

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **26 (1946-1947)**

Heft 11

PDF erstellt am: **26.06.2024**

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 ★

Stadttheater Zürich

Tiefland

Oper von Eugen d'Albert

Verwundert vernehmen wir, die wir schon mit Hut und Mantel beschäftigt in der Garderobe stehen, den anhaltenden Beifallssturm, den diese Aufführung auslöste, und müssen zugeben, daß trotz der naserümpfenden Kritiker und den abschätzigen Bemerkungen in der einschlägigen Literatur dieses Stück ein Reißer ist, ein Reißer ganz großen Formats, der nun schon seit bald einem halben Jahrhundert die Kassen der Theater füllt und jahrzehntelang die meistgespielte Oper der deutschen Bühne war. Auch wir teilen die allgemeine Begeisterung nicht. Fast unbegreiflich will uns der Erfolg dieses Stückes scheinen. Vielleicht kann man hier einmal ein wenig am Schleier zupfen, der das unberechenbare Wesen des Erfolges verhüllt. Denn ganz so billig und einfach geht dieses auf Effekt abgestimmte Werk nicht vor: wir finden nicht etwa eine Folge von Schlagern oder Ketten sogenannter Arien; die sonst so beliebten und begehrten «Opernmelodien», die zu Hause nachgesungen und -gepiffen werden können, fehlen ganz. Busoni, der Zeitgenosse d'Alberts, begründet den Erfolg von «Tiefland» damit, daß einerseits dem kriminellem Gelüste des Publikums Genüge getan, anderseits aber auch ein starkes menschliches Erlebnis geboten werde, das ja der Durchschnittsexistenz fehle und das sie deshalb im Theater suche, wo es ohne begleitende Gefahren und schlimme Folgen verabreicht wird. Diese Erklärung mag richtig sein, doch ist sie ungenügend. Das Libretto als solches ist durchschnittlich, an keiner Stelle einmalig. Das Besondere liegt viel eher in der geschickten Verwendung und Verknüpfung bekannter Theater- und Bühneneffekte. Schon durch die Gruppierung der Personen, die eines der berühmten Dreiecke bilden, in dem sich ein brutaler Lüstling und ein ahnungsloser Naturbursche um eine zweifelhafte Engelsunschuld schlagen, wird Hochspannung erzielt. Darüber hinaus noch wird das Geschehen reizvoll herausgeputzt. Affekte und Effekte häufen sich. Die ganze Skala der menschlichen Gefühlsregungen wird angetönt, die ganze Musterkarte der Leidenschaften ausgekostet: von der Heimwehstimmung bis zur Eifersuchtsszene, vom Bajazzo-Lachen bis zum Tanz der Carmen — nichts wird einem vorenthalten, nicht einmal die Bestrafung und Erdrosselung des Bösewichts. Doch gibt es im ganzen Stück keine einzige Länge und keinen Augenblick Zeit zum Nachdenken oder zur Langeweile — was in diesem Falle wohl eines wäre. Diese Leidenschaftlichkeit um jeden Preis erinnert fast ein wenig an die Kinderjahre der Oper, die ja, dem barocken Geist entsprungen, in den Arien gleichsam die Leidenschaften elementar aufblühen ließ in möglichst reiner Form und variiertes Folge. D'Albert, der stets auf Hochtouren rast, kehrt aber nur scheinbar dorthin zurück. Als Verist will er möglichst realistisch sein, und Arien haben in einem Werk, das «natürlich» sein muß und nicht stillstehen darf, keinen Platz. Gewisse Verzögerungen motivierter Art sind die eingeschobenen Erzählungen; sie sind — das Wolfslied voran — die glücklichsten Stellen der Oper.

Die Musik, die auf alles Spekulative und Reflektive verzichtet und uns — ob schon sie von Wagner herkommt — mit Leitmotiven verschont, ist sehr eindringlich, nie jedoch aufdringlich. Sie geht ins Blut über und wird kaum bewußt. Wir brauchen kein Wort zu verstehen, die Wirkung bleibt dieselbe. Im ersten Akt kann man sich diesem Bann und Zauber nicht ganz entziehen; gerade auch wenn man die Haltung des Ironikers oder gar Selbstironikers einnimmt, bekundet man Sympathie. Gegen den Schluß allerdings tritt die Fehlzeichnung dieses Machwerks deut-

lich hervor, und da kann sie auch durch ein fast bis zum Reißen der Stimmen übersteigertes Fortissimo nicht genügend übertüncht werden.

Die Aufführung ist sorgfältig einstudiert. Die Stimmen sind ausgezeichnet. Die Architektonik des Bühnenbildes schafft einen wohlgewählten und gefälligen Rahmen. Dem Ganzen hätte noch ein bißchen mehr spanisches Kolorit einen neuen Reiz verleihen können. Und in diesem Falle ist jede Vernachlässigung solcher Möglichkeiten ein Verlust. Unbegreiflich ist es auch, warum so einfache Bühnenvorgänge, wie Brot und Messer auf den Tisch legen oder einen Topf vom Feuer nehmen, reduziert werden auf minimale Andeutungen, die das Publikum entweder gar nicht wahrnimmt oder kaum errät. Jene falsche, den Opernsängern häufig eigene Theatralik jedoch wird nicht beschnitten und blüht und wuchert noch immer, um als Pathos am falschen Ort dem Pathos überhaupt den Weg zur Bühne zurück zu versperren. Besonders verhängnisvoll kam diese Art Theatralik bei der wenig überzeugenden Marta der Gertrude Grob zum Ausdruck. Ihre beiden männlichen Partner wußten ihren Rollen ein individuelleres Gesicht aufzuprägen, teils aus Begabung, teils aus Routine. Das Publikum aber war äußerst dankbar.

Sunna Bircher.

Schauspiel in Zürich

Es tut ungemein wohl, nicht nur einmal wieder restlos Dichtes, Bedeutungsvolles auf unserer Pfauen-Bühne zu sehen, sondern auch ausdrücklich wohl, als Berichterstatter wieder mit gutem Gewissen rühmen zu können. Und es tut wohl, daß dieses Starke einmal nicht neidvoll aus den Händen einer glücklicheren Vergangenheit hingenommen werden muß, sondern daß die Gegenwart, daß in gewissem Sinne wir selbst es waren, denen es gelang, der Wirklichkeit an der Klinge zu bleiben. Und schließlich tut es noch wohl, daß die Leistung nun endlich wirklich von den Nationen kam, denen bei uns weithin auf Grund ihres Sieges so unverantwortliche geistige Vorschußlorbeeren ausgeteilt werden: von den Angelsachsen. Angesichts dieser Sammlung von Wohltaten, die uns zuteil wurden, ist es gar nicht so wichtig, daß auch dieses Stück «Die Glasmenagerie» von Tennessee Williams in keiner Weise vorwärts weist, sondern seine Kräfte ganz in rückschauender Zergliederung aufbraucht. Es ist besser und zukunftsfruchtiger, das Bisherige auf mutige, unpartei-mäßige, durchdringende Weise zu erkennen, als das Zukünftige auf eine unzulängliche, mit den Schlacken der Vergangenheit behaftete Art vorausnehmen zu wollen. Die heutigen Bemühungen der Vorgestrigen, das Gestern mit den Mitteln des Gestern auszulöschen, wird nichts als neue Reaktionen des Gestern hervorrufen; ein wirklich synthetischer Entwurf des Morgen ist offenbar noch nicht reif.

Was in Europa weithin Vorgestern ist, ist in Amerika noch Heute: der äußerlich unangefochtene spätbürgerliche Zustand. Wo er herrscht, wird er von den tieferen und gestaltungskräftigeren Geistern überall auf dieselbe Weise verzeichnet. Nicht umsonst gemahnt diese «Glasmenagerie» auf Schritt und Tritt an die Romane des amerikanisch-französischen Dichters Julien Green und an das Heer seiner engeren und loserer Nachfolge. Nur mit dem Unterschied, daß hier keineswegs krasses Unglück, in wilden Untaten ausbrechend, gehäuft wird; es ist eine durchschnittliche Geschichte, die sich in durchschnittlicher Umwelt zwischen durchschnittlichen Personen abspielt — jedoch dies alles derart in sich gebannt, daß die Durchschnittlichkeit zur atemschnürenden Dämonie wird. Die Glasmenagerie, obschon nur einigemale genannt und ins Spiel gezogen, ist der Mittelpunkt des Spieles. Sie ist die Stoff gewordene gläserne Leblösigkeit dieser bürgerlichen Welt, in der es keinen Glauben, keine höheren Ziele mehr gibt, in der dadurch aller Lebensinhalt übermaterieller Art ein skurriler Eigensinn geworden ist. Nach innen bezogen erscheint dieser Inhalt als höchst wichtig und bedeutungsvoll; von außen her aber plötzlich als abge-spaltenes System des Unsinn, in dem noch verlorene abgerissene Gespenstertöne eines

träumerischen Idealismus nachhallen. Insofern ist eigentlich Laura, die Betreuerin dieser Glasmenagerie, die Hauptgestalt des Stückes — ein seltsames Wesen aus Über- und Unternormalität, aus Empfindsamkeit und Sturheit, aus gestauter Lebensfülle und kongenitaler Verkrüppelung. Frau Fink spielte diese Figur mit Überzeugungskraft aus dem Punkte des Zusammenfallens solcher Gegensätze. Zur Seite stehen ihr drei Menschen: Amanda, das ewige Muttertier, das, was durch keine Krisis und keine Zeitenwende in ihrem zeitlosen Triebcharakter beirrt oder gemindert werden kann; eine Frau, die im Glück ihrer Kinder aufgeht, welches sie restlos in der Konformität mit bürgerlicher Tüchtigkeit und wirtschaftlich-sozialem Vorankommen sieht. Sie, die so blindlings sich mit ihrem allbeherrschenden Instinkte deckt, daß sie jede realistische Selbstkritik verloren hat und angesichts der Verfehlung aller ihrer Ideale seitens ihrer Kinder in einer Märchenwelt von phantastischer Aufschneiderei sich befriedigt — sie verkündet diesen, der Erwachsene brauche keine Instinkte, sondern habe genug an der christlich-bürgerlichen Erfolgs- und Ordnungsgesinnung. Es genügt, sich an die (zwar nur teilweise verwandte) «Irre von Chaillot» zu erinnern, um eine Ahnung zu erhalten, mit welcher Meisterschaft Frau Giehse diese Gestalt hinstellt. Der Schwiegersohn nach ihrem Herzen wäre der «Besucher» O'Connor; er scheint der lebensunfähigen Einseitwendigkeit Lauras einen Augenblick das der überspitzten Konstellation ihres Inneren genau angepaßte Glück zu bringen — um dann sofort sich aus der Berührung ganz banal wieder zu entfernen und jene, um die einzige Chance ihres Lebens gebracht, in ihr gläsernes Nichts und die Schlußphase des Auszehrungsablaufes zu stoßen. O'Connor ist der Kleinbürger, der nach Begräbnis einer pseudokünstlerischen Jugendidealität sich nun einen blutarmen und sektenhaften Coué-Glauben an Selbstvertrauen, sicheres und imponierendes Auftreten, Redegabe, Autosuggestion angeschafft hat, um unter kläglicher Anrufung hoher Ideen ein paar Dollar mehr in der Woche zu «machen»; — ein häufiger Typ in Amerika — bald wohl nicht mehr nur dort. Letztere Vermutung legte Herrn Knuths Verkörperung dieser Gestalt plastisch nahe. Er malte den Umriß des Iren mit einer gewissen ausgelaugten und dünn meckernden Berlinerei aus, welche weder von dem saftigen Mutterwitz des Volkes noch von der schneidenden Intensität der Intellektuellen in jener so stark amerikanisierten Weltstadt etwas übrig hat. Je mehr dieser Mensch tatsächlich eine echte Gutmütigkeit und Wohlmeinendheit bewahrt, desto zermalmender wird seine Wesenlosigkeit; auch diesen Zusammenhang erlegte Herr Knuth mit Souveränität den Zuschauern auf.

Es ist quälend, mit welcher Auswegslosigkeit diese drei Gestalten in der dumpfen Enge ihrer Welt sich umtreiben — gerade weil hier nicht einmal im Verkehrten, Törrichten oder Schlechten irgendwo monumentale Ausmaße erreicht werden, sondern alles sich im schützenden Gehege der üblichen Lebenslügen hält. Noch schwerer erträglich aber ist, daß der einzige Mensch in diesem Gehege, der Ausbruchsgelüste hat, dem fernere Sterne leuchten, der bewußt und grundsatzklar leidet, so furchtbar davon in die Irre gelockt wird, daß die O'Connors, die «älteren Brüder» des verlorenen Sohnes (um in Gides evangelischen Sinnbildern zu reden) fast das fruchtbarere Teil erwählt haben. Es ist der Sohn Tom, der nach dem «Einbruch des Elementaren» lechzt, der vor der Privatheit des amerikanischen Lebens zwischen Geschäft und Sexualität in die narkotische Abenteuerwelt des Films flüchtet, der schließlich aus Ekel an diesem Fuselrausch die Flucht ergreift. Aber nicht in ein wirklich Elementares hinein, welches doch immer durch echte Tat und Charakter bewährt werden muß — sondern in ein leeres, alle Reste von Substanz verspielendes Vagantentum. Herr Freitag lieh diesem Typus seine ganz auf Charakter und Wesensgeradheit erwachsende Gestaltungskraft — wenngleich ihm die heute bereits konventionellen Ansager-Partien glücklicherweise nicht besonders lagen, welche nur in dem verdämmernden Schluß eine künstlerische Rechtfertigung des epischen Einsprengels bieten konnten. — Auch das Zusammenspiel war hervorragend; hier trat des Spielleiters, Herrn Horwitzens hingebende sachliche Arbeit besonders klar her-

aus. Den Höhepunkt in dieser Hinsicht bot die beklemmend wirklichkeitstreue Konversation zwischen Amanda und O'Connor auf dem Sofa.

Es wäre an diesem Stücke zu unserer geistig-kulturellen Lage viel zu lernen, viel zu sagen; hier nur eines: es gibt heute manche Menschen (nicht nur Kommunisten), die Einblick haben, welche den Amerikanern eine übermächtige faschistische Welle für die nächste Zukunft voraussagen. Vielleicht findet Europa noch rechtzeitig Kraft und Raum, über dem blödsinnigen Parteienstreit zwischen den Gestrigen und den Vorgestrigen, im Grunde ziemlich gleicherweise Erledigten, auf neue Ideale zu sinnen, die solches abwenden könnten. *Erich Brock.*

* * *

Zur selben Zeit, wo in Basel Brechts «Furcht und Elend des Dritten Reiches» aufgeführt wird, sieht man in Zürich «*Des Teufels General*» von Zuckmayer. Zwei Emigranten nehmen den Nationalsozialismus ins Gericht, beide ohne Selbstgerechtigkeit, beide in offen bekannter Verbundenheit mit ihrem Vaterland. Und doch — wie verschieden sind die zwei Werke. Beide haben sich nur am Rande der Kunst angesiedelt, Brecht aus gewollter Askese, Zuckmayer aus einer Theatergesinnung heraus, die viel zu sehr den Effekt anstrebt, als daß sie zu jener Vertiefung gelangen könnte, die allein dauernde künstlerische Werte hervorbringt. Man möchte sagen, Brecht sei wider Willen Künstler, und Zuckmayer wider Willen Nichtkünstler. Brecht schreibt so spartanisch zurückhaltend, als wollte er mit jedem Satz bekennen, daß er seine Vision des Dritten Reiches nur vom Hörensagen empfangen habe (aber ein Mensch dieser Intensität hört eben durch das Gesagte hindurch); Zuckmayer schreibt so farbig und körpernahe, als wollte er mit jedem Satz vergessen lassen, daß er nicht dabei gewesen ist. Brecht schreibt ein Stück, das Seele und Verstand zu tiefst erregt, die Zuschauer in Freund und Feind scheidet, sie dabei aber nicht überrumpelt, sondern ihnen Zeit und Kühle läßt, Stellung zu beziehen — ein Stück, das für ein Theater ein Wagnis bedeutet, da es schwer zum äußeren Erfolg zu führen sein wird; Zuckmayer schreibt ein Stück, das bombensicher die Kassen füllt, da es die Menschen ebenso hinreißt wie ein spannender Unterhaltungsroman, sie ebenso interessiert während der Dauer des Spiels, wie es sie langweilt während der Dauer der Erinnerung. Noch selten wurde einem so stark bewußt wie hier, daß Theater und Kunst in unversöhnlichem Gegensatz stehen können. Zuckmayers «*Des Teufels General*» ist nur Theater.

Wir mußten bei diesem erstaunlich echten Nazi-Stück an eine schöne Liebermann-Anekdote denken. Liebermann malt einen Kommerzienrat, der ängstlich besorgt ist um die Ähnlichkeit seines Konterfeis. «Wird es denn auch ähnlich?» bestürmt er immer wieder seinen Maler. Bis dieser ihm eines Tages ungeduldig antwortet: «Jawoll, ja, zum Kotzen ähnlich!» Wenn das Bild des Kommerzienrates aber künstlerisch belangvoll wurde, so sicher nicht wegen seiner peinlichen Ähnlichkeit, sondern wegen seiner malerischen Werte und seiner Vision des eigentlich Menschlichen, die in ganz andere Bereiche noch vorstößt als die schlichte Ähnlichkeit. An dieser Ähnlichkeit ist nicht zu zweifeln bei Zuckmayer, ebensowenig wie an der so vielgepriesenen haßfreien Einstellung. Aber beides macht noch keine Kunst. Wir finden, ein Stück, das aus einem hier wahrhaftig erlaubten Haß heraus entstände und vorstieße in die Bezirke der wahren Auseinandersetzung, der eigentlichen Vision, wäre unendlich lobenswerter — wenn auch vielleicht unbequemer. Denn nicht wahr: man amüsiert sich eben doch köstlich mit diesem «*Teufelsgeneral*». Große Welt für kleine Leute — das probateste Mittel des Erfolgs. Es besteht nur ein kleiner Unterschied zwischen den Schlagzeilen unserer Tageszeitungen, die «Intimes aus dem Leben der Nazigrößen» verheißen, und dem, was das große Publikum in den Bannkreis von Zuckmayers *General Harras* zieht, der nur ein Techniker sein will, sich nur für seine Luftwaffe interessiert und bei aller offen geäußerten Verachtung für die Nazis doch fast bis zuletzt ihr Nutznießer bleibt. Man überlege sich einmal,

was von dieser suggestiven Figur bleibt, wenn man ihr die kessen Witze, die impo-
sante Sauferei, die elegant männliche Liebe nimmt — nichts. Eine Figur ganz von
außen her gebaut, eine lebensstrotzende Attrappe. Das würde nun an sich gar nicht
so viel ausmachen, auch ein Reißer ist einmal ganz ergötzlich. Aber da ist ein wahr-
haft tragischer Stoff vertan worden. Es gibt eine tragische Figur in dem Stück,
aber sie ist versteckt darin wie in einem Vexierbild, so gut versteckt, daß sehr viele
Zuschauer sie überhaupt nicht bemerkt haben. Es ist dieser Ingenieur Oderbruch,
der die geheimnisvollen Sabotagen an den Flugzeugen bewerkstelligt, ein Mensch,
der überzeugt ist, daß Deutschland eine Niederlage braucht, und es deshalb schwächt,
wo immer er kann, ein Mensch, der deshalb mit vollem Bewußtsein und dem besten
Gewissen seine Freunde in den Tod schickt, wie er selber in den Tod gehen wird,
wenn es nötig sein soll. Und all dies nur deswegen, weil er eines Tages erkannte,
daß er sich schämen mußte, ein Deutscher zu sein. Das ist ein großer, ein tragischer
Konflikt, der Konflikt unendlich vieler Deutscher während des Krieges. Diese Figur
sieht Zuckmayer, aber er läßt sie ganz im Schatten des im Grunde untragischen
Generals, der nur aufmuckt, weil diese unangenehmen Sabotagen zufällig in seiner
Sparte auftauchen und im übrigen stramm mitgemacht hätte, wenn man seine Flug-
waffe, seine Freunde und sein ironisches Mundwerk ungeschmälert gelassen hätte.
Es ist denn auch sehr bezeichnend, daß der selbstgewählte Tod des Generals nur das
kleinste von drei Übeln ist: ob er sich nun im wartenden SS-Auto abführen läßt,
ob er den ihm von der Gestapo bereitgelegten Revolver benützt, oder ob er ein
defektes Flugzeug besteigt, das ist, absolut gesehen, ziemlich das gleiche. Oderbruch
jedoch — er könnte den Mittelpunkt eines wahrhaftigen Dramas bilden, ihn möchte
man an Harras' Stelle sehen. Aber wie wird das Publikum gleich unruhig, wenn er
zu längerer Rede ausholt! Im wesentlichen versagt Zuckmayer, vor der wirklich
tragischen Figur geht ihm die Kraft ab, Leben vorzutäuschen. Schade, denn es gibt
nicht allzu viele tragische Stoffe — und dieser für unsere Zeit so bezeichnende ist
nun wohl auf längere Zeit hin unmöglich gemacht.

Eines aber muß mit allem Nachdruck angemerkt werden: die Zürcher Auf-
führung ist schlechthin meisterhaft. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll,
die Stärke der Hauptdarsteller oder die intensive Kraft, die von den kleinen Rollen
noch ausstrahlt. Wenn Knuth als General nicht übertroffen werden dürfte, so
haften in der Erinnerung doch ebenso stark die zwei schweigenden Arbeiter, die in
das sichere Verderben gehen, ohne ihre Kameraden zu verraten. Da ist kaum eine
Rolle, in der der dramatische Fluß aussetzt, die Arbeit des Regisseurs ist zu jener
Vollkommenheit gediehen, die alle Werkteile souverän im Auge behält. Und die drei
Szenarien Nehers unterstreichen die dramatische Linienführung vorbildlich. Eines
darf aber vielleicht doch angemerkt werden, daß nämlich alle diese Rollen nicht
eigentlich schwer zu spielen sind. Die kleinste Figur in einem unrealistischen und
wahrhaft dichterischen Werk stellt größere künstlerische Anforderungen als selbst
die großen Rollen dieses Stücks.

Der Mond ging unter — das eröffnet die tröstliche Aussicht, daß es auch den
General des Teufels einmal haschen wird auf Nimmerwiedersehen. Vorläufig aber
beglückt er Zürich und wird noch manche andere Stadt beglücken. Hoffen wir, daß
er allüberall die Theaterkassen so füllt, daß sie sich daraufhin auch gewagteren und
würdigeren Aufgaben verschreiben dürfen. Allerdings — und das müßte vielleicht
auch einmal bedacht werden — der Erziehung des Publikums zu anspruchsvollem,
wahrhaftem und deshalb durchaus unbequemem Kunstgenuß dürfte ein solches Zuck-
mayer-Intermezzo kaum dienen. Jene Werke, um derentwillen die wirklichen
Künstler unter unseren Schauspielern zum Theater gegangen sind, dürften es nachher
nur umso schwerer haben, sich durchzusetzen.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Basler Stadttheater

Paul Claudel: *Mariae Verkündigung*

Paul Claudel zeigt in dieser dramatisierten Legende, daß das Leben des Bauernmädchens Violaine sich einer höheren Bestimmung gemäß erfüllt. Im Überschwange seines irdischen Glückes sich hinreißen läßt, dem aussätzigen Dombaumeister Pierre de Craon, ihrem abgewiesenen Verehrer, aus Mitleid einen Abschiedskuß zu geben und sich dadurch die Seuche mit all' ihren Folgen zuzieht. Sie muß Haus und Hof und ihren Bräutigam verlassen. Aber nichts in dieser Welt ist zufällig, alles geschieht aus der verheißenen Gnade Gottes. Als sichtbare Bestätigung dieser höheren Bestimmung vollzieht sich in der Christnacht das Wunder: Violaine erweckt das tote Kind ihrer Schwester Mara zu neuem Leben. Doch wie für den Einen sich die Gnade zum Glück auswirkt, so für den Andern zum Unglück. Mara, die zum Unglück Geborene, kann sich des Mannes, des irdischen Besitzes und des wiedererweckten Kindes nicht freuen, denn sie alle tragen den Stempel ihrer Schwester, der sie darum nach dem Leben trachtet. Claudel führt seine Handlung wie der Musiker das vielstimmige Gewebe im Tonsatz. Neben der Haupthandlung, der Wandlung der Violaine vom befriedigten Weltkind zur weltentsagenden Heiligen, laufen ähnlich gerichtete geistige Entwicklungen, welche die Metamorphose zur höheren Bestimmung in verschiedenen Formen und Phasen verkörpern. Beim Vater, Anne Vercors, ist die Entscheidung zu Beginn des Stückes mit dem Entschluß zur Pilgerfahrt vollzogen. Beim Dombaukünstler wächst sie aus dem Verzicht, den ihm die Seuche auflädt, heraus und läßt ihn zum Schöpfer herrlicher Denkmäler der göttlichen Gnade im Kirchenbau werden. Aber auch der unglückseligen Mara wird der Weg der Gnade am Ende des Stückes durch die Verheißung geöffnet. Das Drama Claudels ist jedoch noch in einer weiteren Beziehung komplex. Der Dichter erweitert das Theater gleichsam um zwei weitere Bühnen, die sich imaginär hinter dem Spielplatz der Legende erheben. Er stellt die Handlung in die dem Wunder aufgeschlossene Zeit der heiligen Johanna hinein und läßt den Einzug in Reims hereinklingen, und dann macht er sich durch sein Dichterwort die Kathedralen Frankreichs zur überzeitlichen Dekoration, ja zu Mitspielern. Claudel verbindet seine Szenen und Figuren mit einem Minimum an dramatischer Spannung. Wie die Statuen in einer gotischen Kirche, so erstehen die Gestalten der Handlung vor uns: der patriarchalische Vater, die ahnungslose Mutter, das gegensätzliche Schwesternpaar, die lichte Violaine und die unselige Mara, der wankelmütige liebende Mann Jacques Hury und der Künstler Pierre de Craon mit seinem ergebenen Gehilfen. An die Stelle der stärkeren dramatischen Verwicklung tritt die an das Oratorium erinnernde Gliederung der dichterischen Perioden, die das Schönste im Werke ausmachen, und die es auf einen hohen Rang der Kunst erheben. Gerade diese Eigenart des Claudelschen Werkes gestaltet seine Darstellung einerseits schwer, denn es handelt sich für alle Darsteller um die außergewöhnliche Aufgabe, das richtige Maß im Wechsel zwischen der immer wieder stockenden Dynamik des Spieles und dem hymnischen Schwung der Verse Claudels zu finden. Andererseits ist die Aufgabe dankbar, da hier die Kunst der Sprache zu ihrem Rechte kommt.

Die Wiedergabe am Basler Stadttheater hat diese Doppelaufgabe in beglückender Weise gelöst dank der ausgezeichneten Regie von Werner Kraut, die den hohen Ansprüchen, die das Claudelsche Kunstwerk stellt, voll gerecht wurde. Von den Darstellern sei an erster Stelle Kurt Horwitz genannt, der als Vater, Anne Vercors, eine Patriarchenfigur bot, die bleibend im Gedächtnis haftet. Nicht minder wird es die Lichtgestalt der Violaine in der Darstellung durch Margrit Winter. Wenn schon ihr der Wechsel zwischen dem Handlungs-Stil und dem hymnischen Stil Claudels nicht immer eindeutig glückte, so hat sie doch die Wandlung der Hauptgestalt gewinnend schlicht geboten. Maria Becker hat mit dem Einsatz ihrer hohen Kunst die unwahrscheinliche Verworfenheit der unglückseligen Mara glaubhaft werden lassen. Erwin Kohlund stattete den wankenden Jacques Hury mit herber Natürlichkeit aus. Die

Verherrlichung der kirchlichen Baukunst Frankreichs durch Pierre de Craon und seinen Gehilfen wurden von Bernhard Wicky und Max Bachmann trefflich gesprochen. Der Bühnenbildner E. Gunzinger hat sich für seine geschmackvollen Bühnenbilder von mittelalterlichen Miniaturen und Bildteppichen inspirieren lassen. So war die Aufführung eine würdige, festlich aufgenommene Weihnachtsgabe.

Bertold Brecht: Furcht und Elend des Dritten Reiches

Unter dem Reklametitel «Das Schauspiel am Stadttheater» bot unser Ensemble diese fünfzehn Variationen über das Thema «Furcht und Elend des Dritten Reiches». Fünfzehnmal wird gezeigt, wie der nationalsozialistische Terror seine Opfer aus den verschiedensten Gesellschaftsschichten herausreißt, um sie moralisch oder körperlich zu vernichten. Über den Wenigen, die der Probe einigermaßen standhalten, hängt der Alpdruck der Bedrohung und lähmt ihr freies Handeln, und der Verfasser läßt den Zuschauer darüber nicht im Ungewissen, daß das System auch mit diesen fertig werden wird. Ein Milieu, das vor dem Zugriff des Nationalsozialismus Schutz böte, gibt es nicht, und da nach Brechts Auffassung der Mensch «das Produkt des gesellschaftlichen Seins» ist, versagt jeder Versuch persönlichen Widerstandes. Die Milieudarstellungen, die Brecht mit knappen, raffiniert hingeworfenen Strichen entwirft, entspringen dieser Lehre, und wo darin so etwas wie ein Appell an die Achtung vor Menschenwürde und Menschentum auftaucht, da wirkt er romantisch, überlebt, sentimental, unecht. Das ist nicht die Kraft, die den Nationalsozialismus und alle ähnlichen Angriffe auf die Menschlichkeit besiegen muß. Daß sich das System den Zerfall der Familie, des sozialen und des Rechtslebens zunutze gemacht hat, spricht nicht nur gegen das Dritte Reich, sondern gegen die Korruption in jeder Form. Brecht verzichtet darauf, der Realität, die hinter den Erscheinungsformen steht, nachzugehen — und darum klingt auch sein «Nein» am Ende des Stückes ins Leere. Was er bietet, ist eine Art «Grand Guignol», wobei die Frage nach dem Warum?» überhaupt ausgeschaltet bleibt. Die vollständige Einseitigkeit dieser Szenen schließt daher von vorneherein jede tiefere dramatische Wirkung aus. Von der dritten Nummer an ist das Interesse des Zuschauers darauf gerichtet, zu sehen, wie der schreckliche große Kaspar mit dem nächsten unschuldigen Opfer fertig wird. Von dramatischer Erschütterung zu sprechen, geht da doch wohl nicht an. Auch an eine prophylaktische Wirkung als Aufruf zur Abwehr künftiger Angriffe auf die Menschlichkeit können wir nicht glauben. Wem in den letzten Jahren nicht der Abwehrwille in Fleisch und Blut übergegangen ist, der wird auch durch wiederholtes Aufnehmen des Brechtschen Stückes nicht besser gerüstet sein für einen künftigen entscheidenden Augenblick.

Die Verwirklichung des Stückes auf der Basler Bühne stand auf hoher Stufe. Keine Mittel wurden gespart, um das Stück ins Licht zu rücken. Die ausgezeichnete Regie von Ernst Ginsberg sorgte durch wohlabgestufte Tempi und abgewogene Dynamik für die Erträglichkeit der gleichartig verlaufenden Szenen. Das ganze Schauspielensemble setzte sich mit vollen Kräften für das Stück ein und bot Bestes im ausgefeilten Einzel- und Zusammenspiel, manchmal in kürzesten Rollen. Mögen sich unsere Bühnenkünstler bald vor die Lösung wesentlicherer Aufgaben gestellt sehen!

Albert Lortzing: Zar und Zimmermann

Während das Schauspiel am Basler Stadttheater sich an das neuere Bühnenwerk in zwei extrem außenseitigen Beispielen hält, tischt die Oper ihrem Publikum die alten Lieblinge auf. Nach «Lohengrin» und «Bajazzo» folgt «Zar und Zimmermann».

«Ob sie wohl verstaubt ist, die alte Zarenoper?» hat man sich beim Eintritt ins Theater gefragt, und da haben sie einem schon in ihren Bann gezogen, diese entzückende Musik und das unbeschwerte Spiel von den beiden Petern. Dabei hat diese

Geschichte vom großen echten Zaren und dem andern Peter, der sich drei Akte lang für den Zar halten lassen muß, um am Ende das Mädchen seiner Wahl zur Frau zu erhalten, dazu die ganze Aufregung in dem kleinen Schiffbauerstädtchen doch nur den Sinn, den Darstellern Gelegenheit zum Singen ihrer innigfrohen Arien, ihrer flotten Chöre und kunstvollen Ensembles zu geben, Musik, für deren Rührseligkeit wir wohl nicht mehr so empfänglich sind wie unsere Vorfahren, deren saubere, herzliche Freundlichkeit uns aber beglückt und bezaubert. Und dann trollt sich da die herrliche Buffogestalt des urkomisch prahlerischen Bürgermeisters Van Beth herum, der alles in Unordnung bringt, sich mit fremden Federn und Tönen brüstet und die beste Chance, eine bedeutende diplomatische Rolle zu spielen, verpaßt.

Das Basler Publikum hat die Oper in einer ausgezeichneten Wiedergabe zu hören bekommen, wenn schon die Zusammensetzung unseres Opernensembles nicht gerade prädestiniert schien für eine erfolgreiche Aufführung. Doch die musikalisch ausgezeichnete Darbietung durch Gottfried Becker und die wohldurchdachte, blitzsaubere Regie von Friedrich Schramm ließen diese Schwächen nicht über Gebühr hervortreten. Der Gast, Marko Rothmüller, bot den Zaren mit Würde und ließ den Freund schönen Gesanges voll auf seine Rechnung kommen. Fritz Ollendorff geriet der Van Beth fast zu urkomisch. Eine noblere Haltung wäre wohl eher im Sinne des Komponisten gewesen. Heidy Zumbrunn ersetzte die ihr fehlende Innigkeit der Marie durch kokette Schelmerei, welche leicht an die Operette erinnerte. Mehr Maß zeigte Hans Jonelli, der den falschen Peter mit Wärme und gewinnendem Spiel darbot. Prächtig waren die Chöre und Ensembles, vor allem das Männersextett im zweiten Akt, wobei sich zu den genannten Herren Fred de Petri (Admiral Lefort), Wilhelm Tisch (Lord Syndham) und Bislaw Wosniak (Marquis von Châteauneuf) gesellten. Die Tanzgruppe (Leitung: Hadorn) holte sich im dritten Akt mit einem Holzschuhtanz den ihr gebührenden Applaus. M. Bignens schuf die beiden farbenfrohen Bühnenbilder.

Arnold Geering.

* * *

Am 27. Oktober des vergangenen Jahres hatte das Schauspiel am Basler Stadttheater eine *Uraufführung* geboten, welcher, obwohl ihr einige Wiederholungen folgten, die gebührende Aufmerksamkeit in unserem Lande versagt blieb. Schuld daran trug weder das Stück noch die von Direktor Kurt Horwitz selbst besorgte Inszenierung, sondern die Voreingenommenheit gegenüber dem Autor. Zwar feierte man diesen ein ganzes Jahr hindurch in unzähligen Reden und Aufsätzen; aber während man bereit war, von bekränzten Pulten und Kanzeln herab sein Wort zu vernehmen, wollte man sich nicht entschließen, ihm auch auf der Bühne zu begegnen. *Pestalozzi* ein Dramatiker? Dies war mit den Vorstellungen unvereinbar, die ein seiner Größe nicht gewachsenes Zeitalter in schrecklicher Wohlmeinheit von dem Heros der Schulmeister eingepflanzt hatte und die auch das jüngste Gedenkjahr keineswegs hatte ausjäten können. Freilich: der alte *Pestalozzi* hatte selber nichts unternommen, die Bedeutung seines einstigen Theatertraums ins Licht zu setzen. Das «Schweizerblatt» aus dem Jahre 1782 — jenes kühne literarische Laboratorium, welches die dramatischen Versuche enthielt — blieb von der Aufnahme in die «Sämtlichen Schriften» ausgeschlossen. Und daß im Briefwechsel mit Isaak Iselin theatralische Pläne Gönner und Schützling lebhaft bewegten, vermerkte die Nachwelt bestenfalls als Kuriosum.

Dessenungeachtet schenkte Horwitz den Baslern die originellste *Pestalozzi*-feier, indem er einer besonders bedeutsamen Szenenfolge aus dem «Schweizerblatt» auf der Bühne Gestalt und Stimme gab. Als «*Künigunde oder die Geschichte einer Versuchung*» nach Sinn und Ausdruckswillen angemessen benannt — der Dichter hatte in seiner sorglos-unerfahrenen Art vergessen, einen Titel vorzuschicken — ging das Spiel mehr als hundertfünfzig Jahre nach seiner Entstehung erstmals über die Bretter. Die Fabel des eine gute Stunde dauernden Stückes in Kürze mitzu-

teilen, ist nicht ungefährlich; wenigstens bewiesen die Urteile der Presse, daß sie Mißverständnisse anzulocken scheint. Wer fühlte sich in der Tat nicht versucht, aus der Geschichte des braven Mädchens vom Lande, das während seines Stadtdienstes von einem durchtriebenen Lakaien zu einer Fundunterschlagung verführt wird, den seit Haller und Rousseau bis zum Überdruß bekannten Gegensatz zwischen Natur und Kultur, Laster und Tugend herauszulesen und von Schwarzweißmalerei zu reden! Aber abgesehen davon, daß Pestalozzi weder vereinfachend Gute und Böse einander entgegenstellt noch überhaupt solche Zweieit anerkennt, abgesehen davon, daß er es sich nicht beifallen läßt, die Schurken lediglich in der Stadt zu entdecken, brennt ihm in der «Künigunde» ganz anderes und weit Gültigeres auf der Seele. Hier schon wendet sich Pestalozzis Sorge der Einheit der Menschennatur zu, die zu bewahren oder wiederherzustellen die Aufgabe seines Lebens wird. Das Böse regt sich *überall* und in *jedem* Menschen, sobald die Einheit gefährdet erscheint. Das Verbrechen des Lakaien Rakkolli besteht nicht so sehr darin, daß er die Arglosigkeit der Magd Künigunde ausnutzt oder ihre Begehrlichkeit weckt, als daß er die Einheit des Menschseins in ihr zu zerstören weiß und ihr dadurch die seelische Sicherheit entwendet. «Künigunde wäre edel und rein und erhaben vorgeschritten im Lauf jeder Prüfung, wo nur immer ihr Herz allein in Versuchung gesetzt worden wäre; aber Rakkolli stritt gegen ihren Kopf, und sie fiel vom ersten Streich». Wird der innere Zusammenhalt gelöst, dann entformt sich der Mensch zum klugen oder sich klug dünkenden Tier. Mit schonungsloser Hand zeichnet Pestalozzi das Diagramm unserer Leiden.

Sinn für das Physiognomische ist dem Zeitalter des «Sturms und Drangs» eigentümlich — man lese nur aufmerksam die szenarischen Anweisungen des jungen Schiller! Pestalozzi, der Zeitgenosse, Mitbürger, Freund des Physiognomen Lavater, befaßte sich mit der Ausdrucksdeutung auf seine Weise. Neugier, nach den Einzelzügen des Charakters zu fragen, trieb ihn nicht, wohl aber die Sehnsucht nach dem reinen Menschenbild. Den Grund, daß wir es so selten schauen, erkannte er in der Usurpation, die immer wieder ein Einzelnes, sei es eine Kraft oder eine Schwäche, zum Schaden des Allgemeinmenschlichen erstrebt. Ungezügelter Triebe, Standes- oder Berufsverhärtung — das eine wie das andere ist geeignet, die Person zur Figur zu erniedrigen, das Menschenantlitz zum Tiergesicht zu entbilden. Den Blick in diese Zusammenhänge freigelegt zu haben, ist ein besonderes Verdienst der Basler Aufführung. Wie der Spielleiter den Winken des Autors nachging, bewies die Durchformung der Nebengestalten. Indem der Goldschmied Mäuseler sein Handwerk in widermenschlicher Absicht betreibt, wird der Träger des Tiernamens zum Träger des Tierwesens. Die Augenblicke, da er vor seinem Werkstattloch harret und mäusehaft den Ring betastet und beäugt, bleiben unvergeßlich und bestätigen die Erfahrung, daß bei wahrer Kunst es gerade die Einzelheiten sind, die zum Ganzen führen.

Manches wäre noch zu erwähnen: die erstaunliche Schlagkraft des Dialoges; der von Margrit Winter überzeugend und bewegend dargestellte Gestaltwandel der Magd; das Auftreten eines Sprechers, das kein Zugeständnis an Gepflogenheiten des Hörspieles oder amerikanischer Bühnenstücke bedeutete, sondern sich von selbst aus dem Bau des Werkes ergab. Vor allem aber ist die Rücksicht hervorzuheben, deren sich das Wort Pestalozzis erfreuen durfte. Von kleinen, notwendigen Strichen abgesehen, wurde nichts herumgebessert, nichts zurechtgerückt.

Ein Basler Ratschreiber war es gewesen, der einem ungewiß Tastenden zu dichterischem Ruhm verholfen hatte. Es fügt sich sinnvoll, daß ein unbekannter Pestalozzi neuerdings in Basel seine ersten Helfer und Deuter fand. Die Tat des Basler Schauspiels verdient es, als ein Ereignis der schweizerischen Theatergeschichte angesprochen zu werden.

Lothar Kempfer.

Kunstschatze aus Strasbourg

Dieser etwas liebedienerische sprachliche Barbarismus ist das einzig Störende an der Aufmachung der schönen Basler Ausstellung; der Katalog ist ungemein sorgfältig durchgearbeitet und gibt alles irgend Wissenswerte. Erwähnen wir noch aus verwandtem Gebiet, was in der heutigen Welt des Hasses wohltuend ist: daß das Vorwort die sachliche Arbeit der deutschen Kunstverwaltung 1940/4 ausdrücklich anerkennt — wo der Verfasser Hans Haug, dessen Vater von den Nationalsozialisten ausgewiesen wurde, wirklich Anlaß zu Ressentiment gehabt hätte. Die Ausstellung dient dem schönen Zweck, Mittel zu beschaffen für Wiederaufbau der Straßburger Museumsgebäude Rohanschloß und Frauenhaus, die durch einen sinnlosen amerikanischen Luftangriff vom August 1944 größtenteils zerstört wurden. Alte Stadtbilder dieser Stadt empfangen uns, die Neid entfachen können auf die ans Wunderbare grenzende Einheit der mittelalterlichen und barocken Stadtbilder, unter denen der Krieg so mächtig aufgeräumt hat, gegenüber dem verzweifelten Chaos der unsrigen. Es folgt eine kleine Auswahl von Münsterplastik, natürlich nicht die schon etwas morschen Stücke ersten Ranges, doch sehr beträchtliche Proben; der «Klugen Jungfrau», die ihre Seele erst in der Profilansicht preisgibt, gebührt hier die Palme. Die Glasfenster wirken etwas fragmentarisch und zufällig. Unter den Holzbildwerken ist die überlegen komponierte «Anbetung des Kindes» und die reizende, von fast barockem Liebreiz umflossene Engelsfigur (beides Straßburg um 1470) besonders beachtlich. Straßburger und Niederweiler Porzellan und Steinzeug enthält neben schönen Stücken mit Blumendekor die typischen Geschmacksausartungen barocken Kunsthandwerks, wie sie zur Zeit im Zürcher Kunstgewerbemuseum auch festzustellen sind. Doch können im Barock solche Ausartungen zuweilen monumentale Ausmaße mit so entwaffnend gutem Gewissen vereinen, daß sie doch wieder zu faszinieren vermögen — so hier eine Vitrine voll riesiger Enten und Gänse, deren porzellanenes Glotzen etwas traumhaft Seelenloses hat. Die Gemälde zeigen wenig Bodenständiges — von diesem mag vieles mit der alten Sammlung bei der 1870er Belagerung verbrannt sein. Bode brachte dann zum Ersatz eine neue Sammlung zusammen, die denn auch wie zweite Garnitur des Kaiser-Friedrich-Museums wirkt. Es ist, was man gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit mittleren Mitteln und etwas konventionellem Geschmack auf dem Kunstmarkt so zusammenkaufen konnte. Seither ist nicht viel dazugekommen: die beiden ausgezeichneten, psychologisch sehr tiefen Bildnisse von Ph. de Champaigne, die wir hier ungern vermißten, der Konrad Witz, dessen Gesichter wie Funktionen des schweren Faltenwurfs sind, die beiden Grünewald, von denen der weitaus bessere röntgenographisch die Signatur «Mathis» freigebe, während wir für den andern die Zuschreibung nachdrücklich anzweifeln möchten. Auch an den «Yriarte» (nicht der Dichter) Goyas, der das mattglänzende Feuer der Stoffmalerei mit der bleichen Dämonie eines Totenkopfes aus der guten Gesellschaft krönt, erinnern wir uns nicht von früher. Interessant ist noch die Vedute Guardis, vielleicht das größte Format von ihm, und deutlich die Affinität bestimmter künstlerischer Seelentümer zu absoluten Bildgrößen erweisend — sowie etwa die flämisch präziöse Madonna Marmions. Immerhin kam Straßburg auf jenem etwas beziehungslosen Wege zu einem Bild höchsten Ranges. Bode (diese Anekdote sei der Vergessenheit entrissen) hatte die Madonna des damals wenig geschätzten Greco für Berlin bestimmt, aber sie hatte das Unglück, Wilhelm II. zu mißfallen; so fiel sie Straßburg zu. Sie zeigt auf unvergeßlicher Höhenlage die echt spanische Spannungseinheit von Realismus und Überweltlichkeit. Es gibt vielleicht kein anderes Werk, in welchem das Transzendente, das der geistige Sinn des Blau ist, dessen bruchloses Hinüberschlagen in ein überfarbiges reines Ätherleuchten, so sinnlich unmittelbar und geradeswegs metaphysisch gestaltet worden ist. *Erich Brock.*

Piero Calamandrei

Zur Garde der politisch Makellosen, der Verantwortungsbewußten, die Italiens Schutz- und Trutzwägern — Croce, Sforza, Salvemini, Reale —, trotz einzelner Meinungsverschiedenheiten, nahe stehen, zählt, ähnlich einem Borsa, einem Parri, einem Flora, einem Stuparich, der seine Rechtswissenschaft in unbeirrter Rechtschaffenheit auslebende Kämpfer *Piero Calamandrei*.

Dieser 1889 geborene Florentiner, ein Strafrechtskundiger von internationalem Ruf, gegenwärtig Rektor der Universität Florenz, eine Hochgestalt äußerlich und innerlich, offenbart stets von neuem seinen lebendigen Humanismus und seine schriftstellerischen, ja auch dichterischen Gaben.

Vor gut zwei Jahrzehnten fanden in Zürich frohe Aufnahme Calamandreis *Gespräche mit Franco*: die Einfälle und Taten, Ängste, Begeisterungen und Sprachschöpfungen seines drolligen Söhnchens. Siena, Florenz und der Familiensommer-sitz von Montepulciano bilden den Hintergrund dieses kostbaren Tagebuches.

Ein Hohelied auf verschiedene toskanische Hügel- und Berglandschaften, ein Erinnerungs- und Bekenntnisbuch ist Calamandreis jüngst erschienenenes *Inventar des Landhauses*¹⁾. Der überanstrengte Städter flüchtet sich da aufs Land hinaus und überblickt die eigenen Lebensetappen, wie sie sich während der Sommermonate, der Villeggiatur, gestalteten, wie sie sich dauernd ihm einprägten. Diese Memoiren durchsetzt er mit den Besinnlichkeiten, lockert er auf mit dem Lächeln des Ge-reiften, des Weisen oder des einer illusionslosen und dennoch lebensgläubigen Weisheit aufrecht Zustrebenden.

Sicheren Stiftes umreißt Calamandrei die geliebten Betreuer seiner Jugend, entrollt, gleichnishaft, kleine für ihn wesentliche Erlebnisse, läßt altehrwürdige Villen und Parke, Wälder und Weiler der intimsten Toscana, des kultiviertesten Etruriens vor unseren Augen erstehen, schildert beunruhigende Liebhabereien — Pilzsuche (welch ein Pilzkenner und -deuter dieser Rechtsgelehrte!), Schmetterlingsfang und manches andere im Pflanzen- und Tierreich Erspähte, Erlauschte —, schildert abenteuerliches Auskundschaften verwunschener und geweihter Gefilde, in Großvaters Kuriositätenkabinett die Hinführung zu den Buchstaben, die ersten, jeweilen mit einem Schluck ungenießbaren Honigwassers belohnten Schriftversuche, und, angefacht durch die Schönheit und kühle Gnade einer Base, die ersten scheuen Liebes-träume und -tränen.

Viel Eigenartiges, in urtoskanischem Wesen und Brauch Verankertes erfahren wir aus dieser Schau — so die feierlich langsamen mehrstündigen Gesellschaftsfahrten nicht weniger übermütigen denn geduldigen Jungvolkes auf oxsenbespanntem Wagen (*il dolce narcotico della lentezza*), in der Sonnenglut, dem Jahrmarkt zu, und zurück unter aufflimmernden Sternen —: Labung für die Leser, Lockung für die Feinschmecker unter den Anthologisten.

Calamandreis regionale Bodenständigkeit wird ergänzt durch den Aufflug ins Universale, seine genaue, scharf formulierte Analyse der Einzelercheinung durch gedanklich großzügige Synthese, sein Wirklichkeitssinn durch «jene verklärte Betrachtung der Welt, welche die Menschen Kunst und Poesie benennen».

Elsa Nerina Baragiola.

¹⁾ *Inventario della casa di campagna* (Tumminelli, Rom). Einem weiteren Leserkreis sind ebenfalls folgende Bücher Calamandreis zuge-dacht: *Troppi avvocati* (1921), *Elogio dei giudici scritto da un avvocato* (2. Aufl. 1938), *L'università di domani* (1923) in Zusammenarbeit mit dem auch hierzulande geschätzten, betont neuorientierten Altphilologen Giorgio Pasquali. Calamandrei leitet die treffliche, in der deutschen Schweiz noch zu wenig verbreitete Monatsschrift *Il Ponte* (Le Monnier, Florenz), eine Kulturbrücke, für die ihm als Pfeiler tapfere Geister beistehen, insbesondere der Psychiater und Erzähler Corrado Tumiati.