

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **29 (1949-1950)**

Heft 9

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kunstwerke aus Münchner Museen

Zur Ausstellung im Berner Kunstmuseum

Die Ausstellung von Meisterwerken aus der Glyptothek, der Pinakothek und dem Bayrischen Nationalmuseum von München ist seit Jahren eines der bedeutendsten künstlerischen Ereignisse in Bern. Wer vor dem Kriege die Museen in München besucht hat, wird sich freuen, alte Bekannte wieder zu sehen, wer aber viele der Kunstwerke nur von Abbildungen kennt, dem wird die Begegnung mit den Originalen zum tiefen Erlebnis. Was uns aber besonders zu beeindrucken vermag, ist die Art der Ausstellung selbst: hier ist einmal in weitsichtiger Beschränkung auf überflüssiges Füllwerk verzichtet worden. Gemälde und Plastiken umgibt der unbedingt notwendige freie Raum, der sie zu voller Wirkung gelangen läßt. Der Beschauer ist endlich einmal in der Lage, sich auf das einzelne Kunstwerk einstellen zu können, ohne auf Schritt und Tritt durch störende Häufung abgelenkt zu werden, wie dies leider oft in großen Sammelausstellungen der Fall ist. Den Berner Organisatoren danken wir die weise Beschränkung auf qualitativ hochwertige Kunstwerke, die uns so mit ihrer ganzen Schönheit zu fesseln vermögen.

Beginnen wir mit der *Glyptothek*. Der Liebhaber kleiner Figuralplastik findet in wohlgeordneten Vitrinen eine reiche Schau von Terrakotten aus verschiedenen Gegenden des antiken Hellas. Schon allein diese kleinen Tier- und Menschenfiguren vermitteln eine ungemein lebendige Übersicht über die griechische Kunstauffassung vom 7. bis zum 3. vorchristlichen Jahrhundert. In anderen Vitrinen steht eine bis dahin in Bern kaum jemals gezeigte Anzahl griechischer Gefäße. Amphora, Kantharos, Krater, Kanne, Stamnos, Lekythos, Hydria, Schalen und Teller sind alle ausgezeichnet vertreten. Auch hier folgen wir der formalen und dekorativen Entwicklung griechischer Töpferkunst. Vom ornamentalen und figürlichen Schmuck des geometrischen Frühstils über die herrlichen Gefäße der schwarz- und rotfigurigen Epochen bis zu den seltenen weißgrundigen Lekythen, den Augenschalen und den Kleinmeisterschalen entzücken die Schmuckelemente und die bildlichen Darstellungen aus Leben und Mythologie. Auffallend sind die qualitative Hochwertigkeit und die fast unglaubliche Frische der Farben bei den über zweitausendjährigen Gefäßen. Die Kunst der griechischen Töpfer geht weit über das Kunsthandwerk hinaus und zeigt, daß auch das Gebrauchsgefäß zu einem Kunstwerk gestaltet werden kann. Von den Marmorplastiken seien vor allem der wundervolle, stehende «Jüngling aus Tenea» und ausgewählte Figuren vom West- und Ostgiebel des Aphaia-Tempels auf Aegina genannt. Daneben fällt das edelgeformte Grabrelief der Mnesarete dem Besucher auf. Reichgeformte Köpfe zerstörter Götter- und Menschenbilder aus verschiedenen Epochen und eine Reihe von Bronzeplastiken ergänzen die Schau griechischer Kunst, der wir in der Schweiz nirgends in so reicher Auswahl begegnen können.

Aus dem *Bayrischen Nationalmuseum* stammen verschiedene hervorragende Bildwerke des Mittelalters, der Renaissance und des Barock. Es sei hier vor allem auf die großen Figuren aus Bayern (Mitte des 15. Jahrhunderts) hingewiesen, von

denen besonders die Gestalt des Hlg. Martin viele Besucher begeistert. Um 1500 ist der großartige «Sebastian» von Tilman Riemenschneider entstanden, während Erasmus Grasser, Gregor Erhart, Hans Leinberger, Martin Schaffner, Konrad Meit, Peter Vischer d. Ä., Benedikt Wurzelbauer und Hans Kumper die deutsche Bildhauerei der Renaissance und des Barock veranschaulichen. Tullio Lombardi, Pier Jacopo Alari, Andrea Briosco, Giovanni Bologna vertreten mit ausgezeichneten Werken die italienische Bildhauerkunst. Drei herrliche Wandteppiche aus Brüssel mit allegorischen Darstellungen vermitteln ein, wenn auch bescheidenes Bild von der Kunst der Teppichwirkerei des 16. Jahrhunderts. Sicher wird sich auch mancher Besucher am figuralen und ornamentalen Reichtum der drei persischen Seidenknüpfteppeiche aus dem 17. Jahrhundert begeistern, die, obwohl Fremdkörper in der Ausstellung, den Raum mit unglaublichster Wärme und glänzender Farbglut erfüllen.

Die größte Anziehungskraft auf den Kunstfreund üben jedoch die Gemälde der *Pinakothek* aus. Diese Werke sprechen von der künstlerischen Gestaltungskraft früherer Zeiten und zwingen den Beschauer zur Ehrfurcht vor der künstlerischen Arbeit und vor der menschlich-ergreifenden Botschaft, die das Kunstwerk je und je vermittelt hat. Unser Raum ist zu eng bemessen, um auf alle achtzig Gemälde näher eingehen zu können. Der vorzügliche, illustrierte Katalog, in dem wir allerdings technische Angaben über die einzelnen Bilder vermissen, gibt eingehend und lückenlos Auskunft über das Wissenswerte. Bei den alten Niederländern sind die «Perle von Brabant», ein Altarwerk von Dierick Bouts, die herrliche «Dreikönigstafel» von Hans Memling, die «Danae» von Gossaert und das anekdotische «Schlaffenland» vom älteren Pieter Brueghel besonders hervorzuheben. Ergriffen ist man von der kleinen Tafel mit der Darstellung der «Hlg. Veronika mit dem Sudarium Christi» vom deutschen Meister der Hlg. Veronika. Zwei ausgezeichnete, farbsprühende Tafeln des Meisters des Marienlebens und Michael Pachers «Krönung Mariae» bilden ihrerseits Höhepunkte der altdeutschen Malerei. Von Albrecht Dürer bewundern wir die Tafeln des «Paumgartnerschen Altars» und das lebensvolle «Bildnis eines jungen Mannes». Hans Holbein d. Ä., Lukas Cranach, Matthias Grünewald, Hans Baldung, Albrecht Altdorfer geben uns die Möglichkeit, das Eindringen der Renaissance in die deutsche Malerei zu verfolgen. Hervorragend sind auch die Italiener mit Giotto, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Antonello da Messina und Botticelli vertreten, der mit seiner dramatisch-ausdrucksvollen «Grablegung» tiefe innere Bewegung auslöst. Die italienische Hochrenaissance lebt in besonderen Meisterwerken. Perugino, Francia, Giorgione, Raffael, Tizian und Tintoretto begeistern einerseits durch die subtile Kunst charakterisierender Zeichnung und andererseits durch die Glut ihrer Farbharmonien. Von holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts zeigt die Ausstellung das meisterhafte «Bildnis des Willem Croes» von Frans Hals und die großartigen «Passionsbilder» von Rembrandt. Die seelische Kraft des Ausdrucks wird in diesen Werken dem Besucher zum einmaligen Erlebnis. Neben Rembrandt steht mit vielen bekannten Meisterwerken der gewaltig-dynamische Flame Peter Paul Rubens. Landschaften, Großfigurenbilder, Akt, Entwürfe zum Medici-Zyklus vermitteln ein packendes Bild dieses lebensvollen Großmeisters der Malerei. Tiepolo und Guardi veranschaulichen die leichte Eleganz und die empfindsame Farbkultur der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Die französische Kunst ist dagegen nur spärlich vertreten. Aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts stammt das vorzügliche «Bildnis des Kardinals Charles von Bourbon» vom Meister von Moulins, das 17. Jahrhundert illustrieren Nicolas Poussin und Claude Lorrain mit charakteristischen Werken. Dem dämonischen Wesen des Spaniers Goya begegnen wir im «Bildnis des José Queraltó» und dem ekstatisch-aufgewühlten Zeitalter der spanischen Gegenreformation in der «Entkleidung Christi» von Greco.

Vier Jahrhunderte europäischer Malerei sind in der Ausstellung mit ausgesuchten Werken veranschaulicht. Dem Besucher ist die Möglichkeit geboten, den Wandel der Technik, die Verschiedenartigkeit der farbigen und zeichnerischen Ge-

staltung, die Wandlung in der künstlerischen Auffassung des Menschenbildes und der Landschaft zu verfolgen. Wir müssen uns jedoch immer wieder bewußt werden, daß solche Ausstellungen dazu da sind, das Schaffen früherer Jahrhunderte kennen zu lernen und nicht, um uns Vergleichsmaßstäbe mit der Malerei der Gegenwart zu geben. Es darf nicht Zweck dieser hervorragenden Schau sein, die Kunstschöpfung der Gegenwart an Werken der Vergangenheit zu messen, sondern es ist unsere Aufgabe, der Entwicklung zu folgen, die zur heutigen Kunstauffassung geführt hat. Wenn die künstlerischen Wege moderner Künstler andere sind als die der großen, bewunderten Toten, so soll diese Feststellung nicht Werturteil, sondern Aufforderung zur Auseinandersetzung mit der modernen Kunst sein.

Alfred Scheidegger

Zürcher Stadttheater

Bizet: Carmen

Georges Bizets «Carmen» ist ein Musikdrama. Dies Fachwort stammt nicht, wie meistens vermutet, von Richard Wagner, im Gegenteil, er nannte es (Ges. Schriften IX, 359 ff.) eines der völlig unsinnigen Worte der Zeitungsschreiber. Das Wort ist dennoch durchaus sinnvoll, sicher abgrenzend und zuverlässiger Ausrichtungspunkt: «Musikdrama» ist künstlerisch sinnvolle, bühnengesetzmäßig glaubhaft gestaltete Lebenshandlung mit den Darstellungsmitteln des körperlichen Menschen und der Musik, in individueller, psychisch abgestufter Anwendung auf die dramatischen Personen und die zwangsläufige Entwicklung ihrer Schicksale. Diese kunstpraktisch unerläßlichen wie kunsttheoretisch gleichermaßen tief begründeten «Bedingungen» erfüllt das Musikdrama «Carmen» so vital wie geistreich; Eros und Logos¹⁾ sind hier von feinstem, instinkthaftem, unbeirrbarem künstlerischen Taktgefühl aufs glücklichste gegeneinander ausgewogen. Wer imstande ist, auch ein rein geistiges Gebäude bis in alle Einzelheiten plastisch sich vor's Auge zu stellen, dem gewährt die Betrachtung von Bizets Meisterwerk auch architektonisch höchste Befriedigung.

Wir erleben das Schicksal von vier Personen, deren jede, in spanischer Ausgabe, einen bestimmten Menschentypus verkörpert, und zwar vornehmlich in seiner naturgegebenen, unentrinnbaren «Einstellung» zum andern Geschlecht; ein auffallend tugendhaftes Stück ist «Carmen» nicht. Der von ehrbarem Hause aus schlichte, doch empfindsame und reizbare brave Soldat Don José, innig geliebt von einem reinen Mädchen Micaela, das er, mit dem Segen der Mutter, wiederliebt, verfällt, sozusagen auf dem Dienstwege, einer dämonisch elementar sinnlichen, herz- und hemmungslosen Zigeunerin, die in Trieb-Laune an ihm vorübergehend Gefallen fand; sie verläßt ihn, der ihretwegen Beruf und Ehre verloren und zum Verbrecher geworden, ohne Erbarmen, als ihr Escamillo begegnet, der ihr konsexuale Nichts-als-Mann, von Gewerbe Stierkämpfer, und fällt, als sie ihm vor der Corrida, in Todesahnung, doch fatalistisch furchtlos, entgegenfiebert, unter dem Messer Josés. «Denn jeder tötet, was er liebt» (Oscar Wilde, «Zuchthausballade»). Nicht immer, glücklicherweise; hier aber geschieht. Die Menschen dieses Dramas sind durchaus un-

¹⁾ «Eros und Logos in der Musik». Siegfried Borris (Berlin) in «Universitas», Tübingen, Heft 10, Oktober 1949.

geistig. Indessen was vom Schicksal ihnen widerfährt, ereignet sich in gleicher Weise und Stärke, aus sexuellen Urtiefen, auch auf geistig und sozial höheren Ebenen; auch dort letal, und im Zusammenprall nicht nur mit dem Sitten-Gesetz. Frank Wedekind, der deutsche Dichter der «Lulu», in der er «Erdgeist» sah und «Büchse der Pandora», woraus zwei so benannte, für Jugendliche aller Altersklassen gänzlich ungeeignete Schauspiele hervorgingen, muß an diesem Musikdrama, aus allerdings wesentlich andern Gründen als Friedrich Nietzsche (in seiner Anti-Richard Wagner-Epoche), helle Freude gehabt haben; Carmen ist waschechte Schwester der Lulu. Nichtsdestoweniger errang jene ihren ersten, bahnbrechenden Sieg nicht in der Uraufführung zu Paris, welches damals (1875), vielleicht noch zufolge Sedan, einen Anfall von moralischem Katarrh hatte, sondern mehrere Jahre später, nach dem Tode Bizets, in der Hofoper Sr. sittenstrengen K. u. K. Apostolischen Majestät Franz Josef zu Wien. So munter ist Kunstgeschichte.

Bizet fand Stoff und Thema in der Novelle «Carmen» seines Pariser Landsmannes Prosper Mérimée. Die Genialität, mit der Bizet, sein Schwiegervater Halévy und sein Freund Meilhac daraus ein meisterhaft musikdramatisches Libretto geschaffen, ist oft und mit größter Berechtigung gerühmt worden. Ihr dramaturgisch genialster Einfall war Micaela, von der sich bei Mérimée auch nicht ein Schatten findet. Ein anderes der zahlreichen psychologisch tiefen Momente, bisher ebenfalls kaum beachtet, ist, daß im Messer-Zweikampf des 3. Aktes José siegt, von dem sich Carmen bereits abgewendet, nicht, wie wir zu erwarten glaubten, der Stierkämpfer; Carmen rettet ihm im letzten Moment das Leben. Wie stark das Drama ausklingt (was auch Nietzsche besonders rühmt), dafür ist aufschlußreich, daß kaum je ein Hörer nach dem Ende Don Josés fragt! Er stellte sich der Polizei, die ihn als Banditen lange vergeblich zu fassen gesucht, und wurde zur Garotte (Erwürgung) verurteilt. Escamillo, bei Mérimée weit weniger wohltönend «Lukas», fällt im Stierkampf.

Dies Musikdrama ist von letzter, geradezu mathematischer Dichte. Von Wort zu Wort, von Ton zu Ton schreitet die Handlung unaufhaltsam fort; auch dort wo das Schicksal scheinbar ausruht. Jedes Wort im Buch, jeder Ton der Partitur — deren in deutschsprachigen Aufführungen, so auch hier, meist etwas gekürzte Rezitative *Ernest Guiraud* im Geiste des Gesamtwerks nachkomponiert hat — überzeugt von seiner Unerläßlichkeit, und davon, daß alles genau so sein muß. Bis zur Katastrophe des letzten Aktes und ihrem Ausklingen ist in Wort und Musik die geradeste, kürzeste Linie. Wie immer und überall in den höchsten Schöpfungen der Kunst steht auch hier die nie aussetzende Intuition des Genies unter strengster Kontrolle so instinktsicherer, wie souveräner, bezaubernder Kunst-Intelligenz. So hat etwa Paul Bekker²⁾ geistreich gesehen, wie sich aus Carmens Stimm-Charakter (in Bizets sehr französisch ausgeprägtem Klangsinne) der ganze Mensch Carmen organisch erklärt und entwickelt, und damit das ganze Drama überhaupt. Wir möchten dem beifügen, daß wir demgegenüber Micaela, wie sie in Wort, Gesang und Orchestrierung, ihrem Tun und ihrem Erleiden dargestellt, als beinahe deutsches Mädchen empfinden, aus den Bezirken etwa Karl Maria v. Webers. Wer aber mag wohl auf die Idee verfallen sein, «*natte tombante*» mit «*blonde Zöpfe*» zu übersetzen...? Eine blonde und darauf stolze Sängerin, die, vielleicht in der Hochzeit Richard Wagners, sich vornahm, der spanischen Micaela einmal penetrant bayreutherisch zu kommen? Jedenfalls ist es rätselhafte, doch köstliche Naturerscheinung, daß es seither in (Bühnen-) Spanien (auch im Zürcher) auffallend viele Blondinen gibt. («Was ist beim Theater „Tradition“? Schlamperei!» So Gustav Mahler.) Die Fülle der musikalischen Gaben Bizets in «Carmen» bedarf längst keines alle Einzelheiten ergreifenden Rühmens mehr. Doch sei die interessante, anscheinend wenig bekannte Tatsache erwähnt, daß eines der Glanzstücke der Partitur,

²⁾ «Wandlungen der Oper». Orell Füßli Verlag, Zürich 1934, S. 132 ff.

die (auch uns Hörer) bestrickende «Habañera», nicht von Bizet stammt, sondern aus der verschollenen Oper «L'Areglito» eines vergessenen Komponisten *Yradier*, und das Zigeunerlied aus der ungarischen Puszta.

Die Beurteilung der diesjährigen «Carmen» des Zürcher Stadttheaters ist eine wenig dankbare Aufgabe, jedenfalls von der ziemlich verbreiteten Meinung aus, es dürfe die Zürcher Oper im Range nicht hinter dem übrigen Musikleben Limmat-Athens zurückstehen; von in Seenot befindlichen ausländischen Opernbühnen ganz zu schweigen.

Eduard Hartogs, der unsre Aufführung dirigierte, bewies uns überzeugend den Wert bedeutender Kapellmeister-Persönlichkeiten. Bei der Inszenierung durch *Karl Schmid-Bloß*, «unter teilweiser Verwendung der Inszenierung vom Jahre 1945/46, (Bühnenbild: Roman Clemens)», erinnerten wir uns (unter anderem) daran, daß vor wenigen Monaten in Zürich eine sehr lehrreiche Ausstellung über die Entwicklung des modernen Bühnenbildes abgehalten wurde; von unsern eigenen, umfangreichen «Carmen»-Erlebnissen nicht zu reden. Die ungünstige Raum-Disposition des ersten Aktes wurde nur übertroffen von der des vierten. Die Effekte oder vielmehr die Nichteffekte der Volks-Szenen waren entsprechend; trotz der Mitwirkung des so verdienstlichen wie idealistisch theaterbegeisterten Zürcher Statisten-Vereins. Hingegen dürfen die Schenke des Lillas Pastia samt diesem und den dort sich abspielenden Vorgängen getrost des freudigen Beifalls (auch geistig) anti-alkoholischer Vereine sicher sein; so was Wohlerzognes von Dirnen- und Schmuggler-Stammkneipe kommt leider Gottes nur selten vor. Das dritte Bühnenbild freilich, Gebirgsschlucht, kann selbst von so talentvollen Bühnenmalern kaum «geschmissen» werden; die Situation ist klar vorgeschrieben; da sind nur *Regie*-Versager möglich. Wir wollen sie nicht protokollieren. Aber eidgenössische Zöllner etwa, die Zeit fänden, sich das anzusehen, muß der grüne Neid packen; so gut, wie die (stadttheaterlich) spanischen Kameraden möchten sie's gerne auch mal haben: Schmuggler-Kolonnen in sozusagen kriegsmäßiger Fülle — da braucht man nur rüstig zuzugreifen. *Ira Malaniuk* ist eine schöne Frau, Zigeunerbraun kleidet sie besonders gut; ihr Mezzosopran hat beträchtlichen Wohlklang und starke Ausdruckskraft. Schauspielerisch gelingt ihr, abgesehen vom tragischen Schlußakt (wo auch ihr künstlerische, einführende Regie sichtlich fehlte), eine rassige, ziemlich glaubhafte Carmen; am eindrucklichsten beim stummen Anhören der sogenannten Blumen-Arie Don Josés. *Monica Huber* ist in Erscheinung und Spiel so schlicht und innig wie Micaela im Buche steht, trotz prachtvoll echt spanisch weizenblonder Perücke, und ihr jugendlich lyrischer Sopran, rein und klar (und etwas spröde) wie Kristall, gewährt uns ungetrübt die Freuden des Belcanto. Die Damen *Edith Oravez* und *Nell Rankin*, Frasquita und Mercedes, singen so hübsch wie sie aussehen; wer könnte hartherzig ihnen verübeln, daß sie in Schmuggel und verwandten, von der Polizei nur ungern gesehenen Berufen ganz sicher keinen Chef und kein Engagement fänden? *Laszlo Szemere* (als Gast) beschert uns mit sicherer Routine (und einigen künstlerischen Unarten, diese eher zu Lasten der Regie) den üblichen Don José; im Schlußakt etwas weinerlich, um nicht zu sagen waschlappig, aber sonst von guter Haltung, Temperament und (meistens) angenehmer Stimme; auch er hatte lebhaften Beifall des Hauses. Leutnant Zuniga und Sergeant Moralés finden in *Siegfried Tappolet* und *Willi Ferez* wackere Interpreten, dastellerisch und gesänglich; *Eduard Wimmer* und *Rolf Sander* singen und mimen verschmitzte (Theater-) Schmuggler. Tüchtig und pflichtbewußt wie immer der Chor unter *Hans Erismann*. Für das Wenige, was wir von der sogenannten Choreographie sehen durften (das keineswegs werkfremde Ballett im 4. Akt wurde ihr von der Regie erlassen), zeichnet *Hans Macke*. Der wundeste Punkt unserer Aufführung war Escamillo. Wir sahen leider, an Stelle von Willi Wolff, einen jungen, sympathischen, aber sowohl stimmlich wie ganz besonders schauspielerisch denn doch allzu harmlosen Bassisten; ihm die in jeder Beziehung bravouröse Rolle des Toreadors

anzuvertrauen, ist Unrecht, nicht nur am Publikum, auch an dem jungen Künstler. Wenigstens an einer Bühne von großer Bedeutung. Hier vermochten wir nun wirklich nicht mehr, glänzende Erinnerungen zurückzudrängen.

Georg Elgard

Zürcher Schauspiel

Im Schauspielhaus geht es zur Zeit amerikanisch her. Zwar versucht Europa durch Giraudoux' Stimme seine Position noch irgendwie zu verteidigen, aber es ist eben doch sichtbar in die Defensive gedrängt: wir haben nicht mehr viel Selbstgefühl, wir alten Europäer. Wohl denen, die finden, zu Selbstgefühl sei auch gar kein Grund mehr vorhanden und wir antiquierten Habenichtse lebten eben nur noch kümmerlich und schlotternd in den Nachlaßsachen unserer Väter. Wohl denen. Doch ihnen *ist* wohl. Uns ist es nicht so zu Mute, gerade weil uns scheint, in diesem alten Europa sei noch viel ungehobene Jugend, viel versteckte Lebensspannung, die vielleicht nur deshalb nicht ihre schönen Funken sprüht, ihre lichten Feuerbogen zum Strahlen bringen kann, weil wir nicht dazu stehen und unseren Besitz mutlos und feige aus den Händen geben. (Im kleinen, einzelstaatlichen Bereich wurde uns das letzthin klar, als wir lasen, daß dieser begnadet kluge Kritiker des «Figaro littéraire», André Rousseaux, ausgerechnet an Wiecherts «Jerominskindern», offenbar dem einzig ihm bekannten Werk dieses Dichters, die deutsche Seele entdeckte — und schätzte.) Aufgeschlossenheit war immer eine europäische Kardinaltugend, aber hat ein nicht existierendes Haus noch aufschließbare Türen und Fenster? Aufgeschlossenheit ist nur solche, wenn sie aus Selbstbesitz kommt.

Zwei amerikanische Stücke beherrschen also unseren Spielplan, *Thornton Wilders* wohlbekannte «*Kleine Stadt*» und *Tennessee Williams* «*Streetcar named Desire*». Das erste lebend aus fugenlosem Zusammenspiel vieler kleiner und oft nur mehr angedeuteter Rollen, die ein auf der Bühne fast dauernd anwesender Spielleiter gegeneinander ausbalanciert. Als das Stück vor zehn Jahren zum ersten Mal bei uns erschien, zog es vor allem Gewinn aus unserem Erstaunen über diese neue Technik. Heute, wo diese genug und übergenuß in allen Spielarten nachgeahmt worden ist, halten wir uns viel mehr an die dichterische und menschliche Substanz des Werks, die, wenn auch stellenweise recht dünn ausgezogen, doch wesenhaft bleibt. Namentlich der dritte Akt, der die Toten und die Lebenden auf der Bühne vereinigt, hat wirkliche dichterische Kraft, die nun zurückstrahlt auf die vorhergehenden Akte und ihnen erst die richtige Beleuchtung gibt. Man müßte einmal diesem Phänomen der Rückbezüglichkeit, die so viele wichtigste Werke auch der Bühne kennzeichnet, nachgehen, sich fragen, inwiefern dieser Zug nur dem Leser oder dem Nachfühler des Theaters aufgehen kann oder ob es auch eine notwendige Aufgabe ist, schon in der Aufführung diese doppeläufige Konstruktion, die die eindimensionale Wortkunst um eine zweite bereichert, sichtbar zu machen — und vor allem, *wie* dies zu erreichen wäre. Sollte es überhaupt möglich sein, so wäre es sicher eines der schwierigsten dramatischen Probleme überhaupt.

Was an der «*Kleinen Stadt*» für Amerika besonders bezeichnend ist, liegt in des Dichters Bestreben, hier eine Art amerikanisches Biedermeier zu beschwören. Eine alte, versunkene Welt inmitten der Neuen. Daß es nur Eisenbahnen, nicht aber Autos gibt, das ist für den Amerikaner, was für uns die Anwesenheit bloß der Postkutschen. Ein Pfiff und keine Hupe, das ist dort drüben Posthornromantik. Und so werden denn Dinge, die wir bei uns noch als — gemessen am guten Alten — bestenfalls liebenswürdig-banal empfinden, plötzlich mit dem Schimmer des durch

sein Sterben Geadelten überglänzt — auch für uns, was vielleicht gerecht ist. Wir, im Schatten großer, alter Menschengeschichte stehend, könnten die nahe Vergangenheit vielleicht doch noch nicht so «poetisch» sehen, wenn wir schon das Bedürfnis dazu hätten. Wilder kann es, und darum gewinnt er auch bei uns ein großes und keineswegs anspruchsloses Publikum.

Allerdings ist dazu wohl eine so gute Aufführung nötig wie sie uns das Schauspielhaus bereitete. Direktor *Walterlin* liebt das Werk, das merkte man an seiner spürsicheren Regie. Freilich stand ihm dazu ein wahrhaft dafür prädestinierter Helfer in *Erwin Kalser* zur Seite. Er gab den «Spielleiter», er hatte dazu die sorgsame Hand, den zart tragenden Ton und jene innerlich bewegte Kenntnis der amerikanischen Welt, die dazu unerlässlich ist. Sicher, an fast unsichtbaren Fäden lenkte er die ausnahmslos überzeugend besetzten Rollen zum reinen Ganzen: Wilder und wir hatten Glück. Und Kritik kann sich eigentlich nur darauf richten, daß es Leute gibt (für die der Dichter nichts kann), welche aus diesem poetischen kleinen Ding große Kunst machen wollen.

Der Fall *Tennessee Williams'* ist komplexer und auch unheimlicher. Es wurde seinerzeit in diesen Blättern das Loblied auf die «Glasmengerie» desselben Dichters gesungen. Mit Recht. Das war ein wesenhaft hintergründiges, echt poetisches Stück, das uns aufs schönste vom «anderen Amerika» zu zeugen schien. Jetzt hat Williams plötzlich ein handfestes Schauerdrama geschrieben, in dem sich die ganze, doch recht kindliche Begeisterung des heutigen Amerika für seelische Anomalien auslebt. Da geht es auf den Spielplätzen der sogenannten Seele ebenso robust zu wie bei einem Hockeymatch, und das bißchen metaphysischer Aufputz, das die Sache heben soll, ist wahrscheinlich nur Balsam auf das schlechte Gewissen einiger doch nicht ganz befriedigter Zuschauer und vielleicht auch des Dichters. Sonst aber — Trunksucht, Lügensucht, Triebesessenheit, Vergewaltigung, Irrsinn, und all das ohne wirkliche Verwandlung — Stoff an sich. Man sah in den letzten Wochen in mehreren Schweizer Städten eine Aufführung von *Strindbergs* «Totentanz» (durch Maria Fein, Rudolf Forster, Leopold Biberti): welche Reinheit der Luft gegenüber diesem Williams, welche wirkliche Überwindung der schrecklichen Wirklichkeit durch den Geist, selbst wenn er noch so angefochten erscheint.

Williams' Stück hat aber einen Bombenerfolg, nicht nur in Amerika, wo man ihm zudem alle möglichen literarischen Auszeichnungen verliehen hat, sondern auch in Europa, wo die Kritik immerhin eher ablehnend blieb. Dieser Erfolg mag sich aus der rohen Faszination durch den Stoff erklären, wahrscheinlich aber doch noch eher aus der Tatsache, daß das Werk eine Bombenrolle enthält. Da ist diese Blanche Dubois: Geld gehört zu ihr wie Lebensluft, und sie hat alles verloren. Dadurch und durch einen in früher Ehe empfangenen Schock gerät sie auf Abwege, lebt in trüber Verfallenheit an das andere Geschlecht, das sie doch ebenso süchtig wieder flieht, und endet zuletzt in völligem Irrsinn. Das ist eine Rolle, die das Letzte an differenziertem Können erfordert. *Maria Becker* spielt sie bei uns. Spielt sie technisch stupend und manchmal sogar erschütternd wahr. Es gelingen ihr Züge einer flatternden Verlorenheit, wie wir sie an ihr noch nicht kannten. Und doch ist es schade, so große Möglichkeiten an eine solche Aufgabe verschwendet zu sehen. Vermutlich wird sich das Stück auch bei uns behaupten: wegen Maria Becker und wegen der Führungskraft des Anrühigen. Dürften aber diese beiden Begriffe zusammengehen?

Elisabeth Brock-Sulzer