

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 8-9

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.

aufopfernder Weise den Hafen von Genua dem schweizerischen Import- und Exportverkehr zur Verfügung hält und damit unter erschwerten Verhältnissen die überlieferte Freundschaft zu unserem Lande unter Beweis stellt.

Die mit einigen Bildern und Plänen ausgestattete Sondernummer ist ein kleines Werk von historischem und wirtschaftswissenschaftlichem Wert, dessen Inhalt wegen des Krieges und seiner Versorgungsschwierigkeiten überdies von aktueller Bedeutung ist. Gleichzeitig wirkt die Schrift in gediegener Weise und überzeugend für ein großangelegtes Kulturwerk, das in erster Linie dazu bestimmt ist, in Friedenszeiten nicht nur für die Schweiz, sondern auch für große Teile des übrigen Mitteleuropa als natürliches Ausfallstor den Verkehr mit Übersee zu bewältigen.

Sam Streiff.

Kulturelle Umschau

Basler Theaterprobleme.

Basel, das als Musikstadt einen Namen hat und seinen Opern-Aufführungen im Stadttheater besondere Sorgfalt angedeihen läßt — besitzt es doch gegenwärtig ein hochkultiviertes Opern-Ensemble mit reicher Auswahl selten schöner Stimmen — erlebte im vergangenen Winter eine lebhafteste und allgemeine Campagne für eine Reorganisation des Schauspiels. Von vielen Seiten, namentlich von der Presse und von der Jugend — hier z. B. von der Aktionsgemeinschaft der Jungen Generation — wurde ein eigentlicher Leiter für das Schauspiel verlangt und eine Vermehrung und Ergänzung des bisherigen Schauspiel-Ensembles. Dies aus dem Willen und der Erkenntnis, daß mit der Pflege der musikalischen Werte heute auch der Sprechbühne eine besondere Aufgabe zukommt zur Erhaltung und Stärkung unserer schweizerischen kulturellen Ziele.

Dr. Oskar Waelterlin, gebürtiger Basler, Direktor des Zürcher Schauspielhauses, nahm den Ruf, auch die Leitung des Basler Schauspiels zu übernehmen, erfreulicherweise an. Zunächst galt es, für die geforderte Ergänzung des Ensembles zu sorgen. Es gelang Dr. Waelterlin, eine große Reihe zum Teil bereits bekannter, zum Teil ganz am Anfang stehender junger Schweizer Darstellerinnen und Darsteller zu verpflichten. Aber der eine Aufführungsraum des Stadttheaters am Steinenberg genügte nicht, um das Schauspiel auszubauen. Denn die Aufführungen der Oper und der Operette, die allein schon durch die vier wöchentlichen Abonnements-Tage, an denen keine gleiche Aufführung wiederholt werden kann, beanspruchen so viele Spieltage, daß das Schauspiel gleichsam nur „nebenbei“ hätte gegeben werden können. Deshalb wurde nach einem zweiten Spielraum Umschau gehalten. Eine Zeit lang dachte man an den Neubau eines Kammer-spielhauses, ließ dann aber diesen Plan, des Krieges wegen, fallen, vor allem aber auch deswegen, weil man erst einmal Erfahrungen sammeln wollte, wie weit das Basler Publikum nun auch in Wirklichkeit gewillt ist, durch regen Besuch die Reorganisation des Schauspiels und seinen Neu-Aufbau zu fördern. Dazu kam, daß man im Rühlentheater an der Steinenvorstadt, mitten im Zentrum der Stadt und nur eine Minute vom Stadttheater entfernt, einen Aufführungsraum fand, der leer stand, da gegenwärtig keine großen Variété-Programme mehr gegeben werden können, und deshalb zu mieten war mit seinem verhältnismäßig gut angelegten Zuschauerraum für etwa neunhundert Personen. Die Einrichtungen der Bühne und manche andere wichtigen, zum Betrieb eines richtigen Theaters gehörenden Dinge waren zwar etwas primitiv. Aber da die Errichtung einer zweiten Bühne von vorneherein als ein Versuch angesehen wurde, gliederte man nach An-

bringung der allernotwendigsten Verbesserungen das Röchlintheater vorläufig in das Stadttheater ein, mit der Absicht, immer weiter zu verbessern und zu vervollkommen, wenn nur einmal der Anfang gemacht sei mit der Reorganisation des Schauspiels, und wenn man nur einmal auch gesehen habe, daß man auf die Gefolgschaft des Basler Publikums in einem neuen Raum rechnen könne. Allerdings behält man von Anfang an eine Reihe von Schauspiel-Aufführungen im alten Haus am Steinenberg bei.

Das einstige Röchlin-Variété wurde anfangs September als Basler Schauspielhaus mit zwei heiteren Stücken eröffnet: mit dem englischen Lustspiel „Der erste Frühlingstag“ von *Dodie Smith* (in der Übersetzung von *Verbs*) und mit *Turgenevs* Komödie „Ein Monat auf dem Lande“ in der freien deutschen Text- und Bühnensfassung von *Erwin Reiche* (erschieden im Verlag *Francke u. G., Bern*). Beide Aufführungen standen unter der Regie des neu vom Berner Stadttheater als stellvertretender Schauspielleiter und Darsteller verpflichteten *Robert Trösch* und gaben den bereits in Basel bewährten und den neuen Darstellerinnen und Darstellern Gelegenheit, sich dem noch eher „zaghafte“ erschienenen Basler Publikum vorzustellen, das aber mit der Presse die neuen Bestrebungen mit großem Wohlwollen aufnahm. Allerdings, nach der Aufführung von *Shakespeares* „Sommerachtsstraum“ unter der Regie von *Waelterlin* (im Stadttheater) war bei der Presse plötzlich eine Zurückhaltung zu spüren, etwas wie eine Enttäuschung darüber, daß die vielen jungen Kräfte, die von der Leitung ganz bewußt hier eingesetzt wurden, die Erwartungen hinsichtlich des gekonnten Zusammenspiels und der erhofften hervorragenden Einzelleistungen noch etwas vermissen ließen. Diese Zurückhaltung wurde noch spürbarer, als der Versuch unternommen wurde, *Calderons* virtuoses Spiel „Die Dame *Robold*“ in der schwer spielbaren, aber wohl besten und klassischen Übertragung von *J. D. Gries* zu geben, von der *August von Platen* sagt, es sei eine der besten Übertragungen ins Deutsche überhaupt. Diese Aufführung wurde nämlich mit einer einzigen Ausnahme (der Rolle des *Cozme*, die von *May Knapp* verkörpert wurde) nur mit jungen Darstellern besetzt, denen die nötige Virtuosität selbstverständlich mangelte, dagegen — wie einige Kritiken sich ausdrückten — allzu „helvetisch“ wirkten. Es wurde vielleicht anfangs zu wenig berücksichtigt, daß solche Versuche der Theaterleitung mit den jungen Kräften unbedingt nötig waren, um alle diese jungen Darsteller in einer tüchtigen Schulung und mit allen „Nervenproben“, die der Theaterbetrieb nun einmal erfordert, hinzuzuführen zur immer weiteren und tieferen Entfaltung der künstlerischen Kräfte und zur richtigen Entwicklung des Ensemble-Spiels, das sich nur im „Feuer“ und im Wagnis recht entfalten und allmählich festigen kann. Die neue Basler Schauspielbühne bot denn auch Mitte November mit der Aufführung von *Thornton Wilders* Stück „Eine kleine Stadt“ (in der Übertragung von *Wilfried Scheitlin*) unter der Regie von *Dr. Waelterlin* eine Ensemble-Leitung, die vom Publikum und der Presse mit so großer Begeisterung und solcher Zustimmung und Freude aufgenommen wurde, daß sich der Einsatz und der Wille zum Durchhalten über alle Hindernisse bis jetzt mehr als gelohnt hat. Dem jungen Schweizer Bühnennachwuchs wurde mit den Basler Bestrebungen endlich einmal in vollem Maße die Möglichkeit gegeben, im Verein mit bewährten Darstellern und unter bester Leitung sich entwickeln zu können. Die Basler Schauspielbühne kann nicht von einem Tag auf den andern ein zweites Zürcher Schauspielhaus werden. Die künstlerisch hochstehenden Kräfte, die sich in Zürich zusammengefunden haben, zählten fast alle bereits vor ihrem Zürcher Engagement zu den hervorragenden Darstellern des deutschsprachigen Theaters. In Basel besitzt das Schweizer Theater die Schauspielbühne der Jungen und Jüngsten, mit all' den Unvollkommenheiten, welche der Jugend noch anhaften, aber auch mit all' den Überraschungen, mit all' den Erwartungen und Spannungen, mit all' dem Enthusiasmus, wie sie nur

die Jugend mit sich bringt und damit zwischen Darstellung und Zuschauerraum ein Fluidum besonderer Art schafft.

Erfreulicherweise hat der Große Rat des Kantons Basel-Stadt in einer Sitzung vom Ende Oktober dem „Rüchlin-Experiment“ mit großem Mehr für die nächste Zeit zugestimmt. Und es ist zu hoffen, daß der Wagemut der Stadttheater-Leitung nicht nur in künstlerischer, sondern auch in finanzieller Hinsicht immer mehr Früchte trägt und sich die Basler Schauspielkunst, getragen vom guten Willen der Bevölkerung, immer mehr zu Höhepunkten der Kunst in der Schweiz entwickeln kann.

R. G. K a c h l e r.

Zürcher Stadttheater.

Mozart: Die Entführung aus dem Serail.

In der Oper sind wir anscheinend noch nicht so weit wie im Schauspiel, daß die Klassiker die Kassen füllen und allerhand zeitgenössische Dürftigkeiten mit durchschleppen. Hier begünstigt das Publikum noch mit einem besserer Sache würdigen Eifer die Operettenvorstellungen, und auf dem derart wohlgedüngten Boden kann man dann hoffen, gelegentlich eine edlere Pflanze hochzubringen. Doch sollen uns auch in ihrer Spärlichkeit die Mozart-Gaben des Zürcher Stadttheaters schätzbar und dankenswert sein. Das Beglückende ist an ihnen nicht allein die individuelle Vollkommenheit dieser Werke, sondern das jederzeit mitschwingende Gefühl, hier habe eine hohe Kunstgattung ihre ideale und letztlich fast einzige wirkliche Erfüllung gefunden. Die (einstellige) Zahl von Opern, die sonst noch ernstlich dieser Kennzeichnung zu unterstellen ist, wäre nicht an einzelnen noch so schönen musikalischen Eingebungen auszusondern, sondern daran, ob es sich, könnte man sagen, um ein „Gesamtkunstwerk“ handelt. Dieser Begriff wäre natürlich nicht im Sinne einer Zusammenhäufung von absolutem Wort, absoluter Musik und am Ende noch anspruchsvoller Kulissenmalerei zu verstehen, wobei jedes davon so sehr schon in sich vollständig zu sein wünschte, daß es kaum noch zum Ganzen findet. Sondern die Gesamtheit komme hier als ursprüngliche von innen heraus: Aus dem Menschen muß ein tiefes Gesamtleben erfließen, das alles einzelne einhüllt und mit sich zieht — gesungenes Wort, Ton und Gebärde an Einem Punkte allmächtigen Quellens entspringen läßt. Jedermann fast weiß von dieser Möglichkeit aus Zeiten und Augenblicken höheren Verströmens, welche allein wirklich sättigen und um derentwillen das Dasein schließlich dazusein scheint. Vorrecht des Künstlers aber ist es, sie zu durchgebildeten Werken zu binden. Und die Oper besetzt hier noch den besonderen Platz, den Menschen da zu erfassen, wo er aus innerem Überfluß nach jenen drei Seiten zugleich und als ganzer ausströmt; so muß sie Ein Leben sein, das durch alle Adern quillt, alle Sinne beseelt und alle Glieder regt. Der eigentlich flüssige Grundstoff aber, in dem alles eingebettet und gelöst sein muß, ist die Musik; sie hat das Eigene, im Fließenden die strengsten Baulinien zu bilden. Welcher hinreißende Zug etwa und gleichzeitig welche Architektur in einem Gesangsensemble der Mozart-Opern; wie bewegt sich alles in vielfältiger Verflechtung, Spiegelung, Umkehrung, Abhebung, Verstärkung, Kontrapunkt jeder Art gegen- und miteinander; und welcher Reichtum von Abmessungen und Tönungen läßt sich noch über die festliegenden Verhältnisse der Musik an sich der Gesamtidee entlösen, wenn Alle aus dieser heraus einander in echter Fülle und Laune zuspielen. Spiel — dieses Wort deckt hier all dies lustvolle Sichverströmen zu ornamentalen Figuren, das bei aller Befestigung seines Formgesetzes in sich selbst sich gänzlich aus einem Gewichtigeren, einem Ernste speist — aus dem Leben selbst. Ernst und Spiel, deren Einheit die Kunst ist — wo wären sie schöner, schwebender in eins gebildet als in einem solchen Mozart'schen Opernensemble? — und das eben durch jenes lösende, gelöste Medium. Das bis zur Verzweiflung

ernste Dasein gebiert zuweilen grade aus seiner sinnlosen Überchwere eine gefährliche Losgelassenheit, eine wilde oder stille Ausgelassenheit; und das gewichtslose Spiel der Kunst zeugt eben an dem Punkt, wo es dem Höchsten nahekommt, die Melancholie, allererst zu ermessen, wie unerreichbar und zugleich allein lohnend dies Höchste ist. So „nährt sich“, wie es im „Maler Nolten“ heißt, „die heitere Geistesflamme schmerzhaft vom besten Öl des innerlichen Menschen“; und in seinen kostbarsten Augenblicken erreicht Mozart die seine Trunkenheit dieses Verschwimmens der Gegensätze. Es rührt dies an die Frage, die am Schluß von Platons „Gastmahl“ aufgeworfen wird, wie die tragische und die komische Kunst Sache desselben Künstlers ist; und es war reizvoll, sich in dieser Mozart-Aufführung angeichts der fein scherzhaften Figur des Osmin an den Zaren Boris desselben Sängers zu erinnern.

Vielsagend ist es, daß wir das Wort „Spiel“ ganz unmetaphorisch auf Musik wie auf Gestik anwenden. Das zeigt bereits, wie da, wo beides zusammenspielen soll, die Wichtigkeit des Schau-Spieles keinesfalls zu unterschätzen ist. Die Mozart'sche Opernmusik ist keine absolute Musik. Das Gebärdenspiel muß ihren Grundantrieb voll enthalten und entfalten. Das bedeutet aber natürlich nicht, daß es sich vielgeschäftig vordrängen und mit äußerlichen realistischen Bezügen von der Musik ablenken dürfte, wie es hier in ärgerlicher Weise der Fall war während des so zauberhaft hingleitenden „Ständchens“. Die Darstellerin des Blondchen war vielleicht die einzige im Ergreifen und Herauszingen echten Mozart-Stiles; in der Gestik vergriff sie sich um ein ganzes Stockwerk nach unten zum Handgreiflichen hin. Natürlich sind die Buffo-Partien in der Hinsicht des Zuviel verführerisch, da in ihrer Flüssigkeit viel leichter gestisch zu instrumentieren. Die heroisch-lyrischen Partien kommen darin bei uns Nordländern kaum je über eine Konventionalität hinaus, die nötigt, sich rein auf den Wohlklang des Tones zu sammeln — der von Belmonte nicht vergeblich erwartet wurde. Konstanze leidet irgendwie daran, daß Mozart Klassiker ist. Diese Stilgattung unterstreicht stark die Gliederung. Wie tief und häufig die Zäsur, das Absetzen und unverbundene Wiederanheben in den Werken der Wiener Klassiker ist, wird klar, wenn man sie mit Barock-Musik, sagen wir etwa den Eingangssätzen der Brandenburgischen Konzerte vergleicht, die in Einem Zug hinziehen wie ein großer Strom. Bei Bach ist die Figuration wie das Schwellen und Schwingen der Baulinien selbst in der Barock-Architektur; bei Mozart ist die Koloratur oft wie ein angeklebtes Kokos-Ornament auf einem klassizistischen Baukörper. So gehört eine äußerste Leichtigkeit dazu, um das Unorganische daran nicht hervortreten zu lassen; und wahre Leichtigkeit ist wieder an eine sanfte Fülle der Stimme geknüpft, die bei Koloratur-sängerinnen selten ist. Hier blieben für Konstanze Wünsche offen; wie schön war anderseits die Art, wie diese Darstellerin in dem herrlichen G-moll-Rezitativ des 2. Aktes den Wechsel von Gesang und Zwischenpiel mit Stillestehen und Fortschreiten begleitete. Schließlich sei Pedrillo nicht um sein gebührendes Lob betrogen. Selim fand sich mit seiner trostlos undankbaren Sprechrolle schlecht und recht ab. Die Dekoration hielt die Mitte zwischen Ernst und Scherz; die Drehbühne steuerte eine gut abgestufte ironische Note bei, und das pittoreske Deutsch der komischen Sänger einen exotischen Reiz.

Erich Brock.

Heinrich Sutermeister: „Die Zauberinsel“.

Sutermeister hat erklärt, daß ihm Shakespeare eine „unantastbare Gegebenheit“ bedeute. Das Libretto, das er sich aus Shakespeares „Sturm“ für seine „Zauberinsel“ zurechtgemacht hat, bestätigt diese Erklärung nicht. Wie in „Romeo und Julia“ so legt er auch hier deutsche Barocklyrik ein, was bereits eine fragwürdige Stilmischung bedeutet. Wenn aber in „Romeo und Julia“ ein Hauch von

Shakespeares Geist noch fühlbar blieb, so ist der „Sturm“ unter seinen Händen zu einem belanglosen Zauberpiel geworden. In der ersten Hälfte mag man einige Vereinfachungen aus den besonderen Bedürfnissen der Oper erklären; in der zweiten Hälfte bleibt nichts als ein Gewimmel von Nymphen und Kobolden, Furien und Genien mit sentimentalen und derben Soloszenen übrig, eine Revue mit moralischem Einschlag, bei der man nicht fragen darf, was aus Prospero, Miranda und Ariel geworden ist. Sutermeister beruft sich auf Boito-Verdis Bearbeitungen von Shakespeare-Dramen. Wie richtig und notwendig sind aber diese italienischen Libretti! Wie ahnungslos und zugleich anspruchsvoll ist daneben sein eigener Text!

Die Gesinnung, aus der er entstanden ist, bekundet leider auch die Musik. Alle Effekte, die sich in „Romeo und Julia“ bewährten, werden wiederholt und ungeniert noch gesteigert, die unsichtbaren Chöre von Winden, die Stimmen aus den Lüften und was nur immer eine Botschaft aus höheren Sphären bedeuten soll. Daß ein so junger Komponist bereits sein eigener Epigone wird, ist an sich schon bedauerlich. Doch wie unvorsichtig verrät er sich nun selber in dieser Wiederholung! Sutermeister möchte modern sein. So mischt er Quartengänge ein und stört die Dreiklänge durch Sekunden. Er kann damit aber nicht verbergen, daß er im Grunde ganz konventionell empfindet. Weder Rhythmik noch Melodie sind aus modernem Geist geboren. Ja, die Lieder und Arien sind meist von einer geradezu erschreckenden Trivialität. Man traut seinen Ohren nicht, daß ein Komponist heutzutage noch so hemmungslos zu musizieren wagt, wo jeder Operettenfabrikant mit interessanten Figuren und hübsch erlernter Harmonik glänzt.

Zauberrevue und Trivialität würden ja gut zusammenpassen, und schließlich ist Sutermeister niemandem eine bedeutende Oper schuldig. Das Schlimme ist aber das anspruchsvolle Gebaren. Eine raffinierte Instrumentation, feierliche Unisonogänge täuschen etwas Sakrales vor, wie denn der Komponist seine Melodien als „magische Formeln“ empfunden wissen möchte. Und da Sutermeister mit solchen Mitteln höchst gewandt umgeht, da er überhaupt meisterhaft auf die große Masse spekuliert und über eine glänzende Theaterbegabung verfügt, kann es nicht fehlen, daß das Publikum hohe Kunst zu vernehmen glaubt. Der große Premierenersfolg hat es bewiesen. Nur deshalb ist es nötig, zu sagen, wie hohl dies alles ist. Sutermeister wird zum Exponenten jenes gefährlichen Zeitgeistes, jener Kraft-durch-Freude-Kultur, die wir nicht übernehmen wollen. Das Kennzeichen dieser Kultur ist die Differenzierung alles Rhetorischen und die nivellierung aller echten Werte. Das Hohe wird breitgetreten, das Niedrige erhöht, in der wohl- oder übelgemeinten Absicht, jedem einzelnen Glied des Volkes den Zugang zum Heiligsten zu öffnen. Daß Shakespeare ein großer Dichter sei und moderne Musik auch recht schön wirken könne, ist vor Sutermeisters „Zauberinsel“ sicher manchem „aufgegangen“, der sich im „Sturm“ gelangweilt und bei Hindemith und Honegger empört hat. Gegen solche Täuschungsversuche — auch wenn sie in guten Treuen erfolgen — gilt es energisch zu protestieren. Denn da wird alle Würde und alle Discretion des Schönen verletzt.

Das Stadttheater hat sich der „Zauberinsel“ mit einem Eifer angenommen, der einer besseren Sache würdig gewesen wäre. Die Ensembles waren aufs sorgfältigste vorbereitet. Julia Moor als Miranda, der Gast Elisabeth Grümmer als Ariel, Rothmüller als Alonso, Wishegonow als Prospero, Christoff als Caliban — um nur die wichtigsten Rollen zu nennen — zeigten sich in jeder Hinsicht auf der Höhe ihrer Kunst und ließen nichts zu wünschen übrig. Denzler führte das Orchester mit großer Selbstverleugnung und Präzision. Die dankbarsten Aufgaben hatten Mafé und Clemens zu lösen, jener mit den höchst reizvollen Tänzen, dieser mit märchenhaften Bühnenbildern, deren ruhige Betrachtung über manche Leere hinweghalf.

Emil Staiger.

Film und Schauspiel in Zürich.

Auf den neuen Schweizerfilm „Steibruch“ durfte man gespannt sein. Das ihm zu Grunde liegende Dialektdrama Albert Weltis gilt als eine der stärksten Leistungen des jungen Schweizer Theaters und die am Film beteiligten Kräfte ließen Gutes erwarten. Aber der Film bedeutet im Wesentlichen eine Enttäuschung. Man sieht schöne echte Landschaft, schöne echte Innenräume, man hört wohlgebauten Dialog, die Schauspieler überzeugen, die Photographie ist sehr achtbar — und doch bezwingt das Werk nicht. Gretler läßt an viele schöne Rollen denken, die er schon erfüllt hat, aber nicht ausschließlich an die hier zu gestaltende, Manz ist echt in jeder Regung und hält doch nicht fest, Britli Schell beweist Talent, aber setzt es noch einformig ein, Hausler ist erstaunlich eindrücklich als Idiot, aber muß die psychologische Cruz des Dramas spielen — kurz, es ist ein Film, der nie recht in Fluß kommen will und in guten Anfängen zerbröckelt. Woran liegt das? Daran, daß die Stimme des Blutes, die die treibende Kraft dieses Dramas ist, uns doch nicht ganz überzeugt und uns nur ungern die Lösung als eine solche der selbstverständlichen Menschlichkeit annehmen läßt? Daß der Zuschauer wünscht, dem halbwüchsigen Mädchen möchte nicht die Last des idiotischen Halbbruders aufgeladen werden und die Schuld des kältesten Undanks den so sympathisch gezeichneten Pflegeeltern gegenüber? Oder daran, daß die schwere Kunst, einen langsamen Film zu schaffen, hier noch nicht gelungen ist? Es ist richtig: die Langsamkeit gehört wesentlich zum Deutschschweizer. Sein Tempo muß man einhalten. Aber wie es sogar für den Roman, der doch variableren Ablaufsgesetzen gehorcht als das Drama, das Non plus ultra bedeutet, das Tempo kunstvoll zu verlangsamten, so ist es auch für den Film sehr viel schwerer, eine gespannte Langsamkeit einzuhalten als einen flüssigen Ablauf. Pausen sind nicht Löcher, sondern wortloses Weben des Geschehens. Im „Steibruch“ aber gibt es viele Löcher, es wird oft geschwiegen, weil nichts zu sagen ist. Gemessen an der eben skizzierten Schwierigkeit des Unterfangens wird jedoch dieses teilweise Mißlingen nicht entmutigen. Vielleicht hätten die Schweizer Filmschaffenden für einen solchen Film manche Erleuchtung zu empfangen aus der Romanteknik eines Ramuz, der aus dem Film entscheidende, freilich glücklicherweise wieder in Erzählerkunst zurückverwandelte Anregung gezogen hat. Bei ihm finden wir die immer bedeutungsgepannte Schwere, die Kunst der Wiederholung, des langsamen Wandels von Wort und Bewegung, die mancher Szene des „Steibruch“ als Ziel vorschwebte.

Erinnert man sich noch, mit welcher Spannung man dem ersten Film entgegenah, den René Clair außerhalb Frankreichs schuf? Es war „The Ghost going westward“, eine blutige Fronie auf Amerika, ein Werk jener merkwürdigen Emigrantenlustigkeit, die verständlicherweise im Grunde nie recht froh werden läßt. Jetzt ist ein anderer großer französischer Regisseur, Jean Renoir, in Hollywood und schickt uns seinen ersten amerikanischen Film. Und auch bei ihm finden wir nun eine neue Härte. Es ist alles handgreiflicher geworden, direkter, bezogen auf ein Publikum, das das Eindeutige liebt und das dann, weil das Leben eben alles andere als eindeutig ist, bei einem scheinbaren Realismus, einer realistischen Scheinwelt landen muß in seinen künstlerischen Ansprüchen. Renoir hat in „Swamp Water“ einen Kriminalfilm geschaffen, in dem kein i ohne seinen Punkt bleibt. Träg lauernde Alligatoren, Schüsse aus dem Dickicht, aufspringende Giftschlangen, eiferfüchtige Dirnen, ihre Söhne verfluchende Väter, Menschen, die im Sui der Sumpf verschlingt — das rollt sich spannungsreich vor unseren Augen ab, wie wenn es so gemeint wäre und nur so. Aber dann ist da eine Liebesgeschichte; eine Schauspielerin, die man zu kennen glaubte, hat auf einmal ein neues Gesicht — nein, ein Gesicht. Ein Gesicht, in dem das, was von der Norm abweicht, nicht mehr überschminkt, sondern der Quell der eigentlichen Schönheit ist. Da wird eine Stumpfnase auf einmal zum Leitmotiv eines weichen, kindlich blühenden, schummrig

umrissenen Antlitzes, da wird auf einmal die Luft europäisch. Und dann sind da auch plötzlich Augenblicke, wo sich das Bild so verdichtet, daß es stehen bleibt, nicht als lebendes Bild, sondern nur kraft seiner inneren Spannung — Gräser im Urwald, zwei Köpfe, die sich über ein Wasser neigen — und man plötzlich hineinsieht in eine Kunst, wo die Bilder stehen bleiben dürfen, so wie man in Ann Barters von Renoir gedutetem Gesicht hineinsieht in eine Welt, wo erst das Persönlichste das allgemein Wahre ist. Derart bleibt Renoirs „Swamp Water“ durch wenige Augenblicke. Ob das viel oder wenig ist, werden seine künftigen Filme zeigen.

Die Schlacht um England hat eilig gereifte literarische Früchte gezeitigt, von denen zur Zeit zwei in Zürich zu sehen sind. Das Zürcher Schauspielhaus zeigt das Drama von Williams „Der Morgenstern“, und über die Leinwand läuft der neue Film William Wylers „Mrs Miniver“. Den Vergleich der beiden Werke zu einem Vergleich zwischen theatermäßigen und filmischen Möglichkeiten auszuwerten, läge nahe. Sollen wir diesen Stoff heute schon in literarischer Form vertragen, so muß er dem Dokumentarstil verpflichtet bleiben in notwendiger Bescheidenheit vor der Elementarkraft des zeitgenössischen Geschehens. Oder er muß aus der Hand eines Dichters kommen, der aus dem Nächstandringenden schon die Vision des Ewigen herauszugestalten vermag. Aber wenn die wirklichen Dichter immer dünn gefät waren, so ganz besonders jene, die einen zeitgenössischen Stoff zu verwandeln wußten. Nicht umsonst gehört es zu den Grundregeln des klassischen Dramas, den Stoff durch Zeit oder Raum vom Zuschauer zu distanzieren. Solche Überlegungen zeigen uns sofort, daß in diesem Fall die Vorteile klar zugunsten des Films liegen. Er verfügt über die Mittel zu dokumentarisch breiter Lebensschilderung und ist zugleich als mechanische, vermittelte Kunst mit einer neuen Distanzierungsmöglichkeit versehen, es ist „nur“ photographiert, was wir sehen. Sirenengeheul und Bombenkrachen vertragen wir eher durch die Filmapparatur hindurch, die alle Elemente des Spiels gleichmäßig transponiert als in der Nachbarschaft von lebendigen Schauspielern. So ist es wenigstens teilweise zu erklären, daß die „Mrs Miniver“ nichts von jener Ablehnung zu spüren bekommt, die einige Kritiker dem William'schen Schauspiel angedeihen ließen. Die Bomben im Film sind zugleich echter und unechter als die auf dem Theater. Dazu kommt, daß dieser Film auf einen so einheitlichen Ton zarter Menschlichkeit gestimmt ist, daß der Krieg im allerletzten nicht gegen sie aufkommt. Wyler ist hier ein Meister in der Auswahl seiner Spieler. Man denkt oft, mit diesen Gesichtern müßte selbst die übelste Pseudoliteratur einen Schein ergreifender Echtheit bekommen. Das menschliche Rohmaterial wird als großer Trumpf vom Regisseur glänzend ausgespielt. Was weiß er alles aus dem hinreißenden Gesicht der Garson herauszuholen! Ihre Schönheit ist so beseelt, so vergeistigt, daß man kaum je denkt: Welch große Schauspielerin, aber jeden Augenblick: Welch schöne Frau, und daß das völlig genügt. Und Greer Garson ist nur der Mittelpunkt einer ganzen kleinen Welt von menschlichen Prachtsexemplaren. Selbst der Mann in Frack und Zylinder, der angeheitert auszieht zur Rettungsaktion von Dünkirchen, ist noch eine Seele von Trunkenbold, dem nur die Beine, nicht aber der Mut schwankt. Und das ist es nun vielleicht, was in der „Mrs Miniver“ nicht befriedigt: daß hier schlechtthin alle Menschen wesentlich gut, ja nobel sind. Wobei der Tadel aber gleich wieder insofern zurückzunehmen ist, daß man ihnen die Noblesse einfach glaubt. Denn wenn dieser Film Propaganda sein sollte, so wäre er es auf eine schöne, erlaubte Weise: ohne laute Phrase, ohne Knüppel auf den Kopf, einfach kraft seines menschlichen Anstands und das Rationale irgendwie übergreifend. Gewiß, es ist alles englisch „sweet“ und seelisch komfortabel noch in der Katastrophe, der Kosmos würde nach dem Wunsche dieser Menschen einem englischen Landhaus gleichen, es riecht in dieser Schöpfung nach guter Seife, und eines der zehn Gebote ist das Keep smiling. Dieses Bürgertum glaubt noch

ohne Einschränkung an sich, aber das wirkt hier nicht anmaßend, sondern rührend in seiner sich nicht wissenden, tapferen Zerbrechlichkeit.

Der „Morgenstern“ von Williams versucht dagegen die Klippe des uniform Edlen zu umschiffen. Irgendwie möchte er das Wort illustrieren, der Edle werde größer durch das Unglück, der Uedle kleiner. Die Menschheit dieses Stücks, die sich in einem Londoner Luftschutraum vereinigt, ist durchaus gemischt. Und das ist wahrscheinlich das Beste an dem Werk. Die Breite des Ausschnitts ersetzt Williams durch eine stärker dramatisch geballte Handlung. Es läuft sehr viel bei ihm. Der Verfasser eines Bestsellers, der zugleich ein genialer Arzt ist, schlägt den Mammon Hollywoods aus und unternimmt ein Experiment auf Leben und Tod an einem Luftverletzten, zugleich liquidiert er seine Ehe zugunsten seines Verhältnisses und dann sein Verhältnis zugunsten seiner Ehe, alles in wenigen Tagen, — die dramatischen Möglichkeiten jagen sich und machen sich gegenseitig den Garaus. Alles wird gemixt: Krieg und englischer Humor und goldenes Herz unter rauher Schale und die nie versagende Magie des Operationstisches, Herzens-einfalt und mondäne Intrige, Todesangst und Lebensgier. Ein Stück, das, wenn es auch nur im Kleinsten gering gespielt wird, unerträglich wirken muß, das aber für gestaltende Schauspieler große Möglichkeiten abgibt. Diese Möglichkeiten wurden in Zürich ausgeschöpft. Der Regisseur Heinz hat es verstanden, die so verschiedenen Stimmen des Ensembles zu vollem Klingen zu bringen. Und wenn dann trotz größter Anerkennung für die vorbildliche Leistung des Theaters ein unbehagliches Gefühl im Zuschauer nicht verschwinden wollte, so ist das wohl auf die Rechnung einer gewissen Etappengefinnung bei uns Schweizern zu setzen. Es gibt nämlich nicht nur schlechte, achtlose, ruchlose Etappengefinnung, es gibt auch die überempfindliche Etappengefinnung, die Verletzlichkeit dessen, der mit seiner nachfühlenden Phantasie dem Schicksal nachzahlen möchte, was es ihm an direkten Leiden erspart. Es sind in der Schweiz viele Menschen, die in dieser Haltung diesen Krieg erleben, und es ist gut so. Vielleicht dürfte ein Stück wie das von Williams nur in kriegsführenden Ländern gespielt werden. Wir Andern geben uns nicht leicht das Recht zum Galgenhumor, und wir tun recht daran.

Das Zügigste an Wilhelm M. Treichlingers im Schauspielhaus uraufgeführter „Göttin, versuche die Menschen nicht“ sind die politischen Anspielungen, das Schönste die Liebeszenen, das Spannendste die nach dem ersten Drittel unabweisbar auftauchende Frage, wie der Autor die restliche Zeit noch ausfüllen werde. Schade. Denn es gibt in dieser „respektlosen Komödie“ Einfälle eines wahren Dichters, die es wert wären, unsere Zeit zu überdauern. Und es ist eine Aufführung voll zarter Reize. Besonders gelungen ist das Bühnenbild von Leo Otta, das sich inspiriert an griechischer Vasenmalerei mit ihrer archaischen Preziosität. Auf den selben Ton der Durchdringung von alten und neuen Stilmitteln gestimmt ist die Musik Paul Burkhardts, der sein Möglichstes tut, die locker gefügten Szenen zu verketten. Vor solchem Hintergrund aus Bild und Ton spielt sich das ironische Geschehen ab. Eine sehr menschliche Götterwelt, in der besonders der gipsweiße und magerliche Hermes und der schnauzbartischnaubende Ares erfreuen, neben Aphrodite-Helena, die als einzige manchmal göttlich schimmern sollte, es aber unterläßt um des unwiderstehlichen Charmes einer kindlichen Weiblichkeit willen — eine solche Götterwelt stellt sich neben die der kämpfenden Griechen und Trojaner, in denen wir das heutige Europa allzu leicht erkennen. Gewiß — man lacht, besonders dort, wo man es vielleicht nicht tun sollte, man freut sich an der bösen Ohnmacht des Menelaos, an der schönen Lauterkeit des Paris, man freut sich ganz besonders über die Szenen an der Stadtmauer, wo eine geringe Zahl von Gestalten durch eine außerordentliche Kunst der stellvertretenden Gestik ein ganzes Volk vortäuschen. Wenn diese Bürger noch ebenso gut sprächen, so gehörten diese Szenen überhaupt zum Besten, was das Schauspielhaus uns schon geboten hat in der Kunst, aus der Not eines außer-

ordentlich beengten Bühnenraums und geringer äußerer Mittel eine Tugend zu machen. Aber man wurde doch immer nur für die Dauer einer kurzen Szene gefesselt, so kabarettistisch zerblättert das Geschehen hier — und draußen wartet das Urbild, das Weltgeschehen, dem sich auch vom relativ sicheren Port einer Kammerbühne aus nicht sehr gemächlich raten läßt.

Es war ein günstiger Zufall, daß man gleichzeitig mit Treichlingers Komödie das große Vorbild dieser antiken Travestien im Zürcher Schauspielhaus sehen konnte: ein Stück von Giraudoux. Hatte man beim Anhören von Treichlinger dauernd Parallelen mit des Franzosen „La Guerre des Troie n'aura pas lieu“ gezogen, so ergriff man gerne die Gelegenheit, nachzuprüfen, ob Giraudoux's Ironie heute noch Bestand habe. Die Truppe Jean Vernier spielte „Amphitryon 38“ und vermochte ein zahlreiches Publikum anzulocken, was bei französischen Aufführungen heute eine Seltenheit ist. Nicht zuletzt wollte man wohl die Kulissen Christian Bérards sehen, bekam dann aber durch eine Verkehrshemmung nur die außerordentlich reizvollen Kostüme vorgezeigt und mußte die Schauspieler bewundern, die vor völlig improvisierten Dekorationen ein schönes Maß von Zusammenspiel zu bewahren wußten. Wenn auch die Alkmene Renée Devillers' die anderen Figuren überragte, so hatte man doch nicht den unerfreulichen Eindruck einer Staraufführung. Das wichtigste Erlebnis an diesem Abend war aber für uns, wie sehr dieses Stück Staub angefegt hat. Wir sahen es in der denkwürdig schönen Pariser Aufführung der Saison 1929/30, hatten uns eine zauberische Erinnerung daran bewahrt und wurden jetzt einfach müde vor dieser unerfättlichen Equilibristik des Wises, dem nichts sich versagt, nicht einmal die innigste Poesie, und in der die Reinheit keinen Augenblick lange der Folie des Zweideutigen entraten kann. Man müßte allerdings die gewichtigeren Dramen Giraudoux's jetzt sehen, „Electre“ z. B., oder das Stück vom trojanischen Krieg, um ein endgültiges Urteil über die Frage „Giraudoux 1942“ fällen zu können.

Geht man wohl je ein Jugenddrama Schillers anschauen ohne die Angst, dieses Mal müßten die romantischen Unwahrscheinlichkeiten den Sieg behalten und den idealtischen Schwung endgültig Lügen strafen? Aber dann ist es doch immer wieder so, daß man das Unwahrscheinliche mit unverletztem Lächeln an den Rand des Erlebens schiebt und sich dem wesentlichen Pathos des Dichters hingibt. So geht es wenigstens dem Zuschauer, der ja darin nicht nur dem Dichter, sondern auch dem Theatermann Schiller erliegt. Wie aber ist es für den Schauspieler, der sich mit seiner Rolle bis in die kleinsten Fußangeln der Interpunktion hinein auseinandersetzen muß? Diese Frage beschäftigt besonders anläßlich der neuesten Aufführung der „Räuber“ im Schauspielhaus. Einer eindrücklichen Aufführung, in der vor allem feßelt, wie geschickt die Massenszenen auf der kleinen Bühne untergebracht werden. Diese Leistung ist der Regie Lindbergs und dem Bühnenbild Furrers hoch anzurechnen. Erfreulich ist auch, wie gut selbst periphere Rollen besetzt worden sind. Unter den Räubern tun sich ein Gretler, Bichler, Freitag, Ammann packend hervor. Annemarie Blanc in der undankbaren und schwierigen Rolle der Amalia bemüht sich schön, aber ihre Stimme ist der Rolle so abgeneigt, daß die Illusion sich nicht einstellen will. In der Besetzung der Hauptrollen ging man wohl von der Absicht aus, diese Aufführung grundsätzlich abzuheben von der noch unvergessenen vor einigen Jahren, wo Langhoff den Karl, Ginsberg den Franz, Horwitz den alten Moor, Steckel den Spiegelberg spielte. Das war eine Personenwahl, die von vornherein gelingen mußte. Diesmal ist die Besetzung ein spannendes Experiment. Langhoff hat vom Räuber zum Intriganten hinübergewechselt, und Paryla spielt den tugendhaften Aufrührer. War jene frühere Besetzung von den natürlichen Gegebenheiten der Schauspieler aufs schönste unterstützt, so stellen die selben Gegebenheiten sich diesmal als dauernd zu überwindende Widerstände in den Weg. Wenn Karl Moor klein ist, kann dann Franz groß sein? Kann der böse Franz eine treuherzige Stimme haben, der tugendhafte

Karl aber eine schneidende? Lächerlich äußerliche Fragen, gemessen an der geistigen Leistung, die die Durchführung einer solchen Rolle bedeutet. Und doch irgendwo bestimmende Fragen. Wenn sowohl in Langhoffs wie in Parylas Spiel immer wieder eine gewisse Gepreßtheit aufkam, so sicher, weil sie immer wieder angehen mußten gegen die ihnen natürlich vorgezeichnete Linie. Und doch ist der Franz Langhoffs eine schöne Figur, in der sich das schauspielerische Können des Künstlers klar erweist. Ein zerebraler Bösewicht erhebt vor uns, wirklicher Bruder des ebenso zerebralen Idealisten Karl, ein Mensch mit einer zu dünnen Natur, die dem bösen Denken leicht zur Beute wird. In Parylas Räuber Moor stellt sich die anfangs ange deutete Frage nach der Haltung des heutigen Schauspielers Schiller gegenüber mit brennender Schärfe. Paryla liegt das Revolutionäre der Rolle. Wir glauben ihm den rächenden Aufrehrer, und er glaubt ihn sich. Aber den Schiller'schen Aufrehrer? Das überströmende Schiller'sche Pathos? Steht er auch dazu? Beim Pathos liegt ja überhaupt die Hauptschwierigkeit einer heutigen Schiller-Aufführung. Wer vermag es heute zu unterbauen mit der dazu gehörigen gleichlastenden Fülle von Lebenskraft und Geistesglauben? Wir dämpfen, wir brechen den vollen Ausdruck und nennen das direkte Pathos Theater, weil es unser Leben nicht mehr hergibt. (Und wie leicht es nur Theater wird, zeigte der alte Moor in der jetzigen Aufführung!) Die Schöpfung Parylas war in dieser Hinsicht ein geniales Porträt des Menschen unserer Zeit. Hören wir ihn weinen: ein zorniges, schnell zurückgenommenes Wimmern. Und so ist alles: jeder Ausbruch dauert nur Sekunden, gleich sieht ihm sein Gegenteil an der Kehle, nirgends ist es ein Überströmen — ein Wort, das in den Regieanmerkungen Schillers zu dieser Rolle oft wiederkehrt — immer ist es ein Überkochen, hitzig, äzend, glühend, aber ohne Dauer. Paryla komponiert seine Rolle gleichsam punktuell, man weiß keinen Augenblick, was er im nächsten tun wird, und wenn das ein Siegel schönster Menschenfreiheit sein kann (Stendhals Figuren!), so doch nur auf dem tragenden Grund einer geheimnisvollen Einheit der Seele. Paryla überrascht immer: das Predigthafte sagt er karg feststellend, das Lyrische gehämmert — kurz, sein Karl Moor ist die glatte Umkehrung des idealistisch pathetischen Karl einer vorangehenden Generation. Aber ob sich dieser Künstler klar ist, daß er damit nur ein negatives Pathos hinstellt? Das Produkt der Auflehnung gegen den zu deutenden Dichter und der bewußten Absetzung gegen vorangehende Deutungen der Rolle? Das ist überscharf gesagt, so wie man die Dinge leider immer sagen muß, wenn man sie auf eine Formel bringen will. Und als überscharf auch teilweise unrichtig. Denn Paryla macht das alles mit einem unererschöpflichen Reichtum an Einfällen. Er fesselt immer. Er hält atemlos in Spannung. Doch wie mancher seiner Einfälle verdiente es, daß man nach ihm aufatmete. Daß er nicht weggehört würde von einem neuen Einfall. Wer die große Linie will — und wer hätte das Recht, sie nicht zu wollen? — muß auch an- und abklingen lassen können, muß manchen Effekt dämpfen, um einem wichtigeren den ganzen Glanz zu wahren. Hätte ein Schauspieler ganz einfach viel Gutes in reicher Stufung zu geben, so würde man sich damit froh und gern zufrieden geben. Wenn aber jemand, wie Paryla das tut, immer wieder Töne unverwechselbarer, schlecht hin unerseßlicher Eigenkraft findet, so darf man ihm vielleicht im Interesse seiner großen Begabung sagen, er solle sich nicht verspielen. La Rochefoucauld sagt: „Ce n'est pas assez d'avoir de grandes qualités, il en faut avoir l'économie“. Allerdings — auch hier spricht ein Klassiker.

Es ist wohl die schlichte Feststellung einer Tatsache, wenn man behauptet, nichts sei schwerer darstellbar als Kleists „Penthesilea“. Kein anderes Bühnenwerk spannt die Extreme weiter, keines faßt sie enger zusammen. Ist in der Mittelfigur der Penthesilea schlecht hin jede Regung lebendig, jeder Gegensatz gegenwärtig gestrafft, „bis sich die Enden küssen“ — Kindlichkeit und Helbentum, Innigkeit und Wildheit, Herrlichkeit und Demut, Jugend und Alter —, so zeigt sich dieser Grundzug auch im Stil des Ganzen: Realismus und Stilisierung durch-

dringen sich auf die merkwürdigste Weise, die äußerste Spröde wird zum Ausbruch, der Ablauf ist von einer fast mathematisch genauen Gehezttheit. Die Einheit wird erst erreicht nach schroffster Aufreißung der Gegensätze, aber die Zerfetzung geschieht nur um der Zusammenführung willen. Wie Penthesilea Achill zerreißt im Wahn der Haliebe, so zerreißt Kleist Form und Sprache um einer letzten Befignahme willen. Nichts ist für ihn bezeichnender als jene Verse, die auf verschiedene Personen aufgeteilt werden. Ganz verschiedene Stimmen und Stimmungen müssen sich ducken unter das Joch des einen Verses. Aber nicht nur Zerreißen und Zusammenfügen ist Kleist höchst typisch, sondern auch die weite Spannung der Skala. Es geht vom fessellosen Urlaut zur bürokratisch trockenen, verschachtelten Abstraktion, die Sprache kristallisiert vor unseren Ohren zum Wort aus und läßt sich wiederum im Nu verzehren vom Sinn. In einem einzigen Vers der „Penthesilea“ mögen sich um Jahrhunderte auseinanderliegende Sprachstufen zusammendrängen. Und auch das, was bei andern Dichtern (z. B. den französischen Klassikern) im Sinn klassischer Dämpfung wirkt, die Erzhlungstechnik des Dramas, daß also alles äußere Geschehen durch einen oder mehrere Augenzeugen auf der Bühne im Wort und nicht im Spiel herausbeschworen wird, auch das ist für Kleist nur ein Mittel mehr, die Spannung zu erhöhen und die nachschaffende Phantasia des Hörers hin und her zu jagen zwischen den zwei Räumen des gegenwärtigen Wortes und der hinter ihm erstehenden Wirklichkeit des Geschehens. Und noch ein letzter Gegensatz sei angemerkt: der von Hauptfigur und Nebenfiguren (zu denen selbst ein Achill noch zu rechnen ist). Diese letzteren rücken zusammen zu einer gewissen Einheit, die gewaltsame Größe der Penthesilea bedingt eine ebenso gewaltsame Unterordnung der anderen Figuren, aber nicht im Sinne einer Entwertung, sondern im Sinne einer höchst gespannten exakten Einordnung in die Hierarchie. Was wir früher einmal sagten zum Problem des Statisten trifft für die „Penthesilea“ ganz besonders zu: auch in der periphersten Figur muß eine unablässig gesammelte Unterordnung unter das innere Geschehen wach sein. Dadurch aber bekommen die Nebenfiguren etwas im eigentlichen Sinne Instrumentales. Alle zusammen verhalten sich zur Penthesilea wie das Orchester zum Solisten eines Konzertes.

Aus diesem Grundverhältnis ergibt sich, daß eine Aufführung der „Penthesilea“ von zwei Polen bestimmt wird: der Darstellerin der Hauptfigur und dem Regisseur. Man wird weit herum suchen können, bis man eine Schauspielerin findet, die im selben Maße befähigt wäre, die Penthesilea zu spielen wie Maria Becker. Gehen wir aus von dem, was sie auf der Bühne zu verkörpern weiß, so können wir nicht anders als in hoher Bewunderung zu verharren. Gehen wir von dem Text aus, von allen Absichten Kleists, so können wir wiederum nicht anders als trotz dieser hohen Bewunderung einige Dinge zu nennen, die dieser großen Künstlerin noch oder überhaupt verschlossen sind. Dabei bedeuten solche Ausstellungen im Grunde keine Kritik. Schon einen Teil dieser Rolle aller Rollen verwirklicht zu haben, ist eine Tat. Den Höhepunkt erreicht Maria Beckers Penthesilea im Ausbruch zum Zweikampf mit Achill. Sowohl die vorausgehende Liebeszene wie die folgenden Szenen der Selbstüberwindung erreichen nicht die gleiche völlig hinreißende Größe. In der Liebeszene ist eigentlich alles Einzelne gut, aber nicht immer gut als ein Einzelnes. Denn das ist das Seltsame an Penthesilea, daß ihr Reichtum eine Allgegenwart der Elemente ist, die einzelnen Regungen lösen sich nicht zeitlich ab, sie wechseln höchstens vom Hauptton hinüber zum Ober- oder Unterton. Alles ist in Allem. Maria Becker spielt aber ein Nacheinander der feelischen Schwebungen und wirkt so dann und wann irgendwie privat, namentlich in den Piani, die ihr nicht im selben Maße gegeben scheinen wie die Forti. Der zweite Teil der Rolle von der Katastrophe bis zum Tod der Penthesilea, der ja das erschtterndste Ineinander von Erfüllung und Vernichtung ist, kann wohl von einem jungen Menschen kaum gestaltet werden. Hier wirkte Maria Becker nur ver-

nichtet, nicht siegreich vernichtet. Es fehlte die letzte unverwechselbare geistige Herrschergröße, die ja nur wächst mit jeder äußeren Waffe, die die Kriegerin Penthesilea ablegt. Diese letzten Szenen sind nur möglich vom Blickpunkt einer völligen Jenseitigkeit aus. Und das vielleicht gerade in ihren realistischen Elementen. Denken wir nur an die Stelle: „Bisse, Küsse . . .“ Soll eine solche Vermengung des Erden mit dem Sublimen nicht von peinlichem, beinahe pathologischem Reiz sein, so muß sie gestaltet werden von jenem ganz fernen Standpunkt aus, dem das Geistige und das Leibliche nur noch wie zwei Formen des Einen erscheinen. Man muß diese Stelle neben die Worte des „göttlichen Achill“ in diesem Stück halten: in eine politische Erörterung seiner Gefährten hinein sagt er abwesend vertraumt: „Sie schwigen“ — von seinen Pferden. Ein Recht zu haben auf die rohe Wirklichkeit, das ist das Zeichen, das Kleist seinen Helden ausdrückt. Weil Achill der strahlende Göttersohn ist, redet er so, nicht trotzdem; weil Penthesilea jedes Menschenmaß überschreitet, darf sie den volkstümlichen Ausdruck, daß man jemand zum Fressen gern habe, mit den Tönen der jenseitigsten Musik umsingen und sich aus ihm die Kraft zum eigenen Tod ziehen. Kleists Sublimierung geschieht nicht durch Ausscheidung des Unreinen, sondern durch Ausweitung in die astronomischen Räume der Seele hinein. Ob solches je auf der Bühne ganz Wirklichkeit werden kann, weiß man nicht, bevor man es erlebt hat. Aber bleibe als Erinnerung an die Leistung Maria Beckers in dieser Rolle nur ihr Anruf an Ares, so bleibe sehr viel. Hier wird zum Erlebnis, wie Kleist Urlaut und Sinnlaut ineinanderwebt, wie aus dem Meer des D die Worte des rächenden Schmerzes aufsteigen, als hätte es sie vorher noch nicht gegeben. Und im Ruf der Penthesilea nach ihren Hunden und Elefanten gelingt es der Künstlerin völlig, die wildeste Wirklichkeit nur durch das Wort zu beschwören. Das ist groß.

Es ist eine fruchtbare Gepflogenheit des Schauspielhauses, die Regie dann und wann einigen seiner Schauspieler zu übertragen. Für das Publikum ist es außerordentlich reizvoll, den selben Künstler bald richtunggebend, bald folgend zu beobachten. Und daß solche Zweiteilung meist so richtige Ergebnisse zeitigt, ist nur Ausdruck der hochgezüchteten Ensemblekunst, die an diesem Theater ja immer wieder ganz besonders entzückt. Die „Penthesilea“ wurde von Kurt Horwitz betreut. Eine einleuchtende Wahl. Denn dieses ausschließliche Wortdrama mußte von einem Künstler inszeniert werden, der wie vielleicht kein zweiter an dieser Bühne das Wort als solches gestaltet. Aber wenn die Aufgabe ehrenvoll ist, so ist sie auch ungeheuer. Besonders auf einer kleinen Bühne wie in Zürich. Es waren mehrere junge Kräfte zum ersten Mal in wichtigeren klassischen Rollen zu verwenden, es war eine große Zahl von Statisten zu formen, es war aus einem sehr kleinen Bühnenraum ein Höchstmaß von Standorten bei einem Mindestmaß an Aufwand herauszuholen, und es war dieses Werk in wenigen Wochen einzustudieren. Daß angesichts dieser Schwierigkeiten eine Aufführung zustande gekommen ist, die das kleine wie das große Publikum fesselt und das Theater zu füllen versteht, grenzt ans Wunderbare. Was zuerst beeindruckt an der Wiedergabe als ganzer ist ihre Transparenz. Kleists Verse werden gesprochen in der ganzen gehehnten Schärfe, die sie erfordern und bleiben doch durchsichtig. Gleich die zweite Szene mit ihrer Kampfbeschreibung formt diesen Zug imponierend heraus. Fugenlos greift Stimme in Stimme, hinauf, hinunter schwingt sich der Vers von Spieler zu Spieler, als sei er die Person und bediene sich der Menschen nur als seiner Instrumente, wobei durch die äußerst geschickte Aufstellung der Schauspieler die Versbewegung auch optisch lichtvoll nachgezeichnet wird. Wird aber das Werk so gefaßt — und es geschieht sicher zu Recht —, so tut sich eine neue Schwierigkeit auf. Eine solche Instrumentalkunst verleiht der Stimme, der Sprechtechnik, der statuarischen Gestik des Schauspielers erhöhte, ja primäre Bedeutung, da er nun seine menschliche Ergriffenheit noch weniger als sonst frei ins Wort hineinlegen kann. Daß bewährte, sichere Köpfer wie Langhoff und Ginsberg sich diesem Stil — der ja seinen Teil

an Realismus durchaus einschließt — scheinbar ohne Schwierigkeit anzupassen wissen, überrascht nicht, daß es aber auch junge Kräfte wie Freytag, Bichler beispielsweise vermögen, ist hochehrfurchtlich. Eine ähnlich starke Wirkung geht aus von der letzten Szene zwischen Odysseus, Diomed und Achill mit ihrer großartigen Beschwörung vom Sturz Ilioms, die sich an Gewicht messen darf mit Homer und Vergil. Das Wagnis, den Achill, der noch am ehesten neben Penthesilea als Einzelrolle heraustritt, dem jungen Freytag zu übergeben, ist im großen Ganzen gelungen. Zwar versteht er es noch nicht immer, Ergriffenheit und Ergreifen auf einen Kenner zu bringen, aber er hat schöne und starke Augenblicke einer wilden und zugleich starken Unschuld, wie sie die Rolle fordert. Die weiblichen Ensembles sind in der Wirkung problematischer. Wußte man vor dieser Aufführung ganz, wie groß der Unterschied zwischen einem Sportsgirl und einer Amazone ist? Hier rächt es sich besonders offensichtlich, daß in einer kleinen Stadt, wie es Zürich für solche Dinge ist, dem Regisseur eben doch nur eine beschränkte Zahl von Spielern zur Auswahl steht. Aber darüber hinaus ist es ja wohl schon so, daß jedes ganz große Kunstwerk zum Gericht wird für eine jede Generation. Am wenigsten entfaltet sich die Szene mit den Rosenmädchen, sie bleibt niedlich und wohlwollend, und statt Kleists „Silberstimme“ hört man Silberstimmchen. Von der heroischen Süßigkeit, die solche Stellen erfüllen sollte, ist nichts zu spüren. Aber sind sie spielbar anderswo als in der Seele ihres Schöpfers? Wirklich stark ist als Amazone die junge Erika Bensch, die ihre sehr exponierte Erzählung vom Tod des Achill mit objektiver Ergriffenheit darbietet. Doch ist auch sonst unter den Amazonen in jeder Beteiligten nach bestem Vermögen der Wille am Werk, der großen Vision von Kleists Werk nachzuleben, die den Regisseur erfüllt und die ihn jede Einzelheit in klarste Beziehung zum Ganzen setzen läßt. So wird die „Penthesilea“ zu einem wirklichen Konzert, geleitet von einem Kleist kongenialen Kunstwillen, von dem Willen, diese Steinlawinen des Wortes nach den ihnen innewohnenden Fallgesetzen abrollen zu lassen. Man wird dem Schauspielhaus weder das Wagnis noch das Gelingen dieser Aufführung vergessen.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Die Schweizerische Theaterausstellung.

Die bisher in Basel und Zürich gezeigte „Schweizerische Theaterausstellung“ vereinigt an Dokumenten, Stichen, Modellen und Lichtbildern einen reichen und höchst aufschlußreichen Stoff. So gut wie unsere ganze europäische Kultur den drei Faktoren der Antike, des Christentums und der jeweiligen völkisch-bodenständigen Antriebe entsprossen ist, wird hier das Schweizerische Theater auf griechisches Drama, mittelalterlich-geistliches und Fasnacht-Spiel zurückgeführt. Gleich am griechischen Theater wird klar, wie elementar Theaterspielen dem Menschen im Blute liegt: als ein Streben, aus den nüchtern-engen und verbrauchten Bezirken des Ich herauszubrechen in befreiende und von der Selbstheit ausruhende Verwandlungen, sei es nach oben ins Größere, Reinere, ins Göttlich-Mythische, sei es nach unten ins Vollere, Dichtere, in die Saturnalien tierischer Triebentfesselung. Denn dies sind die Ursprünge von Tragödie und Komödie. Beiden gemein ist anfangs die Maske, welche zugleich den Rückzug aus Festlegung, Armut und Schuld des Sichselbstseins wie die Verbundenheit mit höheren und tieferen dämonischen Mächten andeuten soll. Von der antiken Komödie besitzen wir sprechende Schilderungen auf Reliefs, Wandbildern und Vasen, von denen hier zahlreiche vorgeführt werden. Von der Tragödie haben wir keine Abbildungen; aber genügt da zu einer tieferen Verfinnlichung nicht schließlich der Theaterbau selbst, der, wie er sich den herben, weitgeschwungenen Berglinien der griechischen Landschaft wundervoll einfügt, eine der Naturgröße nahe Urgestalt menschlichen Formens gleich den ägyptischen Pyra-

miden und den römischen Aquädukten bedeutet? — Was an Mittelalter und Reformation hier besonders interessiert ist, belehrt zu werden, wie einige gebräuchliche Vorwürfe der Malerei sicher oder wahrscheinlich nicht die biblischen Auftritte selbst, sondern „Mysterien“ darüber seien — oder Figurinen zu solchen; so etwa die bekannten fecken Typen Niklaus Manuel Deutchs. Die weitere Entwicklung des Theaterwesens entfernt sich durchaus von unseren protestantischen Gegenden; insbesondere der Calvinismus war kein ihm günstiges Klima. In Genf waren selbst religiöse Vorführungen kaum durchzusetzen, und in Zürich, wo noch der humanistisch begeisterte Zwingli die Musik für die Aufführung einer Plautus-Komödie geschrieben hatte, sehen wir im 17. Jahrhundert einen Antistes Breitinger das Theater zu Fall bringen. Und noch im 18. Jahrhundert suchten Rousseaus Donquichotterien aus einer Mischung von anempfundenerem Rigorismus und eigenwüchziger Romantik die Altgenfer Theaterfeindschaft neu zu beleben. Inzwischen pflegten die Jesuiten und Verwandte das Theater spielen aufs bewußteste, und ebenso die üppigen Fürstenhöfe der Barockzeit, obgleich beide nicht grade aus zumittst künstlerischen Gesichtspunkten heraus. Fesselnde Bilder, die sowohl die maßlose Ausgabefreudigkeit dieser Kreise wie auch die ungeheure Kraft des Barock zur architektonischen Bändigung expansivster Formenmassen belegen, zeigen hier das Ausstattungswesen aufs höchste getrieben. Über die antikisierende Reaktion der geistigeren Elemente des Theaters in der Schiller-Goethe-Zeit gelangen wir zur schweizerischen Gegenwart, die durch ungemein ausgebreitetes Bildmaterial auch propagandistisch verlebendigt wird. Auch die gedruckte Begleitung bemüht sich erfolgreich in dieser Richtung, so mit besonderem löblichem, wenngleich etwas wahllosem Eifer um Demokratie im Theaterwesen. Denn dessenungeachtet wird das höhere Theater immer im wesentlichen auf die Gebildeten angewiesen sein. Man vergesse doch nicht, daß die athenische Demokratie sich über einem außerhalbstehenden Sklavenheer aufbaute — ähnlich wie heute die englische und französische Demokratie über den Farbigen. Auch sonst finden sich in diesem Heft einige erstaunliche Dinge, z. B.: „Inhalt der spanischen Stücke (z. B. von Lope de Vega und Calderon) waren katholische Heilswahrheiten (Mysterien) oder fasnachtspielartige Volksspiessen“. Oder: „Das eigentliche Ziel des französischen klassischen Theaters bestand darin, propagandistischer Träger der französischen Kultur und Politik in Europa zu werden.“ Oder: „Die neuen Theatergebäude müssen in einer städtebaulichen Situation errichtet werden, die dem kulturellen Zweck der Gebäude entsprechen(!)“. — Leider können wir auch eine Entgleisung unseres guten Zürcher Schauspielhauses nicht übergehen. Die Schlagzeilen, unter denen die Bilder von seinen Aufführungen geboten werden, wollen aus ihm ein rein politisches Tendenzinstitut machen, während es in Wirklichkeit glücklicherweise einfach der Kunst dient, und zwar in einem freien und strengen Sinne. — Diese kleinen Ausstellungen an der Ausstellung schränken unsere Empfehlung derselben nicht ernstlich ein.

Eric Brock.

„Das antike Drama auf der neuzeitlichen Bühne“.

Nachdem diese Blätter sich in den letzten Monaten immer mehr der Leidenschaft fürs Theater geöffnet und damit einem der heute lebendigsten Brennpunkte des geistigen Geschehens einen durchaus gerechtfertigten Platz eingeräumt haben, erscheint es wichtig, von einer Diskussionsversammlung des Zürcher Literarischen Klubs zu berichten, in welcher unter Leitung von Emil Staiger die Frage des antiken Dramas auf der neuzeitlichen Bühne behandelt wurde. Erfolg und Ertrag zeigten, wie groß das subjektive und objektive Bedürfnis gerade heute ist nach Erörterung zeitnaher geistiger Fragen, die weder einseitig=autoritär noch parteimäßig=zänkerisch ist. Allerdings setzt eine solche eine Zuhörerschaft voraus, die das Verlangen der so stark belasteten Gegenwart nach eindeutigen kompakten

Begleitungen warten heißen kann zugunsten allseitiger Diskussion — möge diese zunächst auch nur zu zeigen scheinen, daß auch derjenige sich die Verwickeltheit all solcher Problematik nicht hat träumen lassen, der nach eigener ehrlicher Gedankenarbeit daran seinen redenden oder hörenden Beitrag niederzulegen kam. Was dann allerdings für den geistiger Anstrengung nicht von vornherein Abholden beglückend hervortrat, war, wie eben in dieser Verwicklung gleichzeitig auch die Entwicklung und damit die Entwirrung sich abzeichnete. Solche Einsicht in die dialektische Natur des Geistes, die eine neue lebendige Gewißheit ermöglicht, schließt die Notwendigkeit des Dialoges, der Unterredung ein; und vielleicht wären instinktiv noch manche dringliche Fragen derart zu fördern.

Die Erörterung knüpfte an Thejen Staigers an, die nach warmer Huldigung vor der glänzenden Bemühung des Zürcher Schauspielhauses um das antike Drama doch eine kritische Note nicht verleugnen konnten noch wollten. Bei aller Ablehnung der unerreichbaren völligen historischen Treue wandten sie sich mit Grundsat Klarheit gegen jeden Versuch intimer Wirkung, psychologischer Ausdeutung, belebten Gebärden-spieles, Bermannigfachung der Charaktere und Verlegung des Handlungs-Schwerpunktes in sie. Demgegenüber kam dann mit Lebhaftigkeit der Standpunkt der Schauspieler zum Ausdruck, wonach vor der unmittelbaren Empfindungs-Berührung zwischen Künstler und Zuschauer alle Theorie unwichtig sei; diese rückte von da aus fast in ein museales Licht. Wir können, wurde gesagt, das Mythische jener Werke nicht mehr erreichen, aber es ist auch gar nicht nötig; denn was im Innersten die Griechen erschütterte, das erschüttert auch uns, sonst hätte alle Wiederbelebung keinen Sinn. — Nun entfaltete sich der andere, mehr literarische Standpunkt dahin, das geforderte Absehen vom Erleben näher zu zergliedern. Gewiß ist jenes Religiöse in seiner Besonderheit nicht mehr zu erwecken, aber es gibt noch eine andere Gestalt, in der objektivierende Formhaltung im Schauspiel fortlebt. Man schaue auf die französische Tragödie, wo ähnlich wie bei der Oper ohne subjektive persönliche Ergriffenheit ein sich selbst tragendes Musifizieren von höchstem monumentalem Pathos der Sprache entlockt wird; solche Kunstgejinnung würde auch bei uns noch größte Wirkungen auslösen. Und es wurde eine Steigerung dieses selbstgejehlischen Stiles bis zum Liturgischen gefordert. — Die Entgegnung machte geltend, daß auch Rhetorik im leidlich positiven Sinne auf der deutschen Bühne unmöglich sei; dabei, so wurde von sachmännischer Seite beige-steuert, enthalten die griechischen Trauerspiele in der Tat viel reine Rhetorik auch im Sinne toter Sophistik, für deren formale Kunstfertigkeit das griechische Volk viel verfeinerten Sinn hatte — wie heute das französische. Stil ist, seine Grenzen nicht sprengen zu wollen. Das Naive aber (dessen Notwendigkeit im Sinne freistatler Objektivität unbestritten blieb) ist für uns nur auf sentimentalischem Wege erreichbar, und man hätte hier an Kleists Parabel vom Marionettentheater erinnern können. Allerdings wurde in dieser Hinsicht noch ein Vorbehalt für die Schweiz verlangt; hier ist noch vielfach eine lebendige Naivität möglich, und wer an die Wirkung der sprachlich und gestisch wenig wendigen Laienspieler im Einsiedler „Welttheater“ denkt, wird dem zustimmen müssen, bei aller Gefahr, welche die bewußte Handhabung solcher Möglichkeiten mit sich bringt.

So ergab sich ein reiches Geflecht von Gedankenzügen nach Zettel und Einschlag, von dem wir hier einige Fäden unzulänglich genug herauszulösen versuchten. Eine einigende Formel wurde nicht gefunden, und keine der streitenden Grundanschauungen gab sich geschlagen. Aber das ist vermutlich gut so, wenn es sich um Standpunkte von letzter Wesentlichkeit und um Menschen handelt, die sich auch in komplizierteren geistigen Situationen aufrechtzuerhalten wissen. Die Wesentlichkeit dieser Standpunkte und Situationen mißt sich aber daran, ob der eigene Gedanke aus solcher Auseinandersetzung mit dem ewigen Gegner bereichert, be-rechtigt und vertieft zu sich zurückkehrt.

Eric Brod.