

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 5

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

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

schwach genug war, sich ihrer Werte nicht zu wehren, das sie vergaß im tiefen Dunkel der Verbannung, sie wieder umnachten ließ wie in Jahrhunderten, die in Wahrheit überwunden sind, weil das Opfer von Generationen sie überwand, kann sich das Schicksal niemals gnädig erweisen, und seine Fahne muß sich in Not und Trauer verhüllen.

Im Felde, 4. August 1943.

Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Basler Theaterprobleme (II).

Im Heft 7/8 (November/Dezember) des letzten Jahrgangs wurde an dieser Stelle über das Anfangsstadium des Basler Versuchs einer „Schauspielreform“ berichtet: den Schauspielbetrieb des Stadttheaters durch Angliederung einer eigentlichen Schauspielbühne im Röchlintheater mit Einwilligung des Großen Rates und der Regierung zu erweitern. Es konnte damals darauf hingewiesen werden, daß dieser Anfang im Röchlintheater zwar künstlerisch und vom Publikumsbesuch her gesehen noch nicht ganz den gewünschten Erfolg hatte, aber immerhin zu berechtigten Hoffnungen Anlaß gab, zumal hier der jüngsten Schweizer Schauspielergeneration die Möglichkeit geboten wurde, sich zu entfalten und zu bewähren. Unterdessen stellte nun aber das Stadttheater die Schauspielaufführungen im Röchlintheater bereits Ende April, also lange vor Saisonschluß (20. Juni) auf Grund eines Großratsbeschlusses wieder ein, weil das finanzielle Ergebnis hinter den Erwartungen derart zurückblieb, daß ein Weiterbetrieb — auch für die kommende Saison — nicht mehr verantwortet werden konnte.

Diese Tatsache sieht im ersten Augenblick als großes Fiasko der Basler Theaterleitung Neudegg/Waelterlin aus. Doch ist bei gewissenhafter Abwägung des Ergebnisses zum mindesten ein beachtlicher moralischer Erfolg zu buchen, ganz abgesehen davon, daß dieses verhältnismäßig zwar teure Experiment eine ganze Reihe interessanter und lehrreicher Ergebnisse zeitigte. Bevor wir auf diese positive Seite des Röchlin-Experimentes hier näher eingehen, mögen die wichtigsten negativen Bewertungen dieses Reform-Versuchs aufgezählt werden.

Zuvörderst könnte man hierbei gleich das Sprichwort zitieren: „Mißerfolg ist Schuld“ und jede Rechtfertigung als vergebliches Bemühen hinstellen, ein unbestreitbares Fiasko beschönigen zu wollen. Denn es ließe sich erstens darauf hinweisen, wie dies von verschiedener Seite auch getan worden ist, die Theaterleitung hätte von vorneherein darüber im Klaren sein müssen, das Röchlintheater sei eine für die Bestrebungen des Stadttheaters ungeeignete Aufführungsstätte: für ein Kammerspiel-Theater sei der variétémäßig weite und hohe Zuschauerraum in seiner hellen gelb-grünen Farbtonung zu groß und stimmungslös, während für anspruchsvollere größere Schauspiel-Aufführungen, wie z. B. Klassiker, die Bühne wiederum zu primitiv eingerichtet und zu wenig tief sei. Ferner hätte die Direktion vor Beginn der regelmäßigen Aufführungen bedenken müssen, daß der Barbetrieb im gleichen Hause bei den wenig schalldichten Wänden die Aufführungen, zumal ernster Werke, empfindlich stören und das Röchlintheater, seinem bisherigen Ruf als — allerdings gute — Variété-Bühne entsprechend, durch die Beibehaltung des Namens und ohne eingehenden Umbau des Zuschauerraumes beim eigentlichen Basler Theaterpublikum auf Mißtrauen, wenn nicht gar Ablehnung stoßen müsse. Außerdem wurde der Einwand geltend gemacht, daß sich

eine Stadt, die mit der weiteren Umgebung nicht ganz zweihunderttausend Einwohner zähle, keine zweite Bühne in der Art Zürichs publikumsmäßig und finanziell leisten dürfe, ohne von vorneherein mit einem Defizit zu rechnen, zumal — allerdings nicht eigentlich baslerische Stimmen — das Bedürfnis eines vermehrten Schauspiels für Basel verneinten und nur die Musikstadt Basel gelten lassen wollten.

Als schwerwiegender Punkt für den Mißerfolg wurde dann noch angeführt, daß man wohl besser getan hätte, bei Eröffnung der zweiten Bühne musikalische Aufführungen und Schauspiele zu trennen, d. h. im alten Haus am Steinenberg nur noch Opern und Operetten zu geben, die Schauspiel-Aufführungen auf das Röchlintheater zu beschränken und nicht auch im Stadttheater die gleichen Aufführungen wie im Röchlin zu bringen. Damit seien wohl auch Einsparungen im technischen Betrieb zu erzielen gewesen, der durch den Hin- und Hertransport der Kulissen und Kostüme ein großes Stück Arbeit mehr zu bewältigen gehabt habe.

Zu dieser Trennung von Schauspiel und musikalischen Aufführungen sei folgendes bemerkt: im alten Haus wäre man durch eine solche Trennung mit dem bisherigen — zugegeben etwas schwerfälligen und überholten — Abonnements-System in Konflikt geraten, mit seinen pro Woche vier verschiedenen Abonnementsvorstellungen, bei denen Opern-, Operetten- und Schauspiel-Aufführungen abwechseln. Bei der vollständig verschiedenen Bestuhlung und Rangeinteilung der beiden Häuser und der Tatsache, daß der Entschluß, im Röchlintheater zu spielen, infolge allzu lang hingezogener Verhandlungen erst im letzten Augenblick vor Saisonbeginn gefaßt wurde, wäre diese Trennung zu kompliziert geworden. Dazu kommt noch, daß sich die Basler Direktion, aus Rücksicht auf die alte Abonnentenschaft, vor allem der billigeren Plätze, zu der notwendigen radikalen Abonnements-Reform immer noch nicht entschließen konnte, nämlich die Abonnementsstage stark zu reduzieren und auf höchstens zwei pro Woche herabzusetzen, wie dies z. B. am Zürcher Stadttheater vor einigen Jahren schon mit großem Erfolg eingeführt wurde.

Zu den andern Einwänden ist ganz allgemein zu sagen, daß sie die Theaterleitung vor Beginn der Spielzeit alle geprüft hat und zu dem Ergebnis gekommen ist, es sei besser, ein Experiment mit gesundem Optimismus, wenn auch mit kleinen und nicht völlig idealen Mitteln zu wagen, als vor lauter Bedenken „stille zu sitzen“ — vor allem, weil das Basler Stadttheater auf Grund öffentlicher Kritik durch die „Aktionsgemeinschaft der jungen Generation“ zu einer „Schauspiel-Reform“ gleichsam genötigt worden war.

Dann kann nicht nachdrücklich genug darauf hingewiesen werden, daß sich der Schauspielbesuch gegenüber der Saison 1941/42 sehr gesteigert hat. Dies beweist allein die bedeutend größere Zahl der Schauspielaufführungen: sind es damals insgesamt 91 gewesen, so jetzt in beiden Häusern zusammen 254! Dabei haben gewisse Stücke, wie z. B. „Eine kleine Stadt“, eine regelrechte Schauspiel-Begeisterung geschaffen. Das Interesse fürs Schauspiel konnte vor allem auch bei der Jugend neu geweckt werden durch die Gründung der Jugendtheatergemeinde mit Hilfe des rührigen Theatervereins. Dazu kommen die folgenden wichtigen positiven Resultate, wie sie im Rechenschaftsbericht an den Großen Rat angeführt sind: „Die Tatsache, daß das Personal jeden Tag spielte, bedeutete wohl eine Anstrengung, andererseits kam aber das Personal zu einer intensiven Tätigkeit, die es nicht locker ließ. Das Personal hat an äußerer Leistungsfähigkeit und Spannkraft jetzt schon gewonnen, und es ist auch für einen lebendigen Spielplan aufnahmebereit. Der Geist im Personal, der Wille zur Leistung im großen und ganzen sind sicher größer geworden durch die häufige Tätigkeit, vor allem Dank der ständigen Probearbeit. Eine Reihe von Regisseuren sind zugezogen worden (z. B. Kurt Horwiz, Leopold Lindtberg, Leonard Steckel — alle drei vom Zürcher Schauspielhaus, dann Franz Schnyder und Dr. Hans Wiesner), die einige besondere

Aufführungen zustande gebracht haben. In dieser Arbeit hat sich das Personal entwickelt . . . und sich dahin geäußert, daß es einen Gewinn davon hatte. Es ist auch von außen her anerkannt worden, daß gewisse Darsteller ihre Leistungen gesteigert haben. Der Spielplan ist durch die größeren Möglichkeiten im Nebentheater reichhaltiger geworden. Wenn auch ein paar Nieten darunter waren, so sind ein paar wesentlich moderne Stücke aufgeführt worden (neben „Eine kleine Stadt“ z. B. die „Maifäher-Komödie“ von Widmann, „Kampf bis aufs Messer“ (Skin Game) von Galsworthy, „Mutter Courage und ihre Kinder“ von Brecht), die in dieser Zahl allein im Hauptgebäude nicht hätten gebracht werden können. Weiterhin ist es ein Vorteil, ein Theater zu haben, frei von Rücksichten dem Stammpublikum gegenüber“. Dazu ist hier noch anzumerken: nachdem das Rächlintheater geschlossen war, hat sich in den beiden Schluß-Monaten der Spielzeit der Schauspielbesuch im Stadttheater plötzlich derart gesteigert, daß Aufführungen wie Goldonis „Diener zweier Herren“ und Sophokles „König Oedipus“ in der Übertragung Emil Staigers öfters ausverkauft waren. Damit ist zugleich der Einwand, Basel sei kein Boden für das Schauspiel, eindeutig widerlegt worden.

Für die kommende Spielzeit konnte der größere Teil der jungen Schweizer Darsteller wieder engagiert werden, wenn auch die Zahl der Schauspielaufführungen naturgemäß bedeutend reduziert werden muß. Oskar Waelterlin bleibt fernerhin auch Schauspielregisseur in Basel, sodaß für den nächsten Winter als Frucht des „Schauspiel-Experimentes“ qualitativ eine Steigerung im Basler Schauspiel zu erwarten ist. Wir hoffen, darüber zu gegebener Zeit berichten zu können.

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

Ausländische Kunst in Zürich.

Ausstellung im Kunsthaus 24. Juli bis 26. September.

Der Krieg hat uns zwar die Zufuhr ausländischer Kunstgüter abgeschnürt; aber er hat uns dafür auf der anderen Seite wieder mehr an unseren eigenen Besitz, der vorher allzu wenig beachtet wurde, herangeführt. Gewiß konnte sich in der Schweiz kein Mäzenatentum wie an den großen europäischen Fürstenhöfen entwickeln. Doch gar so provinziell, wie man es ihnen gerne andichten möchte, sind die Eidgenossen denn doch nicht. Das beweist nun — nach den entsprechenden Veranstaltungen in Winterthur, in Baden und in Basel — die Ausstellung im Zürcher Kunsthaus, die sich insofern von ihren Vorbildern unterscheidet, als sie nicht bloß Werken aus dem Zürcher Privatbesitz Raum gewährt, sondern auch Gemälden und Plastiken aus dem eigenen Sammlungsbestand. So ist durch ein glückliches Zusammenspiel von öffentlicher und privater Hand eine prächtige Schau entstanden, die schon rein quantitativ eine Großleistung bedeutet. Doch wurde bei den 726 gezeigten Arbeiten auch ziemlich streng darauf gesehen, daß die Qualität nicht von der Masse erdrückt wird. Eine andere Frage ist es allerdings, ob es vielleicht nicht doch besser gewesen wäre, eine Unterteilung, sei es in zeitlicher, in regionaler oder in kunsttechnischer Beziehung vorzunehmen. Dieser Gedanke mußte jedoch möglicherweise im Hinblick auf die Leihgeber, die sich während der Ferienzeit leichter von ihren Kunstwerken trennen, fallen gelassen werden.

Wie schon Direktor W. Wartmann bei der Eröffnung am 24. Juli ausführte, bildet die Ausstellung natürlich keine geschlossene Einheit, da sie sich ja auf viele, von einander unabhängige Sammler stützt. Wenn dennoch der Faden kaum je über längere Zeitstrecken abreißt, so spricht das für den vom Laien kaum erwarteten Reichtum in den privaten Kollektionen Zürichs. Schon der zeitliche Beginn dieser Schau ist glanzvoll: köstliche Buchmalereien, die noch bis ins 10. Jahrhundert zurückreichen, eröffnen den äußerst bunten Reigen, der sich sowohl durch die eigentlichen Ausstellungsräume wie auch durch den Sammlungsstrakt im ersten

und im zweiten Stock hinzieht. Diese Blätter byzantinischer, italienischer, französischer und deutscher Provenienz münden schließlich in den von einer fast nicht mehr überbietbaren Zartheit getragenen Miniaturen der Stundenbücher des 15. Jahrhunderts. Kaum weniger einprägsam ist die in teils sehr gut erhaltenen Proben gezeigte Druckgraphik Hans Baldung Grien, Pieter Bruegels d. Ä., Albrecht Dürers usw., bis hinauf zu Anton van Dyck und Robert Rantouil. Auch unter den mittelalterlichen Skulpturen befinden sich einige durch innere Größe packende Statuen, so z. B. die wunderbar beschwingte französische „Madonne mit Kind“ um 1500.

Bei den älteren Gemälden überrascht vor allem die Vielfalt an guten Hollandern, die sowohl vom formalen als ebenfalls vom inhaltlichen Standpunkt aus unser volles Interesse verdienen (Antwerpener Meister: „Heilige Anna selbst“, Hendryk Vles: „Die Gewerbe“, Adriaen Brouwer: „Regelspielende Bauern“, Jan Mostaert: „Brustbild eines Mannes“, Jan Provost: „Beweinung Christi“, Jan van Goyen: „Flußlandschaft mit Segelschiffen“, Andrian van Stalbeemt: „Dorfstraße“). Weniger stark ist die Vertretung der Italiener aus jener Epoche, wenn man auch an einzelnen Werken gewiß nicht achtlos vorübergehen wird. Auch die deutsche Kunst um die Jahrtausendwende muß sich auf museumseigene Bilder (so auf die vier schönen Tafeln des Meisters der Münchner Domkreuzigung) stützen, um den Akzenten aus anderen Gegenden die Waage zu halten.

Weisen diese Abteilungen noch auf eine in der Hauptsache religiös und auch nicht wenig aristokratisch orientierte Ära zurück, so entfaltet sich dann im Holland des 17. Jahrhunderts die bürgerlich-diesseitige Kunst in machtvoller Aufschwung. Melbert Cunn, Rembrandt, Jacob Ruysdael, Aert van Gelder, Jan Steen, Gerard Terborch, David Teniers d. J., Jan Vermeer von Haarlem, Philip Wouwerman usw. sind die Träger jenes neuen Kunstgefühles, das sich nachdrücklich von den etwas bombastischen Ambitionen des südlichen Barocks (Guido Reni, Alessandro Magnasco) unterscheidet, obwohl auch hier schlichtere Lösungen vorkommen, wie z. B. die drei herrlichen Arbeiten von Francesco Guardi. In etwas geadeltere Sphären, als sie die Holländer schätzten, heben dann die Engländer ihre Porträtkunst empor, so u. a. Josuah Reynolds, Thomas Gainsborough, John Hoppner, Thomas Lawrence. Und auch die bereits zur Grazie des Rokoko tendierenden Franzosen, die schon mit der „Schlafenden Venus und Satyrn“ von Nicolas Poussin ein prachtvolles Werk aus dem 17. Jahrhundert stellen, sind stets von einem Hauch aus den galanten Boudoirs umspielt: Jean-Baptiste Pater, Nicolas Lancret, Jean-Honoré Fragonard.

Das wirklich große Neue setzt dann — von Eugène Delacroix schon vielfach angetönt — mit dem französischen Impressionismus ein. Daß sich diese Kunst, die schließlich auch die übrigen Länder Europas mitriß, gerade in der Schweiz größter Beliebtheit erfreut, haben schon zahlreiche Ausstellungen bewiesen. So bedeutende Zeugen pleinairistischen Sehens in der Kunsthaus-Schau auch enthalten sind, müssen wir es doch mit diesem ganz summarischen Hinweis auf die vielen hundert Bilder bewenden lassen, wie sich überhaupt ein solcher gedrängter Überblick bloß auf mehr oder weniger subjektiven Andeutungen aufbauen kann. Von 1800 an reißt die Kette nicht mehr ab, angefangen von Camille Corots duftigen Impressionen über Gustave Courbets wuchtiges *Deuvre* („Die Welle“) und Paul Cézannes dynamische Malweise bis herauf zu den in den Fußstapfen Henri Rousseaus wandelnden „*Maitres populaires*“, deren betonte Pflege in Zürich den Beweis erbringt, daß es bei uns auch so etwas wie Kunstsnobismus gibt.

An der Donau und nördlich des Rheins ist es dann die Biedermeierzeit (Ferdinand Georg Waldmüller), die sich neuerlich großer Beliebtheit erfreut, trotzdem auch die deutschen Impressionisten, unter denen besonders Max Liebermann hervorragt, und nach ihnen die gewaltsamen Expressionisten, die uns ihre tiefsten Werte nur nach ehrlichem Ringen offenbaren, kaum an Beliebtheit eingebüßt haben.

Alle diese Richtungen und Schulen münden dann ein in die abstrakte und surrealistische Malerei, und zwar gleichermaßen im romanischen wie im germanischen Kulturgebiet. Die sehr starke Vertretung dieser geistesrevolutionär eingestellten Künstler gestattet aufschlußreiche Rückschlüsse auf die weltoffene und durchaus nicht konservative Haltung der schweizerischen Kunstsammler.

So reizvoll ein längeres Verweilen bei dem größtenteils ausgezeichnet vertretenen 19. und 20. Jahrhundert auch wäre — noch wurden ja Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Henri Matisse, Adolf Menzel, Edvard Munch, Carl Spitzweg, Pierre Bonnard, Paul Gauguin, Edouard Manet, Pablo Picasso, Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh usw. usw. überhaupt nicht genannt —, haben wir doch lieber das Schwergewicht auf die früheren Epochen gelegt, weil diese in Ausstellungen wesentlich seltener zu Wort oder in diesem Falle besser: zu Bild kommen. Endlich sei noch ein Hinweis auf die jüngeren Plastiker gestattet. Namen wie Ernst Barlach, Edgar Degas, Charles Despiau, Adolf von Hildebrand, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Auguste Rodin und Aristide Maillol sichern auch hier ein hohes Niveau. Jedenfalls aber bedeutet die ganze, umsichtig angeordnete Veranstaltung für alle Kunstfreunde einen seltenen Glücksfall. Mit einer ähnlich reichen Realisierung des Gedankens, wertvollen Privatbesitz auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, dürfte wohl in absehbarer Zeit nicht mehr zu rechnen sein.

Herbert Gröger.

Der Film.

Der Sommer ist die Zeit der Filmreisen — gar nicht zum Schaden des Publikums. Die Art, wie ein Film die Zeit übersteht oder nicht übersteht, zeigt oft sein Wesen klarer auf als manches Andere. So ist es meist nützlich, wenn auch nicht immer angenehm, alte Filmfreunden zu überprüfen. Eben vermochte wieder das letzte Werk, das Jean Renoir noch in Frankreich geschaffen hat, „La Règle du Jeu“, die Zürcher Filmfreunde während eines Monats in Atem zu halten — stärker vielleicht noch als damals, wo es zum ersten Mal hier gezeigt wurde. Die „Règle du Jeu“ ist ein Zeitdokument ersten Ranges. Französische Aristokratie, die ihre Tage zwischen Jagd, Sammlerleidenschaft und Liebe teilt, Menschen, denen nur noch ein Halt geblieben ist: die Einhaltung der Spielregel, Wesen, die sich selber melancholisch amüsiert zuschauen in ihrer Entscheidungsfähigkeit und sich kampflos und liebenswürdig der Crapule unterordnen — dieses richtungslose Treiben einer sterbenden Schicht, die das „Après nous le déluge“ mit traurig charmantem Bedauern ausspricht, findet in diesem Film einen Ausdruck von hellseherischer Kraft. Ganz ohne kämpferische Akzente gestaltet Renoir seinen Stoff — er ist wohl subjektiv ehrlich, wenn er sich dagegen verwahrt, er habe Zeitkritik machen wollen — seine Darstellung erhält nur umso mehr Gewicht dadurch. Wahrscheinlich ist es nur den Franzosen gegeben, künstlerisch sich derart sine ira et studio auszudrücken. Es fehlt diesem Film jede polemische Note — beinahe möchte man sagen, es fehle ihm jede kritische, jede satirische Note. Und doch ist das Werk eine Demastierung der Gesellschaft von letzter Schärfe. Renoir stellt sich damit in die Reihe der großen Realisten. Die Hauptfigur seines Werks — unübertrefflich verkörpert durch Dario — ist die realistische Figur schlechthin: wie der Realismus läßt sie ihr Licht leuchten über Gerechte und Ungerechte und findet ihren Lebensstolz im berechenbaren Zauber des Automatischen. Es ist sehr seltsam zu beobachten, wie sich dieser Film bei mehrmaligem Anschauen dem Publikum offenbart. Das erste Mal packt sein Stoff ganz unmittelbar, erregt er durch seine Unerregtheit, heben sich auch gewisse Glanzpunkte heraus, dann später beim zweiten oder dritten Erleben gibt man allen Einzelzügen ihr Recht und wagt kaum mehr, den einen einem andern vorzuziehen. Dann erst empfindet man wohl

auch ganz die hier meisterlich geübte Kunst des weich fließenden Übergangs, der natürlichsten Verknüpfung. Es ist viel zu lernen über das Wesen des Realismus in diesem Film. Es wäre auch viel zu lernen über die Wirkung eines so gearteten Films auf das große Publikum. Könnte ein Regisseur diese in ihrem ganzen Ausmaß erkennen, so hätte er vielleicht kaum mehr den Mut, sein Werk nochmals zu schaffen. Daß dieser Film heute solche Überlegungen aufkommen läßt, liegt größtenteils daran, daß wir seit seinem Entstehen den Zusammenbruch Frankreichs erlebt haben. Es wäre ein schlimmes Zeichen für alle jene, denen Frankreich geistig unentbehrlich ist, wollten sie diese Tatsache nicht registrieren. Ein ebenso schlimmes Zeichen, wie wenn sie diese Tatsache auf eine kurzangebundene Weise politisch, weltanschaulich oder ästhetisch ausschachten wollten. Wir gehören nicht zu jenen, die die Kunst nach ihren staatszerhaltenden Kräften bewerten. Sie liegt auf einer andern Ebene. Wenn in unserer Zeit und im vergangenen Jahrhundert sehr viele wahre Kunstwerke — nur von ihnen ist hier die Rede — als Sprengstoff gewirkt haben, so ist das nicht die Schuld der Künstler, sondern ganz offenbar diejenige der Zeit, die solche Gegenkräfte durch ihre Verrottung heraufbeschwören mußte. Aber für den Film liegt das Problem eben doch anders. Er ist zwar die indirekteste, aber zugleich die distanzloseste Kunstform. Er trägt die rein stofflichen Elemente viel näher und viel unverwandelter an den Zuschauer heran, als es das beispielsweise das literarische Kunstwerk tut. Und dazu richtet sich der Film seinem Anspruch nach an das große Publikum. Darin liegt eine ungeheure Gefahr — für ihn oder für dieses Publikum. Wenn Film und Roman das selbe tun, so ist es nicht das Gleiche. Renoir ist ein Künstler von hohem Format. Viele Zuschauer wissen das und sind trotzdem erfüllt mit einem unguuten Gefühl nach der „Règle du Jeu“. Das kommt wahrscheinlich daher, daß diese Haltung der reinen, fast spielerischen kulturkritischen Kontemplation im Film eine gefährliche Unangemessenheit ist.

Die Zürcher Reprisen erlauben auch wieder, zwei der repräsentativsten deutschen Schauspielerinnen zu erleben: Elisabeth Bergner und Paula Wessely. In einem Zyklus: „Filme, die die Welt begeisterten“ sieht man die berühmte „Ariane“ mit der Bergner und anderswo zu gleicher Zeit einen Film, den die Bergner nach ihrem Weggang aus Deutschland in England gespielt hat: „Geistohlenes Leben“, in dem sie ihre virtuose Kunst gleich in einer Doppelrolle und in ihrer neuen Sprache, dem Englischen, erweist. Elisabeth Bergner hat sich als Darstellerin des jungen Mädchens spezialisiert. Damit hat sie auf der Bühne wie im Film ihre höchsten Triumphe gefeiert, ihnen ist sie treu geblieben, auch heute noch. Der Vergleich des deutschen Films mit dem englischen gibt manchen Aufschluß über die Darstellungskunst der Bergner. Wenn sie sich als Ariane noch dann und wann leisten kann, um der Ausdruckskraft willen häßlich auszugehen, so ist sie in dem englischen Film nur noch schön. Erstaunlich gerät ihr die Zurückverwandlung in das Mädchenhafte immer noch. Aber schon lange ist das nur noch äußere Unverwandlung, schon lange ist das nur noch Nachahmung früherer originaler Eigenleistung. Wir stoßen bei dieser Darstellerin auf eine seltsame Erscheinung: wenige Künstler haben wohl je eine solche typusschaffende Kraft wie sie entwickelt. Kaum eine junge Schauspielerin, die ihr nicht verfiel, und noch im letzten Großstadtmädchen war eine Zeitlang ein Abglanz ihrer Erscheinung spürbar. Das wird gerade angesichts dieser Filme jetzt umso spürbarer, als sie eine unrettbar verlorene Zeit nochmals heraufbeschwören. Wie war es aber möglich, daß der psychologisch scheinbar so hoch differenzierte Typus der Bergner zum Typus schlechthin werden konnte? Wie konnte das nach seinem eigenen Willen Unnachahmlichste so leicht und massenhaft nachgeahmt werden — von der Bergner selbst und von all ihren Jüngerinnen? Müßte man nicht schon daraus schließen, daß diese Darstellungskunst ihrem Wesen nach vor allem eine intellektuelle Angelegenheit war? Wenn man solches bedenkt, wundert man sich auch kaum mehr

über die Leichtigkeit, mit der die Bergner ihr sprachliches Werkzeug zu vertauschen verstand. Sie ist im Englischen ebenso zu Hause wie im Deutschen — vielleicht weil es ein Zuhause sein in jenem letzten innigsten Sinn der mystischen Sprachverbundenheit bei ihr gar nicht gegeben hat.

Wenn man in dieser „Ariane“ jeden Augenblick das imponierende Schauspiel genießt einer Darstellerin, die alles kann, was sie will, so hat man andererseits auch jeden Augenblick den Eindruck, daß es sich hier nie lohnt. Es braucht wohl etwas dazu, angeichts heutigen Geschehens zu sagen von Früherem: Gottlob, daß das vorbei ist. Die Atmosphäre dieses Films läßt es aber tun. Diese Pseudokonflikte, diese seelenhafte Verbrämung höchst kompakter Dinge, dieses zweideutige Umspielen des Eindeutigen, diese monumentale Aufhöhung des unheilbar Privaten wirkt heute nur noch peinlich. Jrgendwo denkt man dauernd an den Ausspruch, man finde im Deutschen kein unkeuscheres Wort als „keusch“. Es gibt in diesem Film vornehme Verschwiegenheiten, die der übelsten Zote gewachsen sind. Aber vielleicht ist es ja doch gut, daß man von Zeit zu Zeit sich zu Augen führt, woran „sich die Welt begeisterte“.

Die Kunst der Bergner kommt aus einem scheinbar äußerst raffinierten Individualismus und schuf einen modischen Typus — Paula Wessely kommt aus dem Typus und stellt ihn dar mit den Zügen der individuellen Wahrheit. Die Wessely-Filme sind als Filme meistens recht unergiebig. Sie halten sich im großen Ganzen an das verfilmte Schauspiel und versuchen, die Glanznummern ihres Stars möglichst vollzählig und wirkungsvoll anzubringen. Aber die Wessely im Film zu sehen ist immer nur ein Ersatzvergnügen. Wer denkt in einem Bette Davis-Film wie diese wohl etwa die Lady Macbeth spielen würde? Und wer denkt in einem Wessely-Film nicht, wie diese wohl das Gretchen oder die Minna gespielt habe? Das empfanden wir diesen Frühling im letzten Film Paula Wesselys, „Späte Liebe“, das empfinden wir jetzt wieder in der Reprise der „Episode“. Hier vor allem ist ihre Wirkung noch so stark und frisch, noch so unfilmgemäß, daß sie immer wieder die Leinwand zu durchstoßen scheint mit der Gewalt ihrer Geste, daß ihre Worte noch lange nachklingen, wenn das Bild und sein handlungsmäßiger Ablauf schon längst verblaßt sind. Wer könnte ihre Anklage der Zeit in diesem Film je wieder vergessen — eine Stelle, die das Wort nach seinem Klang und seinem tiefsten Wesen unvergleichlich ausschöpft (was im Film sehr selten ist), oder wer vergäße so leicht jene andere Stelle, wo der Text in Paula Wesselys Mund plötzlich zum großen Monolog wird und sie ganz theatermäßig aus der Leinwand herausdeklamiert? Das ist tief gegen das Wesen des Films, aber ein herrliches Versprechen für die Bühne. Die Wessely hat mit ihren ersten Filmen (vor allem mit der „Maskerade“, die man gerne wieder einmal sähe) die Welt förmlich berauscht. Große Natur war plötzlich in den Film eingebrochen, die doch das nur war, weil sie von der „unnatürlichen“ Bühne mit ihrer Elementargewalt her kam. Die Wessely im Film sehen, das ist großes Theater in Konservenform kaufen gehen. Insofern sind auch ihre alten Filme nicht veraltet, immer wieder bezaubert ihre Stimme, ihr Gang, ihre unnachahmliche Richtigkeit, ihre Lauterkeit des Empfindens und des Könnens. Aber etwas schien uns veraltet bei der Reprise der „Episode“: das Publikum, das in ihre Filme geht. Der Beifall hat sich verschoben, die zarten, verschwiegenen Reize des Spieles gehen oft unbemerkt vorbei, gröbere Effekte des Films, die das frühere Publikum als notwendige Übel mit in Kauf nahm, erregen jetzt Gefallen. Heute interessiert sich das maßgebende Publikum in der Schweiz kaum mehr für diese Art der filmischen Leistung, es sucht den seinem eigentlichen Gesetz gehorchenden Film. Im großen gesehen ist diese Einstellung wohl richtig. Wem aber das Phänomen des Schauspielers ein letztes Anliegen ist, der wird es sich nicht versagen mögen, diese Frau mit der genialen Herzlichkeit immer wieder und wäre es auch in noch so unzulänglicher Brechung auf sich wirken zu lassen.

Elisabeth Brocksulzer.