

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **28 (1948-1949)**

Heft 10

PDF erstellt am: **27.06.2024**

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.

Zürcher Stadttheater

Rossini: «Der Barbier von Sevilla»

Rossini war erst 24 Jahre alt, als er 1816, binnen 26 Tagen, jene Unsterblichkeit errang, deren Garanten unser Sinn, unser Gemüt, unser Herz sind, so oft wir hingerissen miterfahren dürfen, wie er, auf seine eigene, ganz besondere Weise, die Beaumarchais-Komödie erzählt von der stürmisch-romantischen Liebe des jungen Grafen Almaviva in Sevilla zur ebenso schwärmerisch verliebten schönen Rosine, vom bejahrten liebe-, geld- und eifersüchtigen Vormund Doctor Bartolo, auf den ihrerseits die überreife Jungfrau Marzeline (im Original: Berta) scharf ist, vom Musikmeister Basilio (aus dem Orden Loyola), grundbaßgewaltigem Fachmann für Theorie und Praxis der Verleumdung, und vom listenreichen Figaro, *barbiere di qualità*, Factotum der ganzen Stadt, der alle und alles durcheinanderquirlt. Da werden wir, «mit hundert Schelmerei'n, mit hundert Neckerei'n», wohligh gebadet in Melodie, elegant eingeseift mit Humor, delikats rasiert mit Esprit, behaglich geduscht mit Ironie, sanft abgetrocknet mit Charme, und wenn über dem happy-end der Vorhang sich senkt, sind wir (— bis auf weiteres —) innen blank geputzt und vergnüglich wie ein Weihnachtsengel. *Auch das* ist Katharsis.

Unser Entzücken hebt an gleich mit den ersten Takten der Overture. Sie ist ein ganzes Frühlings-Wald-Orchester mit Amsel, Drossel, Fink und Star; nicht fehlt ein bißchen Rabe und sogar etwas Uhu. Was tut's, daß das musik-thematisch und stilistisch-formal mit der nachfolgenden Komödie in keinem Zusammenhang steht? Es ist übrigens gar kein Wunder und ebenfalls vergnüglich, und für uns sogar *doppelt* hintergründig: diese befiederte, federnde, leichtbeschwingte, brillante Overture war ursprünglich Vorspiel einer Rossini-Oper — «Elisabetta, regina d'Inghilterra»!

Eine interessante, hier indessen nur anzudeutende Betrachtung: Auch die wahrhaft himmlische Overture Mozarts zu «Figaros Hochzeit» enthält musik-thematisch nichts von der anschließenden Komödie; sie atmet dennoch ganz deren tieferen Geist und Sinn und ist, in *höherer* Wahrheit, tatsächlich Introduction. — *Rossinis* Overture ist nicht Conférence, nur «Stimmungsmache». Aber *was* für eine!

An der Vollkommenheit von Rossinis Meisterstück hat *Cesare Sterbini* nicht zu unterschätzendes Mit-Verdienst, Bearbeiter der gleichnamigen Komödie von Beaumarchais. Sein Libretto ist ausgezeichnet; operdramaturgisch noch heute meisterhaft in Textierung und Placierung von Arien, Duetten, Ensembles und ihrer Verbindung durch Dialoge und Secco-Rezitative. Unsere *Zürcher Aufführung* wahrt, mit Verwendung der Rezitativ-Bearbeitung durch den hervorragenden Wiener Baritonisten *Alfred Jerger*, im großen und ganzen den innern, komödie-logischen Zusammenhang. Sorgfältige, sprachlich und dramaturgisch feinfühliges *letzte* Text-Ausfeilung der deutschen Ausgabe bliebe noch zu wünschen; hierbei auch die endliche Ausmerzung von für unser Empfinden kindischen Redewendungen (etwa auch: «Cicero aller Barbieri») und jener gelegentlichen «Biederkeit», deren Ton schon vor hundert Jahren nicht mehr echt war. Solch' Werkdienst käme hier nie zu spät; die köstlich bezwingende Komödie wird auch alle heut' Lebenden noch über-

dauern. Sie hat die schwebende Heiterkeit shakespearischer Lustspiele; mit tiefem Grund meint Musikhistoriker *Emil Naumann*, daß etwa Almaviva und Rosine aus einem alltäglich-gewöhnlichen Liebespaar «sich zu einem Romeo und einer Julia der *Komödie* steigern, ebenso strahlend von überquellender Lebenslust, wie die Gestalten des britischen Dichters von überquellendem Gefühl».

Welch beneidenswerte Fülle musikalischer «Schlager»! Mit künstlerischem Recht sind sie weltbeliebt. Wie wird hier der auf's Melodiöseste und Humorigste gleichzeitig genial *charakterisiert!* Da ist das «largo al factotum» — selbst wer keine Silbe vom Textsinn verstünde, wüßte lachend Bescheid, was für ein Kerl dieser Figaro ist. Noch mehr, wenn's möglich wäre, bewunderten wir die Verleumdungs-Arie, sie hat in der Oper nicht ihresgleichen an Wortkraft und -fülle, an psychologischer, sprachlicher und musikalischer «Vollständigkeit», an Lebenswahrheit. «Wen Verleumdung hat geschlagen, schuldlos und verachtet geht der Ehrenmann zu Grund! er geht zu Grund!» — mit Wucht und Präzision; unwiderruflich, inappellabel: *ein* Paukenschlag (ex tempore) — «da liegt er!» Auch in unserer Zürcher Aufführung ist sie künstlerisch der Höhepunkt. Aber man müßte das ganze musikalische Inventar der Komödie lückenlos abschreiben, und käme doch zu keiner andern Pointe als: Höret alles selber!

Eine deutsche Aufführung der Komödie ist naturgemäß anderen Stils als eine italienische, die das Ganze auf's Tempo *Figaros* abstellt; die deutsche muß, im Effekt, nicht unbedingt weniger «Rossini» sein, schließlich ist auch *Basilios* Temperatur von Gnaden seines Schöpfers. Entscheidend dünkt uns die *Präzision* der musikalischen und sprachlichen Darbietung, ihr klares Profil. Unter der Leitung von Kapellmeister *Otto Ackermann* und Regisseur *Dr. Oskar Wälterlin* wird das in erfreulich hohem Grade erreicht. *Ackermann* bedarf auch hier der Partitur nicht, und alles klingt und singt wie am Schnürchen. *Wälterlin* aber hat großen Abend! Das Textbuch hat drei Schauplätze, der Regisseur macht daraus mit Dreh- und Etagenbühne und praktikablem Rideau ungefähr zehn, ein geradezu genialer Einfall, den *Wälterlin*, zu nicht geringer Steigerung publikümlichen Vergnügens, wahrhaft geistreich ausnützt. So erreicht er eine beinahe filmische Auflockerung, sozusagen eine Dezentralisation des Bühnenbildes (*Röthlisberger*), ohne dabei, und das ist der Clou, die (im Falle «Barbier» bisher eher gekünstelte als künstlerische) Einheit von Zeit und namentlich Ort aufzulösen; er wandelt sie ins Sinnvolle. Hier ist was zu lernen! Denn dies Prozedere scheint uns auch für andere Bühnenwerke wegleitend.

Um so unbegreiflicher, daß dieser selbe Regisseur eine Darstellung des Doktors Bartolo zuließ, eine Clownerie, die ganz gewiß werkgeistfremd ist und noch in der *Manege* nur geistig Mindestbemittelten Spaß machte. Aufschlußreich, daß dem Darsteller ein «Nit mööglich!» entschlüpfte (entschlüpfen durfte)! Aber *wenn schon* Grock, dann, bitte, das geniale Original; und auch dieses nicht bei Rossini. *Gottlieb Zeithammer* hat seine Meriten; er ist musikalisch und routiniert; auch die Komik des Doktors Bartolo von Rossini sollte ihm mit *künstlerischen* Mitteln gelingen; das wäre auch wirksamer. — Ihren *Glanz* empfängt unsere Aufführung von Rosine und Basilio. *Sari Barabas* ist jung, «bild»-hübsch, stimmbegabt, intelligent, humorig, ja witzig (ein Portiönchen Voli Geiler steht ihr hier gut zu Gesichte), charmant und, was das Beste ist, von souveränem Können, ausweisend ernste künstlerische Arbeit: möge sie Zürich lange erhalten bleiben. *Alois Pernerstorfer* hält Vergleich aus mit den berühmtesten Basilios, darunter sind bekanntlich Pasero und Schaljapin, an den er, in durchaus selbständiger Leistung von letzter Spannkraft, schon in der grandiosen Maske erinnert. Zum Umwerfen komisch, noch im Nacherinnern. «Habe Dank!» *Eric Marion* ist stimmlich und darstellerisch ein recht unpersönlicher, aber bühnen-gewandter Graf. In der kleinen Arie der ebenfalls liebebedürftigen Marzeline gibt *Claire Cordy* ihr Bestes. (Aber warum so grau von Haar?) Am schwersten, in jeder Beziehung, hat es der Titelheld; auch er muß gegen berühmteste Kollegen antreten. Unser Figaro möge verzeihen, wenn wir gerade hier einem Mimen Nachweltkranz

flechten, die Erinnerung an den König der Baritonisten, Titta Ruffo, nicht zu bannen vermögen, dessen Figaro (1901 in Mailand) «eine sieghafte Herausforderung an alle Baritonisten der Welt» war. (So mit Recht Weißmann.) *Willy Ferenz* zog sich mit zu rühmendem Anstand aus der Affäre; seine angenehme, gerade gebildete Stimme, seine gute Erscheinung, seine jugendliche Beweglichkeit, sein sympathisches Wesen fanden den Beifall, der alledem gebührt. — Ein Pauschal-Lob dem trefflichen Chor, der auch darstellerisch die Szene wirksam belebte.

Oskar Wälterlin hat seiner Verehrung für *Max Reinhardt* wiederholt öffentlich herzlichen Ausdruck gegeben; durchaus erfreulich. Aber die Verwendung von Laufstegen aus den Tiefen des Orchesters hinauf zur Bühne war schon vor 40 Jahren nicht sehr originell, und keinesfalls überzeugend. Auch ist es unfreiwillig komisch, wenn etwa an Dr. Bartolos Haustür gepocht werden soll und solches aus den Kellern des Stadttheaters dröhnt, aus denen dann der mehr oder weniger erwünschte Besucher des Doktors ins Rampenlicht steigt. — *Lasciate ogni «speranza», voi ch'entrate.*

Georg Elgard

Schauspiel in Zürich

Ibsen: «Hedda Gabler»

Handelt Ibsens Stück von Zeit- und Sozialproblemen oder von Individualproblemen? Sie tun Ersteres, indem sie Letzteres tun. Es ist die Problematik des Menschen, für den alle formende und haltende Bindung überindividueller Art nur noch eine hohle Fassade ist, dessen also, der ganz auf sich selber steht und mit sich selber steht und fällt. In einem Stück wie «Hedda Gabler» ist jede metaphysische Beziehung abgerissen. Die einzige Person, welche eine solche noch kultiviert, Tante Juliana, ist in ihrer Verquickung von Religion mit Betulichkeit, mit unsauberer Einnistung in Krankenfürsorge, mit schließlich doch obszönem, oder höchstens kardinchenhaftem Schwangerschafts-Interesse nicht nur ein Fossil, sondern auch vor allem um kein Haar weniger platt und mehr rechtschaffen als ihr Neffe mit seiner platten Rechtschaffenheit auf bloß bürgerlicher Grundlage. Die Religion ist da selber im Kerne bürgerlich geworden. Sie ist so mißbraucht worden, so kurz hin als bloße Beiläufigkeit und als Postulat in die Löcher der unmittelbaren Existenz gestopft, so rein bürgerlich dem Leben entgegengeworfen — wo es hätte *ohne* Löcher voll sein können —, daß die vor ihr noch Reverenz machen und die danebenher leben, objektiv genau gleich auf sich selbst angewiesen sind. Es ist diese bürgerliche Welt eine Welt, wo alles nur noch es selbst und darum nicht einmal mehr es selbst ist. Es ist eine Welt wie unter einem dicken Nebel, wo «die Aussicht nach drüben verrannt» ist, nach *jeglichem* Drüben. Wer wenig Atem braucht, lebt da ruhig weiter und merkt zwischen seinen Makartsträußen und anderen Staubfängern nicht, wie dick und knapp die Luft geworden ist; wer *mehr* brauchte, ringt unaufhörlich nach Atem, und alle Menschen, Dinge, Gebärden und Reden geben ihm Brechreiz, gehen ihm auf die Nerven bis zur Verzweiflung, weil er fühlt, wie alles, rein auf sich selbst angewiesen, komisch und gemein entartet, ja daß auch alles, was er selbst anrührt, lächerlich und gemein wird, wie Hedda Gabler sagt. Dies sind die Ibsenschen Helden, die nach Luft keuchen, und nach einem Luftloch suchen, nach einem Ausbruch, einer Flucht ins Weite, Große, Hohe, Kühne, Freie, Wunderbare, von wo sie herzustammen fühlen. Aber da sie durchaus nichts als die Präsenz wollen und annehmen, die rein und lebendig gefühlte, erlebte, ein-

fach sich gebende Gegenwärtigkeit des Höheren, zu der keine Gläubigkeit erfordert werde, so muß der Ausbruch mißlingen. Denn ein solcher Weg ist nicht Menschenlos. Wir haben jetzt nähere Einsicht darüber, auf welche Weise es mit diesem «Lebensverlangen», wie es hier in «Hedda Gabler» genannt wird, dem Schlüsselwort des Vierteljahrhunderts zwischen «fin de siècle» und dem ersten Weltkrieg, dem Schlüsselwort Ibsens, Hauptmanns, Sudermanns — wie es damit weitergegangen ist. Noch immer erscheinen uns die großen Romane Julien Greens als die authentische Auslegung dieses Weitergangs. Am Anfang rücken hier die Wände der bürgerlichen Umwelt zu immer erstickenderer Enge zusammen, wie in jener Novelle Poes über die Kerker der Inquisition, und das dumpf wütende «Lebensverlangen» erhitzt sich im selben Maße weiter bis zur Raserei; die Atemheischenden sehen wir auf und ab stürmen wie Raubtiere am Käfiggitter. Und zuletzt kommt ein irrationaler, sinnloser Ausbruch zum Verbrechen hin, das alles zerstört. So ging die Geschichte auch im Großen: Ausbruch aus der Beengung, der erstarrten Festlegung mit Zielrichtung auf die «freie Tat des Mutes, auf die ein Schimmer der Schönheit fällt», wie es hier heißt; dann Landen beim Verbrechen, und zwar beim kleinlichen, gemeinen, kleinbürgerlichen Verbrechen — dessen Taufname Adolf Hitler ist. Auffallend, wie wir einen solchen Weg hier in «Hedda Gabler» vorgebahnt sehen. Hedda fühlt eine echte Atemnot in der muffigen Banalität ihrer Umgebung, und daß ein Gang ihres Luftlochs aus der kleinbürgerlichen nur in die großbürgerliche Misere, zu Reitpferd und livriertem Bedienten führt — das mag ihr auch noch verziehen werden in einer Zeit, wo die Eben oft genug tatsächlich aus dem gemeinsamen Traum einer Herrschaftsvilla entstanden. Aber diese ihre Wesensart ist eben doch ohne Vertiefung und Nachhaltigkeit. Hedda wünscht sich wohl einen bedeutenden, großangelegten, kraftvollen Mann, aber doch auch nur als bloßen Besitz und als Spielzeug und gegen die Langeweile. Und die giftige Bosheit, welche durch die Enttäuschung und Einschnürung in ihr angefacht wird, ist nur das Zurückschlagen einer Flachheit auf sich selbst, die ihr ganzes Wesen durchdringt. Im Maße, wie sie ins Verbrechen hineintreibt, wird ihr Lebensverlangen trivial und ihr Freiheitsschrei blechern. «Weinlaub im Haar», «in Schönheit sterben», «endlich einmal eine Tat», «durch die Brust geschossen ist auch gut», «früh vom Feste des Lebens aufbrechen» — das alles ist von so erbärmlicher Kitschigkeit — wie eben in ewiger Urbildlichkeit Hitler es war. Auch daß die also schwärmt, die «befreiende Tat» *Andere* tun läßt und nur aus elender Angst vor den Folgen für sich selbst ihnen dann sie nachtut, ist sehr sprechend. An Hitler persönlich liegt nicht allzu viel, er ist nichts als ein wackerer Achttausender, vielleicht auch der Gaurisankar in einer Himalayakette des Verbrechens gegen die Menschlichkeit, welche sich seither munter nach Osten und, etwas abfallend, nach Westen fortgesetzt hat. Aber es ist kein Zweifel, daß hier Ibsen einiges zu bieten hat an europäischer Topographie. Und zu sagen, wir wären darüber hinaus; zu sagen, unsere dramatischen Purzelbäume von Ansgerei und Zeitmengerei und anderen Kindlichkeiten seien künstlerisch und menschlich etwas Höheres als diese phantastische Sicherheit des Handwerks bei Ibsen, diese sauber durchkonstruierte und wie von selber vernietete Zelle des Todes mit ihrer Ausmündung ins Verbrechen — das ist eine naive Parteigängerei für unsere Zeit. Wohl dem, der sich von dieser Beklemmung durch Ibsens zulängliche Zeitschilderung mit der üblichen Redensart von Psychologismus losmachen kann. Schon die glänzende, bei keinem Klassiker so aufgebrachte Schauspielkunst der Zürcher zeigte einmal wieder, wie sehr, mögen wir es loben oder beklagen, der Naturalismus trotz allem *immer noch* die Wahrheit unseres Tages ist; wie wenig eines der individualistischen Probleme gelöst ist, die sich hier gestellt finden. Sie werden einen Augenblick durch unsere Weltkriege und Konzentrationslager beiseite gedrängt; nach deren Abebben sind sie sofort wieder da. Eine neue Gläubigkeit, sie könnte wohl die Dinge wiederum sie selbst sein lassen und von dem selbständigen Umschlagen ins Erstickende, gemein Komische und Blecherne zurückhalten; aber sie

dürfte nur als letzte Überbietung des Strebens auftreten, den Lebensproblemen in ihrer eigenen Ebene bis zum Äußersten standzuhalten und Genugtuung zu versuchen.

Es ist schwierig, eine Aufführung richtig zu rühmen, wo fast nichts sich von der Umgebung als besser abhebt, wo alles im Verein so gelöst und einheitlich hingesetzt ist, mit derartig gelassenen Akzenten, daß das Schicksalshafte des Ganzen sich wie von selber anspinnt, herausarbeitet und darstellt. *Frau Becker* gab eine Hedda, deren Mischung von kalt reflektierter Brutalität und blindem Hinausdrängen allem Geschehen Spannung und Deutung verschaffte. Auch ihr Mann, *Herr Seyferth*, zeigte sich als Künstler der Zusammenfügung, nämlich von gutmütiger Biederkeit und von schreiender Spießbürgerei. Von Tante Jules besonderer Mischung sprachen wir schon; *Frau David* bot sie als glaubhafte Einheit dar. *Herr Schürenberg* (Brack), sonst Fachmann für verlässliche Geradheit, gestaltete hier ausgezeichnet die etwas abgegriffene Eleganz eines in vielen, allzuvielen Wassern gewaschenen Kavaliere. *Herr Ammann* als Lövborg hätte zusätzlich einen Schuß von genialischem Wesen brauchen können; immerhin das Ausgehöhlte, Brüchige, Verlebte, leicht Umzulegende dieses Menschen kam von Anfang an gut heraus; und von echter Genialität hören wir bei ihm ja auch wesentlich weniger als von etwas billiger Liederlichkeit. Und daß Hedda in ihrer Seichtheit gerade einen Himmelstürmer geliebt haben sollte — wo von Liebe überhaupt nicht die Rede sein kann — das wäre ja auch nicht glaublich. Ferner: sich von einer Frau Elvsted zu einem philosophischen Werke begeistern zu lassen (deren in ihrer Wahllosigkeit rührende Bereitschaft zu solchem Musendienst Frau Blanc reizvoll zur Überzeugung brachte), wäre nicht Sache eines wirklichen Genies. *Angelika Arndts* als treues Dienstmädchen verdiente sich redlich Anteil am Lobe dieser Aufführung. Die *Spielleitung Herr Viertels* arbeitete unauffällig, aber mit völliger Genauigkeit und Sicherheit.

Erich Brock

* * *

Wolfgang Borchert: «Draußen vor der Tür»

Wolfgang Borcherts dramatischer Erstling ist auch das erste deutsche Nachkriegsstück, das bei uns gezeigt worden ist. Borchert ist vor ungefähr einem Jahr todkrank in die Schweiz gekommen und hier jung gestorben, aufgebraucht von politischer Verfolgung und vom Fronterlebnis. Sein «*Draußen vor der Tür*» ist im Kern ein lyrischer Monolog, der sich nur gerade so viel Gegenspieler schafft, als er zu neuen Anstößen braucht. Gestaltet wird die Rückkehr eines Soldaten aus russischer Gefangenschaft und seine Begegnung mit der Heimat, die ihm überall nur geschlossene Türen zeigt: seine Frau hat einen Geliebten; einer anderen Frau, die ihn lieben könnte, kehrt der Mann eben zurück; seine Eltern haben sich als ehemalige Nazis selbst umgebracht; sein ehemaliger Vorgesetzter gibt ihm falsche Sprüche statt Brot und Befreiung von Seelennot; und wie er Arbeit sucht, sagt man ihm, er solle sich zuerst einmal das Leben etwas um die Nase wehen lassen. Verschlungen ist aber auch der Weg zu Gott, «an den keiner mehr glaubt»; verschlungen der Weg in den Tod, da die Elbe, in die sich der Heimkehrer stürzt, ihn wieder ans Land treibt. Das Werk lebt aus einer traumhaft expressionistischen Atmosphäre heraus, weiß aber dazu die großstädtische Alltagssprache unserer Tage wohl zu verwenden. Alles schwankt in einem fast unfaßbaren Zwielficht aus Realität und Irrealität, wie denn das Stück ja auch zerfällt in einen wirklichen und einen nur geträumten Teil, in dem die Personen des wirklichen Teils alle wiederkehren. (Diese Struktur ist allerdings in der Zürcher Aufführung durch Striche ohne tiefere Berechtigung zerstört worden.)

Borcherts Werk ist nicht in erster Linie als künstlerisches Dokument zu werten, sondern als rein menschliche Aussage über die heutige Welt. Diese Aus-

sage ist von solch leidenschaftlicher Wahrhaftigkeit, daß die sehr offensichtlichen Mängel des Werks — für den Zuhörer von *heute* wenigstens — kaum ins Gewicht fallen. Unsere graue, böse Welt fällt uns hier an; aber sie kann noch reden, sie kann noch Atem schöpfen durch das Wort hindurch — das ist vielleicht nicht viel, aber es ist *etwas*, ein Bleibendes in der Zerstörung.

Es gibt Leute, die finden, Borchert hätte nicht so ausschließlich das Kriegserlebnis in den Mittelpunkt seines Dramas stellen dürfen. Er hätte über dem Leiden am Krieg und seinen Folgen nicht die Hitlerschuld mit Schweigen übergehen dürfen. Neben Stalingrad hätte er von den Gaskammern reden müssen. Uns scheint aber wesentlicher und einzig erlaubt, das Vorhandene zu betrachten und zu beurteilen. Wir haben nicht zu entscheiden, *was* einen Dichter hätte inspirieren *sollen*, sondern ob er überhaupt inspiriert worden ist. Jedenfalls hat Borchert keine wehleidige Schönfärberei betrieben — was wäre z. B. leichter gewesen, als die Eltern seines «Helden» *keine* Nazis sein zu lassen, Gelegenheit zu sterben hätten sie in Deutschland auch anderswie leicht gefunden! Nein, trotz seiner noch sehr oft schlappenden Sprache, trotz seiner jugendlichen Verfallenheit an den Monolog hat Borchert wirkliche Härte im Leiden. In einem Leiden, das sich voll bewußt ist, wie unausweichlich jeder Mensch, und sei er noch so sehr Opfer, Andere zu seinen Opfern macht.

Borcherts Werk ist sehr schwer zu spielen. Anfängerstücke sind das meist. (Man möchte sogar beinahe sagen, es sei ein schlechtes Zeichen, wenn sich ein Anfänger gleich in den Ton des Theaters finde.) Es mag sein, daß in Deutschland die Schwierigkeiten für die Aufführung weniger groß sind als bei uns. Dort könnte man vielleicht einfach Leute auf die Bühne stellen, die nur ihr persönliches Schicksal herzusagen hätten und so — vielleicht unter fast völliger Umgehung der Kunst — den Ton fänden. Bei uns ist solches nicht so leicht möglich. Wenn *Tanner* die übermächtige Hauptrolle des Werks interpretiert, so braucht er dazu alle Einfühlung und alles Können, das er hat, ja sogar noch ein wenig mehr, als er heute hat. Was er gibt, ist aber eindrucklich und verdient alle Anerkennung. Neben ihm finden andere junge Mitglieder des Ensembles ihre Möglichkeiten, die sie sonst leider so oft entbehren müssen. Soweit altbewährte Kräfte zur Hilfe beigezogen werden mußten, tun auch sie ihr Bestes, dem Werk seinen echten, starken Ton zu geben. So ist eine andringende Aufführung zustande gekommen, der man viele Wiederholungen wünschen möchte. Borcherts Stück, das übrigens bei Rowohlt im Druck erschienen ist, *muß* gehört werden.

Elisabeth Brock-Sulzer

Basler Stadttheater

«Rose Bernd» — «Der Misanthrop» — «Tiefland»

Auf den Theaterspielplänen der letzten beiden Jahre zeichnet sich eine Veränderung gegen die vorhergehenden Jahre ab. Die Auseinandersetzung mit den Tagesproblemen der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit ist einer mehr allgemeinen, nicht nur tagesgebundenen Schau unserer Zeitprobleme gewichen. Hand in Hand mit solcher Besinnung auf das Typische unserer Tage bietet uns das Theater aber auch wieder in reichem Maße das Geistgut der Vergangenheit, das sich oft zu unserer Überraschung als ebenso aktuell erweist wie manches Zeitgenössische. Häufig gewinnen wir so unsere Klassiker der Bühne als neuen Besitz und als durchaus frisches Erlebnis, wie uns die diesjährige «Tell»-Aufführung be-

wies. Gleichzeitig spüren wir aber an einigen Werken, die bisher zum Repertoire eines Theaters gehörten, erneut, daß die Welt und damit *wir* anders geworden sind.

So lag über der Aufführung von Gerhard Hauptmanns *Rose Bernd* so etwas wie Abschiedsstimmung. Abschied zunächst einmal von *Gerhard Hauptmann* selbst, der vor zwei Jahren einsam in seiner Heimat Schlesien gestorben ist, aus der sich mit Millionen von Flüchtlingen auch die Mundart gegen Westen zerstreut hatte, die seinen Werken noch den letzten Hauch an Ursprünglichkeit verliehen; Abschied eben von dieser Mundart, die uns wohl hart und fremd anmutet, aber auch in ihrer Einfachheit und Sachlichkeit zu ergreifen vermochte, die aber wohl in ein bis zwei Generationen ebenso verstummt sein wird wie vor etwa einem Jahrtausend der langobardische deutsche Dialekt; Abschied aber wohl auch von diesem Genre an Werken, das uns heute bis auf die bedeutenderen Ausnahmen nur noch literarisch interessieren kann. Gewiß werden hie und da auch noch Stücke dieser Art auf der Szene erscheinen (das Theater erfüllt ja auch gegenüber der Literatur eine Aufgabe!), aber als Werke, zu denen uns ein unmittelbares Bedürfnis einlädt, werden uns nur noch eine begrenzte Anzahl dieser Stücke erhalten bleiben. Und nicht einmal zum Nachteil des Dichterruhmes. Gerhard Hauptmann werden wahrscheinlich die «Weber» und der «Biberpelz» einmal als ein dem Theater verbliebenes Gut *mehr* zur Ehre gereichen als eine Vielzahl seiner Dramen. «Rose Bernd» jedoch dürfte zu jenen Repertoirestücken gehören, die man aus Tradition zu bringen gewohnt war, denen es jetzt aber an Beziehung zur Gegenwart durchaus mangelt. Die absolute Vereinsamung einer einfachen Seele in bitterster menschlicher Not und Entwürdigung erscheint uns heute, wo *eine* Not allein schon Tausende oder Millionen erfassen kann, als zu bedeutungsschwach, ja manchmal fast — sie ist es aber in Wirklichkeit nicht! — als künstlich und übertrieben. Bei dieser Aufführung wollte es mir wie ein Schimmer Hoffnung erscheinen, daß, wenn unsere Zeit zwar schwer unter dem verallgemeinernden Kollektivdenken leidet, sie dennoch anderseits in der *Kollektivität der Not* weniger die Gefahr solcher hoffnungsloser Vereinsamung in sich birgt. Nicht daß wir die individuelle Not weniger beachteten; nein, aber wir vermögen sie als Teil der allgemeinen Menschheitskrise zu erkennen und damit den Betroffenen der hoffnungslosen Einsamkeit seines Schicksals zu entheben. Freilich ist damit der eigentlichen Not noch nicht gesteuert. Positiv darf uns hier vielleicht nur einmal das Bewußtsein der tiefen Verkettung aller Menschenschicksale erscheinen, aus dem ja — wir wollen es hoffen — auch einmal wieder eine Aktivierung der Menschen-Gemeinschaft erwachsen könnte. Unter diesem Aspekt hat «Rose Bernd» etwas Grauenhaft-Unabänderliches, das uns Heutigen fremd und ... überwunden vorkommt.

Zu gewinnen vermochte uns jedoch die Aufführung durch die durchweg vorzügliche Inszenierung und Darstellung. *Ernst Ginsbergs* Regie schuf um die einzelnen Charaktere die zwar engen, aber deutlich sich gegeneinander abhebenden geistigen Räume, die uns die bisweilen grenzenlose Vereinsamung der Seelen veranschaulichten. Die Unerbittlichkeit des Schicksals im Sinne des Dichters brachte er wirkungsvoll durch die stark kontrastierende Behandlung der mehr dumpf-reflektierten Teile gegen die jäh aufblitzenden dramatischen Szenen zum Ausdruck. Auch die gegensätzlichen Effekte der Bühnenbilder *Eduard Gunzingers* — hier schreiend hell, da dunkel und unheilswanger — trugen vorzüglich zur Verwirklichung dieser Absicht bei.

Margrit Winter in der Hauptrolle drückte mit einer dumpfen Monotonie, wie sie einem einfachen Menschen wie Rose eigen ist, ergreifend die unerbittliche Schicksalsverstrickung eines Mädchen aus, das das Vertrauen in sich und die Welt verloren hat. Die Ausweglosigkeit des Schicksals, die sich bei Leutnant Flamm in einer hohlen Forschheit und Jähzorn und bei Streckmann in Plumpeheit und Roheit ausdrückt, machten auch *Erwin Kohlund* und *Bernhard Wicki* kräftig spürbar. Bei Letzterem will mir scheinen, als vermöchte er Rollen dieses Typus be-

sonders wirkungsvoll wiederzugeben. *Agnes Fink* stellte als leidend-wissende Frau Flamm ihre erstaunlich feine Einfühlungsgabe erneut unter Beweis. *Arthur Fischer-Streitmanns* Vater Bernd und der August *James Meyers* fanden mit rührender Einfachheit vorzüglich den Ton des freiwilligen Vater-Sohn-Verhältnisses. Welche innere Größe geht bisweilen von dem so unscheinbaren August aus! Eine gerade in der Verhaltenheit erschütternde Wiedergabe *James Meyers*!

* * *

Zu jener Gruppe von Werken, die seit alters zum ewigen Bestand der Bühne gehören, und die nunmehr wieder häufiger über unsere Bretter gehen, dürfen wir aber den «*Misanthrop*» von *Molière* zählen, den unser Theater in einer ausgezeichneten Inszenierung brachte. Abgesehen von den beiden unbekannteren Tragödien *Molières*, die er am Anfang seines Theaterlebens schrieb — welcher Dichter begänne nicht mit dem Tragischen? —, ist der «*Misanthrop*», die einzige Komödie mit einem ausgesprochen tragischen Unterton, ja wir dürfen wohl sagen: die einzige Tragödie. Nicht nur daß die qualvolle Liebe des von seinem ganzen Lande geliebten, nur von seiner eigenen Frau unverstandenen und gepeinigten Komödienschreibers und Komödianten in diesem Werk ihren sublimen Niederschlag gefunden hatte, nein, auch die Kritik an der inneren Hohlheit jener Scharwenzelei der Höllinge um ihre Fürsten, dem Laster der Zeit *Louis' XIV.*, fand wohl keinen bitteren Vorwurf als in dieser «Komödie». Der Held ist hier nicht wie in den anderen Dramen *Molières* der Typus einer menschlichen Schwäche, sondern hier ist er einmal der Typus der Tugendhaftigkeit. Seine «Schwäche» ist die Liebe zu einem Weibe, das diese Liebe nicht verdient. An dieser Leidenschaft wird *Alceste* zum tief tragischen Menschen, worüber uns ja auch der für eine «Komödie» ungewohnte Schluß nicht im Unklaren läßt.

Aus dem Ensemble, das unter der sicheren Regieführung von *Kurt Horwitz* bestes Theater spielte, ragten besonders die beiden Hauptgestalten hervor: *Ernst Ginsberg* und *Agnes Fink* als *Alceste* und *Célimène*. *Ginsbergs* *Misanthrop* war zum Zerplatzen geladen mit innerer Spannung zwischen erbarmungsloser, beißender Kritik und Sehnsucht nach Verständnis und Liebe, Sehnsucht nach einer besseren Welt. Ein hoffnungsloser Theoretiker, versucht er gegen den Strom zu schwimmen: Der Philosoph fern vom Leben! Im Maßhalten mit komischen Effekten und in der überzeugenden Konsequenz der theoretischen Moralauffassung wird der *Alceste Ginsbergs* zur erschütternden tragischen Persönlichkeit. *Agnes Finks* *Célimène* gab ihm in vollendeter Gestaltung zwischen charmanter Koketterie und fraulicher Klugheit den Widerpart. Unvergeßlich die Undurchdringlichkeit ihres liebreizenden Angesichts, wenn die Erwartung des einen entscheidenden Wortes die Spannung der Bewerber oder später *Alcestes* allein auf den Höhepunkt treibt! Von den übrigen Darstellern, die sich alle harmonisch ins Ganze einfügten, sei noch besonders *Milena von Eckhardts* vielgestaltig nuancierte Intrige der *Arsinoë* erwähnt. Zu allem bot *Teo Ottos* angenehm duftiges Bühnenbild einen stilvollen Rahmen.

Es war eine glanzvolle Aufführung, die wir mit einem lachenden und einem weinenden Auge dankbar verließen.

* * *

Wir sollten bei den Epigonen großer Persönlichkeiten die historisch-kritische Brille einmal im rechten Augenblick abzusetzen verstehen. Ist es schließlich so viel weniger, wenn ein Dichter oder ein Komponist einmal nichts «Neues», Interessantes oder Revolutionäres für die auch nicht immer so ganz sensationsunbedürftige Feder

des Historikers bietet, wenn er es vielmehr «nur» zustandebringt, überkommene Tradition vielleicht verschiedener Richtungen, zu einem sauberen, guten und spielbaren Werk zusammenzufassen? Wir täten bei solchen Werken wohl gut daran, das sichere Können eines Meisters als solches bereits wertzuschätzen. Und wenn dabei in Ermangelung *neuer* Qualitäten der Autor *selbst* nicht so sehr diskutiert werden wird, so sollte man dafür das Werk als solches achten und sich nicht den Weg zu ihm mit dem Ballast des historischen Bewußtseins verbauen. Zu dieser Art von Werken gehört *Eugen d'Alberts* veristische Oper «*Tiefland*», in der sich *Wagners* Leitmotivik vorteilhaft mit *Verdischer* und überhaupt italienischer naturalistischer Dramatik verbindet. Daß wir mit der Unterbewertung des Epigonentums sicher nicht immer auf dem rechten Wege sind, bewies uns das Erlebnis der Basler Aufführung dieser Oper, das dieses wirkungsvolle und gekonnte Werk uns erneut sehr nahe gebracht hat, so daß man gerne die literarischen Gedanken beiseite ließ und sich bereitwillig der menschlich packenden Handlung und der illustrativen, eingängigen Musik hingab.

Dem Orchesterinstrument gewann *Alexander Krannhals* alle Farbigkeit und die von subtiler, lyrischer Melodik bis zu gewaltiger Dramatik variierenden klanglichen Reize ab, unterstützt von einem zugunsten der Handlung nur unauffällig in Erscheinung tretenden Chor. Als *Pedro* ergriff uns *Franz Lechleitner* mit seiner wundervollen gesanglichen Interpretation ebenso sehr wie durch seine liebenswert frische und unbefangene darstellerische Gestaltung. Wie nahe rückte er uns den unverfälschten Menschen aus dem Hochland, ohne ans Sentimentale zu grenzen. *Margrit von Sybens* herb-schöne *Marta* gewann uns mit ihrer Unaufdringlichkeit und tiefen Innerlichkeit. *Desider Kovacs* stellte, ebenfalls ohne Übertreibung, einen tyrannischen Grundbesitzer auf die Bretter, während *Wilhelm Tischs* greisenhafter *Tomaso* gesunden Menschenverstand und instinktsicheren Rechtssinn verkörperte. Die übrigen Darsteller ergänzten diese Hauptfiguren aufs Beste. (Trefflich geriet das Trio der Klatschweiber!) *Egon Neudegg* als Regisseur wußte durch kluge Begrenzung der dramatischen Mittel die für unser heutiges Empfinden richtigen Maße an theatralischen Effekten zu finden. Er legte dafür mit sicherem Instinkt das Hauptgewicht auf die menschliche Entwicklung der einzelnen Charaktere, die er uns alle in dieser Aufführung sehr nahe rückte.

Cola Gabriel