daß er für die leiblichen und geistigen Schönheiten der menschlichen Erscheinung kein Auge besessen habe. Das wundervolle Bildnis seiner getreuen Schwester Adele erweist das Gegenteil, denn es strahlt eine so edle, warme Weiblichkeit aus, daß man es bedauert, von Stäblis Hand nicht mehr Bildnisse zu besitzen. Im Grunde genommen entspricht es aber doch seiner innersten Bestimmung, daß er nicht Porträtist geworden ist. So verwendet er die Menschen nur gelegentlich und ganz im Rahmen der Landschaft, allerdings nicht, wie manche andere Maler es tun, als wohlfeile Zutaten. In seinen Bildern eignet den Menschen, so klein sie gehalten sein mögen, eine entscheidende Funktion im Ganzen: sie sind das feste Grundmaß, auf das wir die Größe des vorgestellten Raumes beziehen und sie wirken schon durch ihre bloße Haltung als Träger und Deuter der Naturstimmung. In den Bildern aber, die eine in Sonne und Ruhe gleichsam wunschlos atmende Erde darstellen, begegnen wir keinen Menschen und auch in jenen andern Werken nicht, die die Welt der Erscheinungen in höchstem Aufruhr zeigen, denn dort, wo die Landschaft in beglückender Stille oder in beklemmendem

Sturm das Antlitz des Göttlichen annimmt, läßt uns Stäbli die Unendlichkeit der Natur unvermittelt erleben, wie er selber, ihr allein gegenüberstehend, sie erschauernd aufnahm. So bleiben seine Werke lebendige Zeugnisse eines im Erleben und Gestalten gleichermaßen charaktervollen Menschen.

Marcel Fischer.

Aus dem Zürcher Theaterleben.

Stadttheater.

Verdis „Othello“, der auf „Aida“ nach einer Pause von sechszehn Jahren folgt, muß immer wieder als eines der erstaunlichsten Alterswerke bewundert werden. Heute freilich dürfte man sein Urteil wohl etwas anders begründen als um die Jahrhundertwende. Daß Verdi die Nummernoper zugunsten des Musikdramas zurücktreten läßt, daß die große Arie als solche ihre Geltung eingebüßt hat, daß das Kampenfurioso sich kaum mehr hervorsticht, daß, mit einem Wort, der Einfluß des späteren Wagner spürbar ist, das gilt uns nicht unbedingt mehr als Vorzug. Im Gegenteil, wir freuen uns, in Jagos teuflisch-lustigem Trinklied und in dem atemraubenden Racheduett, das den zweiten Akt beschließt, auch hier noch den Verdi des „Rigoletto“ und der „Aida“ zu vernehmen. Denn das Musikdrama ersetzt die ältere Nummernoper nicht. Doch was dem „Othello“ jenseits aller musikgeschichtlichen Erwägungen unsere tiefste Liebe sichert, das ist sein unerhört vornehmer Stil, die edle, noch im wildesten Aufruhr groß und sicher gehaltene Linie — im sternbeglänzten Liebesgesang des ersten Aktes und, imponierender noch, im Schlußakt, der doch so leicht in rohes Grauen umschlagen könnte und dennoch unbeirrbar durchhält, „hochgefimmt“, wie Cassio bei Shakespeare am Ende den Mohren nennt. Das Textbuch Boitos kam dem greisen Verdi hier freilich aufs schönste entgegen. Es scheut die „stillen“ Aktschlüsse nicht und führt die Kurven der Leidenschaft stets mit weiser Besonnenheit auf die Höhe und wieder zurück ins versöhnliche Maß.

Daß die Zürcher Aufführung dies Edle herauszuarbeiten wußte, verdient die dankbarste Anerkennung. Regie — Schmid-Bloß — und Musikleitung — Reinschagen — brachten ein in allen Teilen mit Sorgfalt abgestuftes Ganzes zustande. Max Hirtel in der Titelrolle besitzt zwar stimmlich nicht den italienischen Glanz, den Verdis Musik verlangt. Bedenkt man aber, daß jede deutsche Wiedergabe an sich ein Problem ist, so bleibt sein Othello beträchtlich genug. Manche Partien, das Racheduett, die erschütternde Klage im letzten Auftritt, sind sogar vortrefflich geraten. Auch die schauspielerische Leistung verdient hervorgehoben zu werden. Der Jago Marko Rothmüllers aber läßt gar nichts mehr zu wünschen übrig. Immer wieder ist es beglückend, diesen dramatisch und musikalisch hochbegabten Sänger zu hören. Sobald er die Bühne betritt, ist die große Theatererregung da. Cristine Eftimiadis als Desdemona weiß vor allem den lyrischen Partien des letzten Aktes ergreifende Wirkungen abzugewinnen. Die übrigen Rollen sind so besetzt, daß das Niveau der Aufführung gewahrt bleibt. Roman Clemens hat wieder meisterhafte Bühnenbilder geboten. Die Delacroixfarben des ersten Bildes, das ahnungsvolle Blau des letzten erzeugen jene traumhafte Wirkung, die Hofmannsthal gelegentlich von dem Bühnenbildner verlangt.

Emil Staiger.

Schauspielhaus.

Die erste Einstudierung der Spielzeit, „Ein Bruderzwist in Habsburg“, erfreute sich beträchtlicher Ungunst der Besucherschaft — zu Unrecht, das sei gleich gesagt, zu beschämendem Unrecht. Zur Entschuldigung wurde auf die Spätsommerhitze hingewiesen; nun, darüber ist nicht zu rechten. Es wurde gesagt,

das Stück sei undramatisch, reflektierend, ohne Steigerung, von spröder, unmusikalischer Sprache, in seiner politisch-militärischen Intrigue undurchsichtig. Lesetereß ist zugegeben, ging aber fast ganz auf Rechnung der unvermeidlich, wenn gleich in ihrem Wie z. T. ansechtbar eingreifenden Striche. Ihnen fiel auch die farbige Don=Cäsar=Lukretia-Tragödie bis auf eine Andeutung zum Opfer, was um so bedauerlicher, als Cäsars Darsteller (Bichler) allererst hier zum Erweis brachte, daß er mit lebendigeren Rollen ins Lebendigere zu wachsen weiß. Das ganze Drama wurde rücksichtslos um den Kaiser zusammengerafft; und er ist ja tatsächlich sein tragender Kern. Hat man dies begriffen, so fallen die übrigen Vorwürfe größtenteils in sich zusammen. Daß Grillparzers Rudolf II. zu den eindringlichsten Charaktergemälden des dramatischen Schrifttums gehört, wird niemand leugnen. Die Bühne ist zwar nicht für philosophische Deklamationen da; hier aber ist alles Gedankenweben dem Charakter durchaus folgerichtig und dienend eingeordnet. Doch ist die Bühne auch nicht für monologisch-psychologische Studien da, sondern der Charakter soll mit seiner Umwelt in eine innerlich notwendige Handlung eintreten. Wäre Rudolf nur ein abgepalterter versponnener Schwächling, über den ein ihm und von ihm aus gleichgültiges Geschehen hinbrandete, so wäre dies immer noch bei weitem kein Drama. Um zu verstehen, wie tief hier dagegen das Dramatische entspringt, muß man die Zeit in ihrer Tiefe auffassen. Grillparzer gibt nicht viel auf die hallenden Programme der beiden Glaubensparteien, die zum Kampf für die Zerstörung Deutschlands antreten. Hinter dem katholischen Standpunkt erblickt er herzlosen Fanatismus, hinter dem protestantischen reichsfeindliche Machtgier der Partikulargewalten (dies eine Einsicht, die im Reich erst 1918 nach Zusammenbruch der kleindeutsch-protestantischen Geschichts-ideologie errungen wurde). Es war eben einfach daran, daß die Zeit verhältnismäßigen Bestandes wieder vorbei war und die Bestie im Menschen wieder einmal zum Sprunge ansetzte; alle Einzelnen „gingen oder rannten“ mit großartigen Devisen und doch blindlings in die Katastrophe hinein. In dieser Situation war der Versuch höchst sinnvoll, die Sturz drohenden Massen durch einen Konservativismus ohne Illusion und ohne Zynismus auf der Spitze stehend zu halten, durch Maß und Ausgleich alles Grundsätzliche unaufgerührt zu halten — ob der Augenblick der Gefahr etwa vorübergehen möchte. Dies ist die erfolglose, doch echt tragische Rolle von Grillparzers Rudolf II. Von da aus erhellt sich die Gedankenbefrachtung der gedrängten Sprache als nötig, welche diese Last auch auf eine starke, dichte, adlige und poetische Weise trägt. Nur muß man horchen, zuhören — und wer will das heute? Von da aus erweist sich auch der Verzicht auf stürmische Aufgipfungen der Handlung, auf brillante Aktchlüsse als organisch — ein Verzicht, der doch die innere Dramatik eher stärker hervortreten läßt. Denn der Gegensatz zwischen jener machtlos selbstverständigten Zeiteinsicht beim Kaiser und der untergeordneten Grundsatztreue der Gegenspieler, die der Weltgeist zum Betrieb seiner Peripetien braucht, ergibt dramatische Entwicklungen von hoher wenn gleich stiller Gespanntheit. Auch die Zerfahrenheit, Blässe, Randständigkeit dieser Gegenspieler klärt sich so größtenteils als wesentlich auf: Mit all ihren Bewegungen hin oder wider schlittern sie als bloß Gestoßene in den Krieg. Wallenstein (Paryla) gab die lächelnde Ahnungslosigkeit dieser Menschen gut, nur etwas ins Schnoddrige übertreibend; Ferdinand (Ammann) ihre Getriebenheit, mit schönen Ansätzen zu jenem Spanischen, Grecohaften, Mystisch=Sadistischen, das über die leicht chargierte Wiener Bonhomie von Max (Brand) Herr wird. Die übrigen beträchtlicheren Rollen (Klesel, Matthias, Braunschweig, Kumpf) waren insgesamt in guten Händen; der Kaiser (Heinz) ganz hervorragend schön. Dieser Schauspieler steht nicht still; was hat er allein seit seinem „Borkmann“ hinzugelernt, der das Wolfshafte des Ausgestoßenen, Vereinsamten, aber noch nicht das Gläubig-Phantastische hatte, welches sich hier nun auch so wundervoll entfaltet.

Erich Brod.

Der Leser von Ibsens „Bund der Jugend“ kann leicht zur Überzeugung kommen, er werde durch die Aufführung des Stücks einen zwar interessanten, aber im Tieferen unerquicklichen Theaterabend erleben. Ibsen scheint dem Humor sehr fern, sein Spott gallig, seine Situationskomik gehekt. Was man aber im Schauspielhaus zu sehen bekommt, ist eine beschwingte Komödie von jener wahren Heiterkeit, die alle verderblichen Möglichkeiten des Lebens nur gerade noch durchschimmern läßt. Ist eine solche Aufführung nun eine Verfälschung Ibsens? Hätte man das Stück in trübes, schwarz aufgehöhntes Grau tauchen sollen? Man hätte es vielleicht gedurst, nicht aber gemußt. Und so wie die Zürcher Aufführung ist, beschenkt sie uns nicht nur mit dem seltenen Glücksfall einer reinen Komödie, sondern sie zeigt uns auch wieder einmal, wie sehr die Figuren eines wahren Dichters ihr Eigenleben führen und sich ihrem Schöpfer entwinden, um jeder neuen Generation ein neues Gesicht zuzuwenden. Allerdings braucht es zu dieser komödiantisch gelösten Wiedergabe Ibsens Schauspieler und einen Regisseur, die imstande sind, das gehekte Tempo der Intrige mit der ihr zugehörigen Natur zu unterbauen. Parylas naiver Volksbetrüger Stensgard bringt diese Voraussetzungen mit. Er weiß jeden Augenblick mit so drallem Selbstgenügen zu erfüllen, daß man ihm auch den krasssten Umschlag glaubt. Und seine Mitspieler verstehen es, selbst in den periphersten Rollen die linearen Andeutungen Ibsens körperhaft auszuführen. So entsteht ein Zusammenspiel ohne jede tote Stelle. Noch bewunderungswürdiger ist aber vielleicht, daß diese heitere Verlebendigung eines oft nur mehr genial angedeuteten Textes keine seiner Möglichkeiten begräbt. Der spätere Ibsen geistert gegenwärtig über die Bühne inmitten einer Reihe von Gestalten, die eine abwartende Jugendlaune ihres Dichters noch verhindert, in die spätere Heillosigkeit auszubrechen. Denn fast alle Gestalten dieses Stücks wären fähig, am Ende unter allgemeinem Gelächter in die Wüste gejagt zu werden, nicht nur die komische Hauptfigur. Der Kammerherr beispielsweise wird viel weniger von dem Parvenu Stensgard hereingelegt als von seinem eigenen brüchig gewordenen Lebensideal. Welch großartiger Zug, daß er den einzigen ganz ernstzunehmenden Mann des Stücks, Fjeldbo oft schlecht behandeln muß, nur weil er nicht mehr ganz zu sich und seinesgleichen stehen kann! Der Zug geht sehr tief, ist aber nur angedeutet. In Steckels Regie und Wlachs Spiel wird die Andeutung bedeutend. Oder was täte jener andere betrogene Betrüger Hejre, der mit seinem Lästermaul die Fäden so fein zur Verwirrung spinnt, was täte er ohne sein Unglück? Die Unseligkeit des Querulanten ist hier komisches Werkzeug, aber ein Darsteller wie Horwik läßt sie auch immer mehr sein. Und welche „Wildenten“-Luft um den Halbintellektuellen und Säuser Aklafsen herum! So gleicht diese Komödie Ibsens tatsächlich einem Jugendbildnis, in dem die endgültigen Züge noch weich verdeckt harren, in dem noch alles auch anders kommen zu können scheint, in dem man noch nicht alles ernst nehmen muß. Die Welt Ibsens in der Schwebelust — eine schöne, seltene Sache.

Elisabeth Brocksulzer.

Zürcher Filmsommer.

Der Sommer ist für die Kinos die Zeit der Reprisen. Die Zeit, wo man etwa vor den Aushängebildern junge Leute belauschen kann, die beim Betrachten leicht verblichener Moden der Schauspieler von einer Zumutung ans Publikum reden. Die Zeit aber auch, wo eine melancholisch entzückte, nicht zu zahlreiche Zuschauerschaft vor einer leicht „verregneten“ Filmkopie sitzt und von der guten alten Zeit redet. Die gute alte Zeit des Films hat sich in Zürich diesen Sommer reichlich und beweisend dargetan, sowohl nach ihrer Güte wie nach ihrer Vergangenheit. Chaplin konnte wochenlang den Saal füllen, René Clair blieb auch nicht zu kurz auf dem Programm, und daneben sah man u. a. den „Primrose Path“ mit der

Rogers und ihren letzten Tanzfilm mit Astaire, den „Citizen Kane“ und Bette Davis in der „Jezebel“. Neben solchen Werken werden es die für den Winter zu erwartenden Filme schwer haben.

Nun darf man freilich nicht ungerecht werden. Diese genannten älteren oder nicht mehr ganz neuen Filme stellen eine Auswahl dar des Besten, eben das Bleibende. Und es ist in der Filmproduktion wie in jeder künstlerischen Produktion so, daß nur das Wenigste die Kraft hat zu dauern. Und doch: als wir uns nach so vielen Jahren „Sous les toits de Paris“ und „A nous la liberté“ von René Clair anschauen gingen — etwas ängstlich, ob das alte Entzücken nicht Lügen gestraft würde — als dann das alte Entzücken völlig neu, völlig ganz und um eine neue Probe verstärkt uns erfüllte, da kamen wir nicht ganz um die unangenehme Frage herum, ob nicht der Film trotz aller seitherigen guten Leistungen sich auf dem falschen Weg befinde. Ob er künstlerisch dem technischen Fortschritt habe die Waage halten können, oder ob auch hier wie in der ganzen technischen Welt sich das unmenchlich rasche Tempo der äußeren Vervollkommnung gegen den Menschen und sein geistiges Werk richte.

Trotz ihrer Verschiedenheit gaben uns das sowohl „Sous les toits de Paris“ wie „A nous la liberté“ zu denken. Was zuerst fast erschreckend bezauberte, war die Sparsamkeit der Mittel in beiden Werken. Man war noch ganz nah am stummen Film, die einmal alleinherrschende Beredsamkeit der Geste war noch ganz lebendig. Das Leitmotiv wurde mit ebenso naiv intaktem wie mathematisch zielsicherem Gefühl gehandhabt. Wie hat man seither René Clairs Rezept vom kleinen, simpel lebendigen Zug befolgt, und wie unnachahmlich ist doch seine Atmosphäre geblieben. Und wenn jene Leute, die vor dem grotesk altmodischen Hut Pola Illerys in „Sous les toits de Paris“, der noch nicht von der Renaissance des 1900 profitieren konnte, davon liefen, wenn sie wüßten, welche Probe gerade dieser Hut war. Nur ein geniales Werk weiß uns das Altmodische, das noch nicht Patina angelegt hat, erträglich zu machen. Das tierhaft Gleitende der Pola Illery — man hat später wenig mehr von ihr gehört, sie war wohl ganz von ihrem Regisseur abhängig — wurde uns erst diesmal in ihrer vielleicht unbewußten Tiefe klar. — Gehört „Sous les toits de Paris“ zu den Werken, die die geniale Lebensbegabung der Franzosen geschaffen hat, so ist „A nous la liberté“ dem Geist der Ironie entsprungen. Das Werk ist oft mit Chaplins „Modern Times“ verglichen worden. Der Vergleich ist nur statthast, wenn er nicht abwertet. Clair will nicht anklagen, nicht verbessern, nicht tragisch sein. Chaplin gräbt das Menschliche tiefer auf, und er kann den Zwiespalt nur mittels der Groteske wieder zusammenfügen. Clair bleibt bewußt an der Oberfläche, aber so, wie es nur die Franzosen zu tun verstehen: eben als das Volk, das an die Oberfläche glaubt. So holt er auch alles ganz aus der Oberfläche heraus. Und so sind seine Mittel sehr zart. Eine sinnlos gebrochene Linie, ein laufendes Band, auf dem die Holzpferdchen rückwärts statt vorwärts gehen, eine Blume, die leicht papieren aussieht, damit das sich auf sie richtende Gefühl des Menschen sich gleich als leicht sentimental erweise, ein unglücklicher Liebhaber, der vor der Größe des reinen Tors nur dadurch bewahrt wird, daß er eine Grammophonstimme für die eines lebendigen Mädchens hält, dazu eine raffiniert erdachte und ebenso verwendete Musik — ja wo hört man auf, all die Züge aufzuzählen, die den Film zusammensetzen? Man müßte alle aufzählen, denn dieses Werk ist mit der Planmäßigkeit eines klassischen Kunstwerks gebaut. Es steht im selben Verhältnis zu guten modernen Tonfilmen — dies gesagt mit allem zu wahren Abstand — wie etwa ein Masaccio zu einem Rafael: alle Möglichkeit ist schon enthalten, aber noch ganz gehalten, die technische Virtuosität ist noch ganz überwölbt von dem Reichtum des zu Sagennden. Was aber dieses „A nous la liberté“ besonders einzigartig erscheinen läßt, das ist, daß es sich auf das eigentliche Wesen des Films beschränkt. Die filmischen Mittel sind nicht mehr nur Mittel, sondern eigentlicher Gegenstand des Werks, so wie

das eigentlichste Theater den Begriff des Theaters selbst irgendwie zum Vorwurf hat. Dieser Film spiegelt auf der menschlichen Ebene das Grundproblem des Films überhaupt: die Verschmelzung des Maschinellen mit dem Schöpferischen. Er will den Zwittercharakter des Films nicht verdecken. Er will die Illusion nur insofern, als sie Illusion bleibt. Damit allerdings wird dieser Film zu einer im Grunde völlig unpopulären Sache. Und wir stoßen auf ein sehr merkwürdiges Phänomen. Will der Film sich rein als die Kunstform auskristallisieren, die er ist, als eine teilweise mechanische Kunst — nicht nur eine handwerkliche wie jede Kunst —, so wird er wesentlich ironisch oder grotesk. Sein innerstes Wesen geht nicht zu einer Wessely, einer Davis, es geht zu dem Clair von „A nous la liberté“ oder der „Million“, zu Chaplins Groteske, zur fantastischen Maschinerie Disney's. Seinen wirtschaftlichen Möglichkeiten nach aber ist der Film zur Allerweltskunst bestimmt. Daß diese letztern Möglichkeiten siegten, ist klar. Aber damit ist auch die innerste Verfälschung des Films gegeben. Er wird dem kruden Naturalismus oder der Sentimentalität verfallen, am liebsten beiden zugleich.

Solche prinzipiellen Erwägungen leugnen natürlich nicht, daß es schönsten Einzelgelingen gibt auch in dem Gebiet, das sich zwischen Film und Theater hält, ja sogar einfach verfilmtes Theater ist, oder im Gebiet des mehr Dokumentarisch-Naturalistischen. Wir nannten schon oben ein paar große Darsteller, möchten hier auch die Ginger Rogers des „Primrose Path“ beifügen. Ihre früheren Tanzfilme waren von beglückender Akkuratess, wo sie Tanz waren; umso erstaunter war man, sie als eine Darstellerin von selten starker menschlicher Dringlichkeit zu finden in der allerdings überhaupt tragend gestalteten Glend'satmosphäre des „Primrose Path“. Wenn junge Mädchen junge Mädchen spielen können, so ist es meist eine Gabe des schlafwandlerischen Zufalls; wenn es aber eine bewußte Könnlerin restlos kann, dann ist es beinahe ein Wunder. Die trotzige Unschuld der Rogers war ein Erlebnis.

Die Reprise des „Citizen Kane“ zeigte ein Werk, das nach neuen Mitteln sucht, um die dokumentarische Kraft des Films unnaturalistisch auszuwerten. Es kommen dabei starke, oft plakathafte und surrealistische Wirkungen zustande; seltsam ist nur, daß die empfundene große Hochachtung vor dem Geseisteten eine letzte kühle Unlust im Zuschauer nicht zu vertreiben vermag. Nirgends löst sich das Erlebnis zu der beinahe mozartischen Gewichtslosigkeit, wie sie Clair in seinen höchsten Augenblicken ahnen läßt. Und doch scheint irgendeine Art von Glück dem Erlebnis auch der tragischsten, auch der „häßlichsten“ Kunst unerläßlich, soweit sie letzten Ranges ist.

Unter den von der Filmgilde protegierten Werken sahen wir zwei: den amerikanischen Film „Der große Schatten“ und den deutschen, noch von 1932 stammenden „Straßenmusik“. Der „Große Schatten“, ein selbst Unnaive noch irgendwo naiv erregendes Werk demonstriert vor allem, wie der Tonfilm sich in seiner eigenen Schlinge fängt. Drei Menschen wollen eine Weltstadt erobern: ein Boyer, eine Tänzerin und ein Musiker. Nur dem Letzteren gelingt es. Er hat eine Symphonie der Arbeit komponiert, in die er alle Laute New Yorks einfangen wollte, und nachdem er lange mit dem von ihm verachteten Jazz sich durchschlagen mußte, findet er endlich das Ohr des Publikums. Dies in einem Roman oder einem Drama zu schildern, wäre nicht übermenschlich schwer gewesen. Der Dichter hätte in seiner Sprache auch die Musik beschworen, und sie hätte getaucht, was seine Säge. Der Tonfilm aber kann mehr. Er läßt die Symphonie der Arbeit musikalisch ertönen. Ein Honegger hätte an einem solchen Film würdig mitgearbeitet. Ja, es hätte sogar ein Hauptmotiv eines Films sein können, die natürlichen Laute in ihrer Verwandlung zum Kunstlaut zu zeigen. Im „Großen Schatten“ aber ist die Symphonie der Arbeit billigster spätromantischer Theaterdonner, und jeder Takt Jazz des verkannten Musikers hat mehr Musik in sich als seine ganze Symphonie. Wenn man allerdings dann hört, daß das wahre

menſchliche Abbild der ſchaffenden Weltſtadt eine heroische Boxerexiſtenz ſei, dann wundert man ſich nicht mehr. Aber wie geſagt: das ſymptomatiſch Interſſante dieſes Films war ſein Scheitern an der Vielfalt der techniſchen Möglichkeiten. Und man ſagte ſich einmal mehr, daß die wahrhaft großen Kunſtwerke immer dem Raffinement der Einfachheit huldigten.

Auch in dem deutſchen Film „Straßenmuſik“ iſt eine große Möglichkeit hilflos vertan: Karl Valentin. Wer von ihm wirklich weiß, ging ſinetwillen dieſen Film anſchauen. Und tatſächlich ſind nur einige kurze Valentin-Augenblicke weſentlich in dem Werk. Aber man hat das Gefühl, ſie ſeien dem Regiſſeur mehr zufällig geraten; ganz nur am Rande hat er dieſen großen Künſtler der blinden Wortmagie verwendet. So wäre, ihn gar nicht zu zeigen, faſt beſſer geweſen. Der Film macht Anſtrengungen zu alltäglicher Wahrheit, aber das iſt nur Firnis über einer groben und ſchematiſchen Mache. Wenn wir denken, wie Boyer im „Bilom“ — ein Film, den man hoffentlich wieder einmal ſehen wird — die Befehrung des leichtſinnigen Burſchen zum begeiſterten Vater geſpielt hat! Das war ebenſo eruptiv unvermittelt, aber es kam aus der Unberechenbarkeit der Seele und nicht aus dem Propagandabedürfnis eines ſogenannt moraliſchen Films.

Schließen wir dieſe Anmerkungen mit dem Hinweis auf zwei neue der Schweiz ganz oder teilweise verpſichtete Filme. Das „Geſpenſterhaus“ der Präſens AG. behandelt einen charmanten Stoff, unbeſchwert und voll ſchauſpielerischer und bildmäßiger Möglichkeiten. Leider wurden ſie nicht ganz ausgeſchöpft; das Drehbuch iſt an einzelnen Stellen merkwürdig ſprunghaft und die Darſtellung nicht immer ſo phantaſiereich, wie ſie hätte ſein können. Nicht alle Darſteller ſtehen auf der Höhe einer Therese Giehſe, oder auch eines Hermann Gallinger. Im rechten Sinn beſcheiden iſt die Muſik von Robert Blum, ſehr ſchön die Photographie Bernas. Nur zeigt ſich gerade hier die Gefahr einer ſtarken, freiſpielenden Begabung. Berna möchte noch brillieren. So ſchön rein photographiſch die Bilder aus dem Filigran des Berner Münſterturms heraus ſind, ſo unangemeſſen ſind ſie doch in einem tieferen Sinne in dieſem Filme. Würde die „Heldin“ ihre leichtgewichtigen Koloraturwalzer aus einem ſchlichten Bürgerhaus heraus ertönen laſſen ſtatt von der romantiſchen Höhe eines gotiſchen Turm herunter, ſo atmete der Film entſchieden eine ſauberere und, wie uns ſcheinen kann, auch ſchweizeriſchere Luſt. Auch geſchmackvolle Mäzchen bleiben Mäzchen. Da gaben die anſpruchsloſen Bilder aus der Berner Matte und aus den kleinen Läden und Straßen der Stadt mehr wahre poetiſche Atmosphäre her. Aber trotz dieſer Ausſtellungen ſei voll anerkannt, daß dieſes neueſte Schweizerwerk einen Schritt voran bedeutet im Filmſchaffen unſeres Landes.

Ihre neue Saiſon eröffnet die Filmgilde mit dem neueſten Werk Jacques Feynders „Une femme diſparait“, das die Frucht einer franzöſiſch-schweizeriſchen Zusammenarbeit darſtellt. Noch iſt dieſe Zusammenarbeit nicht ganz über den Charakter des Experiments hinausgewachſen, aber ſie erweiſt ſich als durchaus ausbaufähig. Schweizeriſche und franzöſiſche Darſteller vereinigen ſich unter der intereſſanten Leitung Feynders, und die Natur unſeres Landes leiht ſich als tragende Atmosphäre. Die eigentliche Stärke des Films iſt aber auch ſeine eigentliche Schwäche: er iſt ein ausgeſprochener Starfilm, gebaut um die berühmte Françoise Roſa herum, der er die Möglichkeit verſchafft, alle Register ihres ſtupenden Könnens zu zeigen. Wir ſehen ſie als alternde Schauſpielerin, als Walliſer Bauernmagd, als ältliche Lehrerin, als vollſaftige Teſſinerin. Nicht überall überzeugt ſie gleich, ſie kann zwar ſchlechthin alles, aber dann und wann bleibt es beim bloßen Können. Der Hauptmangel des Films iſt jedoch ſein Mangel an Einheit, was noch beſonders fühlbar wird durch das verſchiedene Gewicht der einzelnen Epifoden. Der Teil, der im Wallis ſich abrollt, ergreift am ſtärkſten, ſchönſt erfaßte Natur und ein wirkliches Zuſammenspiel aller Beteiligten laſſen es faſt bedauern, daß dieſer Teil nicht zum Ganzen erweitert wurde. Die Lehre-

rinnenepisode wirkt trotz raffinierten Spiels der *Rosay* als retardierende Unterbrechung, und der *Tessinerteil* interessiert zwar durch den Versuch, die italienische Atmosphäre durch ein jaftiges Italofranzösisch zu wahren, lenkt aber doch von dem tragischen Grundton durch seine burleske Gestaltung zu Ungunsten des Ganzen ab. So möchte man sagen, es sei aus dieser Zusammenarbeit zweier Völker zwar noch kein einheitliches Werk hervorgegangen, wohl aber ein Dokument höchstgezüchteter Schauspielkunst und ein vielversprechender Anfang in der gestalteten Schau unseres Landes durch französische Augen.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Bücher Rundschau

Inflation und Rationierung.

W. A. Jöhr: „Inflation und Rationierung, Fundamente zur Kriegswirtschaftspolitik“. Heft 16, Reihe A der Veröffentlichungen der Handelshochschule St. Gallen. Fehr'sche Buchhandlung, St. Gallen 1942, 95 Seiten.

Die vorliegende Schrift ist als Gutachten für das Kriegsindustrie- und Arbeitsamt entstanden. Die Praxis der Kriegswirtschaft ist heute in Gestalt der Rationierung, Kontingentierung usw. jedermann mehr oder weniger geläufig, Jöhr unternimmt nun aber den Versuch, diese verschiedenen, auf empirischem Wege entstandenen Maßnahmen wissenschaftlich einzuordnen und im Lichte der volkswirtschaftlichen Kreislauf- und Einkommenstheorie zu beurteilen.

Der zufolge des Krieges gewaltig gestiegene Sachbedarf des Staates, die Erschwerung der Wareneinfuhr, die verminderte Produktivität der Wirtschaft zufolge Mangels an Arbeitskräften zwingt den Staat dazu, sowohl die Produktion für zivile Bedürfnisse wie auch den Verbrauch der Konsumenten einzuschränken. Die Drosselung des Verbrauchs kann zunächst durch Vorschriften über die Verbrauchsweise — ohne quantitative Begrenzung derselben — erreicht werden; um Maßnahmen dieser Art handelt es sich bei der Einführung fleischloser Tage, bei Vorschriften über die zulässigen Maximaltemperaturen in Wohn- und Arbeitsräumen. Weit wirksamer ist die Rationierung, deren Wesen darin besteht, daß Konsumgüter nur gegen eine vom Staate verliehene Bezugsberechtigung abgegeben werden dürfen. Wichtig ist der Grad der Spezifikation, welche die Rationierung erreicht, wobei eine weitgehende Spezifikation der Bezugsberechtigungen oder Rationierungskarten dem Konsumenten nur noch geringe Auswahl zwischen den verschiedenen Konsumgütern läßt. Einen geringen Grad der Spezifikation zeigen beispielsweise die Mahlzeitenkarte und die Textilkarte, während die Kaffee-Punkte Bezugsberechtigungen mit Alternativwahl (Kaffee plus Kaffeezusatz, oder Tee, oder Kakao) darstellen. Eine Rationierungskarte ohne jede Spezifikation wäre identisch mit dem Gelde, indem sie den Erwerb irgendeines Konsumartikels ermöglichen würde.

Besonders interessant sind die Überlegungen des Verfassers mit Bezug auf die Frage, in welcher Weise die Produktion eines rationierten Artikels geregelt werden muß. Als Ziel der entsprechenden staatlichen Maßnahmen ist die Vorsorge dafür anzusprechen, daß der einzelne Konsument gegen Vorweisung seiner Rationierungskarte bei seinem gewohnten Detaillisten die rationierte Ware in der zugebilligten Menge jederzeit beziehen kann, es ist aber auch dafür zu sorgen, daß nicht der Produktionsapparat rationierte Konsumgüter, zum Schaden der wichtigeren Kriegsproduktion, im Übermaße erzeugt. Jöhr empfiehlt das System des „Couponsrückflusses“ als besonders geeignete Maßnahme zur Gleichhaltung von Konsumtion und Produktion. Dieses System besteht darin, daß die vom Detaillisten dem Konsumenten abgenommenen Coupons an die verschiedenen Produktionsstufen weitergeleitet werden müssen, wobei die Abgabe der entsprechenden Rohstoffe und Halbfabrikate nur im Ausmaße der gelieferten Coupons möglich ist. Dieses Ver-