

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **30 (1950-1951)**

Heft 3

PDF erstellt am: **30.06.2024**

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.

Basler Oper

«Orpheus und Eurydike» von Chr. W. Gluck
(1714—1787)

Leider hat man uns in der Basler Aufführung die Ouverture vorenthalten, jenes herrliche, einsätzig, in Sonatenform gehaltene Stück, das weder Einleitung zur Oper, noch Vorbereitung ist, sondern vielmehr ein Ausdruck des Hochgefühls, ein freudig hingesehtes Denkmal dafür, daß die Ideen und künstlerischen Absichten nun Gestalt angenommen haben.

1737 bis 1741 hatte Gluck bei G. B. Sammartini in Mailand studiert und zuerst zahlreiche Opern in der Art der neapolitanischen Schule geschrieben, die ihm bereits einen angesehenen Namen eintrugen. Dann hatte er sich der französischen «Opéra comique», später der Ballett-Pantomime zugewandt. Im Jahre 1762 aber gelang der große Wurf, im Bunde mit dem Textdichter R. da Calzabigi: die Reformoper «Orfeo».

Die Neugestaltung der italienischen (neapolitanischen) Oper ist in dem Bestreben verwurzelt, ein Musikdrama in Gehalt und Form zu erreichen, das der griechischen Tragödie an die Seite treten könnte. Sie ist also in erster Linie eine dramatische Umwälzung. Calzabigi hat sich gerühmt (im Brief an den «Mercure de France», 1784), daß er den Anstoß zur Opernreform gegeben habe und Gluck hat ihm nicht widersprochen, sondern im Gegenteil hervorgehoben, daß Calzabigi ihm erst ermöglicht habe, alle Quellen seiner Kunst fließen zu lassen, daß er Jahrzehnte seines Lebens mit der alten Technik verloren habe.

Worin bestand denn die «Reform»? Calzabigi hatte schon 1755 in einer Schrift über Metastasio an dessen Textbüchern ein Übermaß an Künstlichkeit und einen Mangel an Größe und Kraft beanstandet. Ihm kam es vielmehr auf die große Linie an; oberstes Gesetz wird Natürlichkeit der Handlung und Wahrheit des Gefühls. Im Gegensatz zur neapolitanischen Oper verwendet denn Gluck das Rezitativ nur noch als Accompagnato (orchesterbegleitend), das Secco-Rezitativ, welches einen so ausgeprägten Gegensatz zur Arie bildet, verschwindet völlig. Indem es Gluck, zur Wahrung der inneren Wahrscheinlichkeit, nicht mehr auf die großen, ausführlichen Arien ankommt, nähert er sich naturgemäß wieder dem Arioso der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts; er bevorzugt nicht so sehr die Gliederung seiner Werke, als vielmehr den einheitlichen Fluß.

Ein unseliger Umstand wird sowohl dem Dichter als auch dem Komponisten viel Kopfzerbrechen bereitet haben: der Mythos geht nicht in Handlung zu Ende, wenigstens nicht in einer plastischen und wirkungsvollen (und dramatischer, einheitlicher Fluß ist ja ihr oberstes Prinzip!). Nachdem Orpheus zu seiner Geliebten zurückgeblieben und sie damit verloren hat, endet die überlieferte Erzählung. Das Zurücksinken in den Tod aus ungreifbarem Anlaß hätte ein gar zu stumpfes Ende gegeben. Calzabigi läßt daher einen Amor als Deus ex machina auftreten, der erklärt, daß die Götter das liebende Paar großmütig vereinigen, weil Orpheus' Liebe den Ruhm des Liebesgottes genügend verherrlicht hätte. Doch auch durch diese

Wendung ist das dramatische Absinken keineswegs behoben, und selbst die großartige Vertonung vermag die bedenkliche Schwäche des so verlockenden Stoffes nicht zu verdecken.

Die von *Friedrich Schramm* besorgte Neuinszenierung darf als glänzend bezeichnet werden. Besonders bleibt uns in Erinnerung, wie im ersten Bild der Ausdruck des edlen Schmerzes in der Masse sichtbar gemacht wurde. Das Lob fällt zu einem großen Teil auf die Choreographie von *H. Rosen*, die Tanzgruppe und den Bewegungschor. Die Steigerung beim dreimaligen Rufen des Orpheus nach Eurydike war meisterhaft herausgeholt. Das Ballett zeigte auch andernorts recht respektable Leistungen. Das Bühnenbild von *E. Gunzinger* war großzügig und klar gestaltet. Der von *K. Keuerleber* sorgfältig einstudierte (handelnde) Chor, der eine Träger der Handlung, war von imponierender Durchschlagskraft, besonders in der Hadesszene. Mit bewundernswerter Meisterschaft löste *Elsa Cavelti* als Gast die oft schwierigen Aufgaben der Orpheusrolle und war darstellerisch von ganz besonders ergreifender Intensität. Ihre wohltonende, prächtig gerundete Stimme, die manchmal in tieferen Lagen etwas an Umfang verliert, wurde auch den anspruchsvollsten Forderungen gerecht. Auch *Colette Lorand* als Eurydike überzeugte stimmlich durchaus, wurde aber im Spiel als etwas ungenau empfunden. Die Gestaltung des Amors durch *Heidy Zumburn* war weniger befriedigend. Dabei fällt die Kritik nicht so sehr auf die Sängerin, als vielmehr auf den Regisseur. Die Ausstattung (rotes Röckchen und Stiefel) und die künstlerische Lösung (Amor steht steif auf einem Podest) war allzu billig. Wir kommen nur mit Mühe um das Wort Edelkitsch herum.

Gottfried Becker wurde als Dirigent dem Werk in vorbildlicher Weise gerecht. Er brachte die Feinheiten des Rezitativstils zu ergreifender Klangwerdung und sorgte dafür, daß die ganze Größe und Kraft der Musik zur Geltung kam.

Es ist immer wieder ein Wunder, wie Gluck, der als rein musikalische Potenz nicht gerade reich ist, im Zusammenhang mit der poetischen Situation zu ergreifen vermag. Die ungeheure Tat des Orpheus besteht in dem künstlerischen Ernst, mit dem hier ein Gesamtkunstwerk hingestellt wurde und diejenigen künstlerischen Ideen zur Verwirklichung kamen, die etwa ein Jahrhundert später Richard Wagner als die seinigen vorzutragen den Mut hatte.

Hans Oesch

Zürcher Stadttheater

Donizetti: «Don Pasquale»

Heute, da neben Rossinis «Barbier» nur noch wenige Werke der lebenswürdigen Gattung der italienischen buffa auf unsern Bühnen gelegentlich erscheinen, stellen sich die richtigen Verhältnisse auf der Bühne und zwischen Publikum und Werk nicht immer leicht ein. Der «Don Pasquale» Donizettis, diese Letztblüte eigentlicher buffa, lebt so gut wie alle ihre ältern Schwestern von den Stimm- und Gestalttypen her, die in der italienischen buffa-Oper während eines Jahrhunderts fast so konstant waren wie jene ältern der commedia del arte. Der Einfangung menschlicher Veranlagung und Situation in bestimmte, lebensnahe Typen hat die buffa-Tradition ihre Volkstümlichkeit zu verdanken, ihrer musikalischen Verwirklichung in einer stimmlich und darstellerisch ausgeglichenen Sängerkonstellation ihr künstlerischer, musikalischer Wert. Und so sind diese Sänger-Schauspieler — im «Don Pasquale» sind es ihrer vier — nicht nur Träger ihrer Rollen (genug einfacher in ihrem Handlungsverlauf!), sondern Träger eines stimmlichen Charakters, und so eng ist diese Verbindung von Stimmcharakter und Handlungsfigur, daß es schwer

zu sagen ist, welches von beiden das andere bedingte: der betrogene, gutmütige Alte oder sein Parlando-Baß, der lyrische Tenor oder seine Rolle des unglücklichen, durch die Intrige glücklich werdenden Liebhabers. Nur die führende Frauenstimme (hier die einzige der Norine) scheint immer mehr vom Klanglichen, vom Stimmreiz her, gefaßt als vom Menschlichen, das sich im Geschechtscharakter erschöpft. Und so ist auch über diese Norine aller Zauber der wendigen, koketten, leicht verführerischen Frauenstimme gegossen.

Die Besetzung der Rollen ist für die Aufführung eine Schicksalsfrage. Weniger, daß — wie anderswo — dem Gehalt des Werks nicht Genüge getan werden könnte, als daß (vielleicht ausgezeichnet) Sänger den Typus ihrer Rolle nicht erfüllen können, der stilistisch so bestimmte Grenzen gesetzt sind. Vor allem gedeiht die Pflanze der buffa nicht im Gefilde des Opernpathos — auch des edlen. Solches schien uns zu geschehen in der Betreuung des Ernesto durch *Max Lichtegg*, der, ohne es zu wollen, durch überladenen stimmlichen Ausdruck die Grenzen der buffa sprengt. Umso wohltuender ist es, die übrigen Hauptdarsteller wirklich auf den Buffostil gesetzt zu sehen: *Gottlieb Zeithammer* als Don Pasquale ist unbedingt die große Figur, die dem Stück den eigentlichen Atem einhaucht. Herrlich, wie sein Singen und Agieren eines ist, und so, daß man es sich gar nicht anders vorstellen könnte. Eine ideale Verkörperung einer Buffofigur! Die Norina *Kathryn Harveys* bringt das Gefühl für die musikalische Feinheit, für alle Eigenheiten ihrer musikalisch vielgestaltigen Rolle mit, und wenn in der Verwirklichung noch nicht alles völlig gerät, so entschädigt die Frische des unmittelbaren Sing- und Schauspielertalents dafür. *Willy Ferenz*, der «singende» Bariton, tut dies mit großem Geschick; nur eine leichte Neigung zu Würde und damit verbundener Beschwerung scheint uns gefährlich.

Die herrlichste Buffowirkung geht neben Zeithammers Pasquale von der *Spielleitung Prof. Rud. Hartmanns* aus. Wunderbar, was dieser Regisseur an kleinen Belebungen und Ablenkungen, die doch immer aus dem Geist des Ganzen herauswachsen, hinzufügt, und einen frischen, beweglichen Ablauf schafft! Die Drehbühne bewährt sich einmal mehr. *Max Röthlisberger* hat auf sie überaus ansprechende *Bilder* gestellt, die nicht zuletzt in ihren feinen Farbwirkungen einen ganz besondern Reiz bilden. *Otto Ackermann dirigiert* an der *Première*, was von selbst größte Lebendigkeit und Natürlichkeit im Musikalischen bedeutet.

Andres Briner

Zürcher Schauspielhaus

«Der rote Hahn» — «Reichtum, Armut, Mensch und Tier» —
«Zu wahr, um schön zu sein»

Gerhart Hauptmann ist noch immer unentbehrlich auf unserer Bühne. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, daß es keinen Dramatiker gibt, der einen so flüssigen, natürlich sich bewegenden Dialog zu schreiben weiß wie er. Und trotzdem ist es eben kein Dialog, der, wie in guten französischen Lustspielen, sozusagen frei schwebend oder wie auf Rädern läuft, wie ein selbstgesetzliches Spiel, sondern einer, der eindeutig aus fest umrissenen Charakteren kommt und sie noch weiter herauszugestalten dient. Selbst Ibsen in seinen besten Stücken kommt darin Hauptmann nicht gleich. Ja, man könnte sogar sagen, daß gerade die Schwächen von Hauptmanns Dramatik diese Stärke des Dialogs in seiner Beziehung zur Menschenkenn-

zeichnung noch fördern müssen. Gerade das entspannte Zustandhafte am menschlichen Sein und Reden ist Hauptmanns Stärke, und unbestreitbarer Weise dient ja *im Leben* das Gespräch keineswegs *an sich* der Handlung, und keineswegs stellen Charaktere sich *tatsächlich* erst in der Handlung dar. Dennoch ist gerade dieses beides unnachlässliche Forderung des Dramas, und hier läßt uns Hauptmann allerdings weitgehend im Stich. Es gibt wohl kein einziges seiner Stücke, das, wie Ibsens beste Dramen (um Vergleichbares zu vergleichen), handlungsmäßig scharf durchgebaut, in die Mittellinie zusammengerafft und **auf** ihren Höhepunkt zugespitzt ist. Das ist keineswegs Mangel an Gestaltungskraft, sondern es kommt aus dem Mittelpunkt jener Zeitlage und aus der Antwort Hauptmanns auf sie. Es war eine Zeit, welche das Handeln weitgehend verlernt hatte. Sie hatte sich selbst mit unterbewußter Zielstrebigkeit ein Hemmnis in den Weg gelegt durch ihre Weltanschauung der allgemeinen Vorausbestimmtheit. Für diese Menschen herrschte strenge Ursächlichkeit wie in der Natur so in der Menschenwelt, und der Mensch war durch seine Umwelteinflüsse völlig eingeordnet. Etwas Neues anzufangen kam nicht in Frage. Die Tragik bei Hauptmann ist meist nur die, daß seine Helden langsam von der Umwelt zermürbt werden und schließlich zusammensacken. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß auch das seine bedeutende Wahrheit hat; — wieviele Menschen gibt es, die durch das Leben von allen Seiten allmählich erdrückt werden, ohne überhaupt dazu gekommen zu sein, einen etwaigen Heroismus mobil zu machen. Aber tragisch ist es nur in einem übertragenen Sinne. Immerhin gibt es Stücke von Hauptmann, die diesen Ablauf mit bedeutender Sammlung und durchdringender Eindruckskraft zeigen. Denken wir an «Michael Kramer», «Fuhrmann Henschel», «College Crampton», «Gabriel Schilling». Im «Roten Hahn» dagegen, wie in manchen anderen Stücken Hauptmanns, fehlt diese Gesammeltheit. Es werden Entwicklungs- und Handlungsmotive von oft großer Feinheit angelegt, aber sie gelangen nicht zur Entfaltung, sie werden eine Weile hingespinnen und fortgeführt, aber schließlich schneidet hier der völlig zufällige Tod der Heldin alles ab, und die Sache hört auf wie das Hornberger Schießen. So war es ja auch schon im ersten Teil dieser Fabel, im «Biberpelz». Der kluge Jude Dr. Boxer behält eben recht gegenüber Herrn v. Wehrhahn: es herrschen hier nicht Tatsachen, sondern Zustände. Was an Handlung da ist, ist innerlich, psychologisch: etwa die höchst meisterhaft gezeichnete Entwicklung des Schusters Fielitz und des zur Ruhe gesetzten Gendarmen Rauchhaupt. Das Äußere ist unwichtig. Die Gerichtsverhandlung im 3. Akt ist auch nur eine Zustandsschilderung im «Simplizissimus»-Stil. Wenn wir Hauptmann aber diese Fehler, wenn auch nicht unbemerkt, durchgehen lassen — so ist doch andererseits so viel echt Dichterisches und glänzend Gemachtes, im allerbesten Sinne Naturalistisches da, daß die heutige Generation mit ihren anspruchsvollen und kraftlosen Weltanschauungs-Wühlereien, mit ihren aus Unfähigkeit hochmütigen Zersetzungen aller dramatischen Technik da allerhand zu lernen hätte. So ist es begrüßenswert, daß das Zürcher Schauspielhaus immer wieder zu Hauptmann greift. Man kann dafür dankbar sein, ohne über die Rolle im Unklaren zu bleiben, welche bestimmte, allgemein bekannte Schwächen des Schauspielhauses dabei mitgespielt haben. Da Hitler nun einmal tot ist, so greift man gerne zu solchen Stücken, welche dem gläubigen Marxisten zeigen, wie wir es seit ihnen so herrlich weit gebracht haben, und wie damals die monarchistisch-kapitalistische Gesellschaftsverfassung mit dialektischer Notwendigkeit zu solchen «Tragödien» führte. Herr v. Wehrhahn, unter dessen Bilde sich das heutige Geschlecht gerne das Zweite Reich in Deutschland vorstellt, hat an einem Abend fünf Brände zu Zwecken des Versicherungsbetruges von seinem Balkon aus bemerkt; in diesen Unsinn steigert er sich — ein psychologisch feiner Zug — hinein, weil er die spöttische Ungläubigkeit seiner Zuhörerschaft fühlt. Unser Programmheft nimmt diese hübsch beobachtete Wendung todernst und sieht darin ein Zeichen ohnmächtigen Protestes der unterdrückten Unterlassen! Aber solche kleinen Kindereien nehmen wir hin, wenn wir uns damit eine so vorzügliche Aufführung zu-

halten können, wie es die des «Roten Hahnes» war. Sie war wirklich restlos gut, nicht *eine* schwache Figur lief mit unter. Das Ehepaar Fielitz zeigte *Herrn Herrmann-Schaufuß* und *Frau Giehse* meisterlich in der Führung. Der erstere beherrschte mit besonderer Virtuosität die glatte Mischung von echt Menschlichem und von lächerlicher, aufgeregt montierter Schwächlichkeit bei dem Schuster; in immer neuen Verhältnissen wußte er sie überzeugend zu machen. Neu stellte sich hier *Herr Biberti* dar, der seinem mannigfachen Repertoire hier einen gut berlinischen, frisch jovialen Handwerksmeister hinzufügte, unterstützt von dem ungemein einnehmenden und echten Gesellen Ede *Peter Timms*. Ausgezeichnet die psychologische Linie von Rauchhaupt, wie sie *Herr Wlach* überzeugend über ihren schroffen Umbruch hinwegführte. Die andern Mitspielenden mögen sich mit gesamthaftem Lob begnügen.

* * *

Nehmen wir hier die geistigen Gaben Deutschlands mit Freude und Dank entgegen, so ließ sich von einer weiteren Aufführung des Pfauentheaters leider nicht dasselbe sagen. «*Reichtum, Armut, Mensch und Tier*» von *Hans Henny Jahn* ist ein durchaus unerfreuliches Gemächte. Das gilt sowohl von der Handlung, die ganz vergeblich etwas Geistartiges einer Welt von Brutalität, selbstvergnügter Viehischkeit und dumpfer Triebversklavung zu entringen trachtet. Wie meistens, wenn das Krasse, Außerste, Heftigste künstlich gesucht wird, landet die Sache schließlich in einer unaussprechlich harmlosen Gartenlaube-Sentimentalität, wie hier in den letzten zwei Bildern. Ein starken Halt gewährender dramatischer Aufbau, der der Fabel noch etwas aufhelfen könnte, wird auch vermißt; die Schicksale haben wenig innere Notwendigkeit, sondern es bleibt bei einer Sammlung von Unglücksfällen und Verbrechen. Der Dialog ist teils realistisch — hier wird am ehesten noch gelegentlich eine gewisse Kraft erreicht, so in der Erpressungsszene —, teils von papierem Pathos; fast immer aber durchaus unflüssig (die Auftritte der drei Bauernburschen!). Und die Sprache wechselt entsprechend zwischen hölzerner Geschäftsmäßigkeit und falsch poetischer Geschwollenheit; im Holpertrab werden kurze, gehackte Sätze aneinandergereiht, die weder Melos noch Rhythmus besitzen. Nirgends fühlt man sich vom Hauch eines Dichters gestreift. Dabei war die Aufführung auch hier glänzend genug, um dem anderweit offenbar kaum erwärmten Publikum erheblichen Beifall abzulocken. Mit Ausnahme der Hauptgestalt waren alle anderen Rollen ausgezeichnet besetzt. Verzeichnen wir besonders die meisterhaften Leistungen von *Frau Becker*, *Fräulein Römer*, *Herrn Richter* und *Herrn Freitag*. *Fräulein Vita* kann man ihr Versagen kaum anrechnen, denn nicht nur war ihre Rolle an sich unmöglich, sondern auch in ihrer unerträglichen Übersüßtheit zu den eher aufs Scharfe hingehenden Anlagen dieser Schauspielerin in unüberbrückbarem Gegensatz. Dem vielbewährten *Spielleiter Steckel* unsern Dank, daß er eine Reihe von Sätzen des Textbuches, die an Geschmacklosigkeit und Platttheit ans Unerträgliche streifen, mitleidig unterdrückte. *Theo Otto* baute wieder emsig seine Türen auf, an die geklopft wird, die mit Diskretion oder Schroffheit geöffnet und geschlossen werden, um den Personen Durchlaß zu gewähren, obwohl sie mit einem Schritt darum herumgehen könnten. Doch hatten sonst seine Bühnenbilder eine düstere Großlinigkeit, die gut zu den Intentionen des Verfassers paßte.

* * *

In dem Stück «*Zu wahr, um schön zu sein*», welches bald nach dem ersten Weltkrieg entstanden ist, gleicht *Shaw* einem Kinde, das lange Zeit an allen ihm erreichbaren Maschinen und Apparaten herumgefingert und -gedreht hat, bis es endlich

mehr zufällig an eine Hauptleitung gelangt und nun Kurzschluß und Stichflamme hervorruft. Oder man könnte auch sagen, seine Sache war immer der etwas schlichte Mechanismus, die Übereinkünfte und ungeschriebenen Gesetze der Gesellschaft nach der «Natur» hin aufzubrechen; auf einmal hatte der Krieg die kleinen Löcher zu einem einzigen großen Klaffen erweitert, und nun zeigte sich, daß die Natur, so widerstandslos eröffnet, nur spannungslose Roheit ist, ebenso sinnarm wie die Bürgerlichkeit, aber noch gemindert um die wohltätigen Schleier und Verzierungen, welche die bürgerliche Gesellschaft aufrechtzuerhalten gestrebt hatte. Angesichts solcher Nacktheit der dann auch im Friedensleben durchgesetzten Natur ist Shaw seine eigene Possenreißerei nicht mehr geheuer; seine Witze gellen und dröhnen — es ist, als ob ein aus weiten Leeren schallender Widerhall sie höhnend ins Ungeheuerliche verzerrte. Die Dinge haben sich selbst Lügen gestraft und gegenseitig zerstört; damit gewinnen Shaws Scherze einen recht ernsthaften Resonanzboden und werden zur endgültigen Demaskierung aller Glaubensinhalte. Die Liebe ist nur noch Gemeinheit, das Christentum ist schäbiges Spintisieren ohne Folgerichtigkeit, das Vaterland eine Komödie, und der so massiv gläubige Atheismus der Vorkriegszeit lernt, daß er sein Haupt naiv vertrauend in den Schoß der Kausalität gelegt hatte und nun «jahrlang ins Ungewisse hinabfällt». Was bleibt, ist der Jüngersche «Glauben an den Glauben», der aber, weil er sich in schönrednerisch sophistischem Predigen über alle Dinge und je ihr Gegenteil erschöpft, nie zum Ernst eines Inhalts gelangt. Nie hätten wir vermeint, Bernhard Shaw an diesem Punkte zu begegnen. Aber er muß einen Tag lang dort gewesen sein; wer's nicht glaubt, überzeuge sich im Schauspielhaus.

Den Hergang des Stückes mag er da sich selbst zu Gemüte führen. In den zwei ersten Akten zeigt die Fabel wirklich hübsche Einfälle; der beste schien uns der Auftritt zwischen Oberst und Soldat (*Herr Richter* und *Herr Parker*, beide hatten einen ausnehmend guten Tag) zu Beginn des zweiten Aktes. Im dritten Aufzug fallen alle angeschlagenen Handlungsmotive ungenützt zu Boden, so besonders die Geschichte vom Lösegeld und der Entlarvung: die zurückgestaute Unheimlichkeit, die sich Shaws bemächtigt hat, entlädt sich ohne jeden Vorwand in zeitdeutenden Vorträgen und Scheingesprächen. *Herr Biberti*, der Hauptvortragende, spielte einen Edeleinbrecher mit viel abständigem Humor; *Herr Kalser* den alten Gottesleugner, wie er hilflos auf dem Kopf zu stehen meint angesichts seiner nun verwehten Wohlgeborgenheit; *Herr Braun* in artiger Maske den frostig erdachten Fieberbazillus; *Herr Tanner* den freudlos zugehörigen Arzt; *Herr Freitag* wohlgelaunt den brüchigen Religions-Feldweibel; *Frau Carlsen* eine Reichtum in Gejammer umsetzende Dame; *Frau Becker* ein verwöhntes Bürgermädchen, das als Dienerin verkleidet bezwingend komische, aber auch Keif-Töne von schrecklicher Wahrheit aufbringt; *Fräulein Römer* mit ebensolcher Wahrheit ein umgekehrt verwandeltes Stubenmädchen, dessen eiskalt zielbewußter Erlebnishunger an Charme nur noch den der Erscheinung hat. Die *Spielleitung* lag in den bewährten Händen des uns nun wieder nahe gerückten *Herrn Horwitz*.

Erich Brock