

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 26 (1946-1947)
Heft: 12

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 29.04.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

Erwachendes Kulturbewußtsein in Zürich

In Zürich werden gegenwärtig mit Nachdruck Schritte unternommen, um das 1826—1829 erbaute *«Haus zum Sihlgarten»*, das einem großen Geschäfts-Neubau weichen soll, in letzter Minute zu retten. Neben kunstinteressierten Kreisen sind nun auch die Zürcher Zünfte hervorgetreten, deren Zentralkomitee sich nach einstimmigem Beschluß vom 13. Februar an die Behörden mit dem Ersuchen wandte, jede Möglichkeit zur Rettung des kulturell bedeutsamen Baues zu prüfen. Dieses Vorgehen ist schon deshalb sehr begrüßenswert, als sich die historische Traditionspflege der Zünfte damit zu praktischer Nutzenanwendung erweitert, und zwar in einem Fall, der in seiner Grundsätzlichkeit von gesamtschweizerischem Interesse und dessen Ausgang von symptomatischer Bedeutung für die Echtheit unseres Kulturempfindens ist. Durch das Wiederaufleben der Diskussion um den *«Sihlgarten»*, dem sein einstiger Bewohner, der große Kunstforscher Heinrich Wölfflin, hohe architektonische Schönheiten nachrühmte, ist der Beweis erbracht, daß in dieser Frage noch nicht das letzte Wort gesprochen wurde, wie es seinerzeit schien, als das Zürcher Volk in einer, zufolge Verkuppelung mit anderen Liegenschaften, etwas unglücklichen Abstimmung den Ankauf des Areals ablehnte. Außerdem schafft dieser mannhaft Einsatz zur Erhaltung eines wichtigen Bauwerkes wieder neue Hoffnungen auf eine dem Kulturbewußtsein Zürichs Rechnung tragende Lösung.

Herbert Gröger.

Stadttheater Zürich

Der unsterbliche Kranke

Komische Oper von Hans Haug

Moderne Musik ist für viele nur schwer zugänglich und oft sogar, wenn nicht außermusikalische Elemente wie Wort oder Bild als Brücke dienen, unverständlich. Richard Strauß hat im *Till Eulenspiegel* Programmusik geschrieben, Strawinsky in *Petruschka* Ballettmusik und Honegger ein Melodrama in seiner *Jeanne d'Arc au Bûcher*. Der Tanz und die Pantomime, das gesungene und gesprochene Wort, ja nur eine kleine Textangabe auf der Rückseite des Programms wollen uns in diese unvertraute und komplexe Musik einführen und hindurchgeleiten. Dem Ohr, das nicht durchdringend genug zu hören vermag, und dem Gefühl, das von diesen fremden Klängen nicht mehr direkt angesprochen wird, helfen Auge und Verstand aufnehmen und verstehen. Somit müßte die Oper, die Bild, Sprache und Musik vereinigt, eine der heutigen Zeit besonders gemäße Ausdrucksform sein. Und doch finden wir kaum anderswo ein derartiges Pröbeln und eine solche Unsicherheit der Form wie bei der heutigen Oper. Die Blütezeit scheint vorbei. Das Gleichgewicht dieser drei Komponenten ist gestört worden und verloren gegangen. Das Libretto ist nicht mehr nur Vorwand, nur ein Spaziergang, der uns an möglichst vielfältigen und reichen musikalischen Blüten vorbeiführt. Wir stellen hohe Ansprüche auch an den Text und begnügen uns nicht mehr mit schöner Musik allein — vielleicht ist eben die Musik nicht mehr schön — oder ist etwa das Niveau des Publikums so sehr gestiegen?

Eine neue Oper ist also ein Wagnis. Jeden neuen Versuch erwarten wir gespannt, aber auch kritisch. Wir sind dem Stadttheater dankbar, daß es den Komponisten Uraufführungen ermöglicht; ein neues Stück, auch wenn es nicht in allen Punkten befriedigt, eröffnet neue Möglichkeiten. Und der *«Unsterbliche Kranke»* von Hans Haug birgt viele Möglichkeiten in sich. Seiner Oper wurde Molières

«Malade Imaginaire» zu Grunde gelegt. Allerdings hat man sich nicht streng an Molière gehalten und war weise genug, vorauszusehen, daß in Molières Stück — trotz der Schäferballettszenen, die bei den damaligen Aufführungen eingestreut worden sind — zu wenig musikalische Substanz steckt und daß eine Oper andere Qualitäten verlangt als eine spezifisch französische Komödie bieten kann. Und wirklich, wenn man nicht enttäuscht sein will, im Kleinen wie im Großen enttäuscht, daß man immer fast einen Molière findet und doch nie ganz, daß man immer an den «esprit français» erinnert wird und ihn doch stets vermißt, daß es immer wieder fast zu einer gelungenen Farce kommt und sie sich doch nicht erfüllt, so muß man Molière vergessen und die französische Herkunft dieser Fabel.

Aber Bernhard Diebolds Aufgabe war schwer. Aus der beschwingten französischen Komödie, in der das Tempo die Hauptrolle spielt und jede Kleinigkeit, auch die unflätige, ein Daseinsrecht bekommt, weil sie Witz ist, mußte ein nicht nur deutsch gesprochenes, sondern deutsch gesungenes Theaterstück großen Stils fabriziert werden. Man mußte Zeit gewinnen für die Musik — die schmissigste Musik braucht Zeit — und für Chorauftritte und für großes Ballett. So wurde denn alles aufgeblasen, verdickt, vergrößert, vervielfacht und in die Länge gezogen. Man denke sich eine Pointe im Zeitlupentempo. Aus der fast raffinierten Komödie hätte eine Posse werden sollen, in der alles dick aufgetragen sein *muß*, in der es sinnvoll ist, daß, um den Stuhl des Kranken zu polstern, vierzig Bediente mit Kissen erscheinen, daß, um den Patienten zu behandeln, ein ganzes Heer Apotheker aufrückt, mit Klystieren und Spritzen bewaffnet, und daß das Liebespaar, anstatt zu fliehen, solange das selige Beisammensein besingt, bis die Postkutsche davonfährt. Überall finden wir Ansätze und Einzelheiten, die dahin hätten führen können. Aber das Theater hat sich zu ernst genommen. Es hat den Mut nicht aufgebracht, Theater zu sein und sich über sich selbst zu amüsieren. Durch solche Ironie, die alles zum Spiel erhebt, wäre eine neue, andere Leichtigkeit gewonnen worden, die den Zuschauer beglückt hätte. So aber vermißt man die einheitliche Linie. Man fühlt sich unsicher und stets ein bißchen in Verlegenheit, weil man nicht so recht weiß, wo alles hinaus will und ob nicht Mißverständnisse vorliegen, unausgesprochene Meinungsverschiedenheiten zwischen Textdichter und Regisseur oder Regisseur und Schauspieler. Manche Einzelheiten lassen uns im Ungewissen, ob es sich um mißratene Absichten oder um unbeabsichtigtes Mißlingen handelt. Es fehlt der Mut zur Entscheidung. Zwischen allen Möglichkeiten stecken geblieben, ist es weder Posse noch Schwank, weder sinnvolles Spiel noch ergötzlicher Unsinn. Man hat sich auf nichts festlegen wollen. Das gilt für Text und Musik. Deshalb haftet beidem oft durch diesen Wechsel des Standpunkts etwas Unvermitteltes an.

Hans Haug wollte niemanden durch eine betont moderne Musik abschrecken, ohne jedoch auf ihre vielfältigen Mittel zu verzichten. Er beherrscht sehr viele Register und weiß sie geradezu virtuos auf jede Situation abzustimmen. In der subtilen Kleinmalerei ist er ein Meister. Durch die Farbigkeit des Orchestrierens und den gewandten Gebrauch von Bläsern und allerlei Schlagzeug bringt er Vielfalt und Abwechslung ins Ganze. Und doch wird man den Eindruck einer Unbestimmtheit und Unentschiedenheit nicht los, unter denen die Einheit des Werks leidet.

Der eingebildete Kranke bleibt trotz allem unsterblich. Das zeigt von neuem die eindruckliche Gestaltung dieses Argan durch Alois Pernerstorfer. Nur selten findet man eine so ausgesprochene schauspielerische Begabung bei Opernsängern. Aber auch Margrit von Syben, die durch ihr Naturell und ihre etwas harte Stimme viel für ihre Rolle der schönen, bösen Stiefmutter mitbrachte, und Leni Funk als jugendliche Angelika meisterten ihre Rollen vortrefflich. Libero de Luca war leider ein zu blasser Liebhaber. Und Julia Moor schien ihre Toinette mit einer Operettenzofe verwechselt zu haben und hatte mehr übrig für die Pointe, die ihre schönen Beine betraf, als für die Herzensgüte. Dem Bühnenbildner boten sich schöne Möglichkeiten dadurch, daß dieser unsterbliche Kranke noch immer in Louis XIV.

Zeiten lebt — obschon er bereits mit tiefenpsychologischen Mitteln behandelt wird. Wir bekamen eines der so beliebten Treppenzimmer zu sehen, dessen Geländer ein bißchen an Pappe erinnerte.

Das an Einfällen und einsichtiger Bearbeitung reiche Stück stellte an die Ausführenden, besonders aber an die Sänger, hohe Anforderungen. Es zeigte sich, daß in vielen Fällen viel geleistet wurde und bei andern Aufführungen mehr geleistet werden dürfte. Die ungeheuren Schwierigkeiten, welche die Oper heute zum Problem machen, blieben nicht verborgen. Sicher jedoch hinterläßt diese Aufführung vielfältige Eindrücke.

Sunna Bircher.

Schauspiel in Zürich

In den letzten Wochen stand das Schauspielhaus ganz im Zeichen eines englischen Gastspiels. *The English Arts Theatre Company* spielte viermal den «Hamlet», dreimal den «Othello» und ebenso oft die «Candida» von Shaw. Das Publikum war eitel Begeisterung, namentlich der «Hamlet» wußte das Theater bis auf den letzten Platz zu füllen. Aber auch in den anderen zwei Aufführungen kannte die Freude der Anwesenden kaum Grenzen. Und es war ein wichtiges Ereignis für Zürich, auch für diejenigen, die nicht finden, der kosmopolitische Betrieb sei schon an sich eine grandiose Angelegenheit, welche jeden Wertmaßstab überflüssig mache, und ebenso für diejenigen, die genau so wenig finden, die bloße (wie oft gehörte!) Feststellung, das sei nun eben englisch gewesen, erledige jeden Einwand. Es war ein Ereignis, denn es zeigte, daß Tradition, gute, alte Schauspielkunst, die in erster Linie an den Dichter denkt und an sein Werk, das aus Worten gebaut ist, nicht bloß gute, alte Kunst ist, sondern Leben schlechthin, auch heutiges Leben. Die Engländer kürzten mit äußerster Vorsicht, die Engländer maßen nicht mit dem einigermaßen außerkünstlerischen Maß des Fahrplans unserer Straßenbahn, die Engländer sprachen Prosa, wo sie der Dichter spricht, und Verse, wo sie der Dichter spricht. Man wird uns einwenden, Engländer könnten sich solches eben erlauben, Gästen gegenüber sei man sogar in Zürich höflich und bleibe ruhig sitzen bis zum Ende, so wie man bei den Klängen der englischen Nationalhymne, die zufällig auch die unsere ist, aufstehe. Man wird ferner einwenden, kein Publikum von heute ertrage noch das volle zeitliche Ausmaß klassischer Werke (außer in der Oper, die ja bekanntlich viel leichter aufzunehmen ist, da man außer auf Wort und Spiel auch noch auf Gesang und Orchester zu achten hat), Kürzung dränge sich absolut auf, und wenn man schon auf dieser mehr oder weniger schiefen Ebene sei, mache es nicht allzu viel aus, wie weit man rutsche. Man wird noch weiter einwenden, unser Publikum merke es nicht einmal, ob Vers oder Nichtvers (der verluderte Vers verdient nämlich nicht den Namen Prosa) gesprochen werde, und liebe es, wenn es auch im Theater möglichst «natürlich» zugehe. Alles richtig. So sind wir Zuschauer. Aber wir sind, gerade weil wir so sind, nicht mehr ein Publikum, dem das Recht aufs letzte Wort zusteht. Das Theater müßte gegen alle diese unsere Neigungen angehen, wenn es seiner Würde nicht verlustig gehen soll. Da drängt auf der einen Seite die fürchterliche Konkurrenz des völlig unkünstlerischen Films heran (der künstlerische Film wäre keine Gefahr für das Theater, er würde es im Gegenteil in seiner Eigengesetzlichkeit stärken). Da drängt auf der anderen Seite die ebenso fürchterliche Verderbnis des Theaters in den Ländern heran, denen nicht einmal das nackte Leben gelassen worden ist und wo Regisseure von ehemaligem Verantwortungsbewußtsein zu dem gespenstischen Aphorismus gedrängt werden, Theater sei vor allem Sexualität. Wenn heute also nicht in einem Land, das noch einigermaßen gesunde Verhältnisse aufweist, das Theater zu dem steht, was es zu sein hat, was es zu sein vermag und was es immer wieder auch zu sein verstand — wir sprechen

von unserem Schauspielhaus, auf das wir stolz sein wollen — wenn das Theater die Überlegenheit des Künstlers über das Publikum nur dort manifestiert, wo dieses Publikum zufällig der Kritiker ist, dann geht vieles verloren. Unersetzliches.

Man nehme sich also ein Beispiel an diesen Engländern. Man denke nicht resigniert: *Quod licet Jovi, non licet bovi*, sondern: *omnia liceant poetae*. Denn so ist es nun wirklich nicht, daß diese englischen Schauspieler den unsrigen durchwegs oder überhaupt überlegen wären. Die Zürcher «Candida»-Aufführung mit Woester, Fries und Meng stand als Ganzes durchaus über der englischen. Und die großen deutschen Hamletdarsteller können ihre Sache vor Shakespeare im Jenseits sicher mit Glanz vertreten. Wenn Alec Clunes als Hamlet eine durch und durch prinzhafte, sportliche, ja fast tänzerisch durchgebildete Erscheinung war, so blieb er doch der zentral philosophischen Tragik des Hamlet vieles schuldig. Er konnte davon profitieren, daß wir der deutschen «Tiefe» nachgerade etwas mißtrauisch gegenüberstehen, da sie so oft mißbraucht wurde, wobei es nicht ohne Ironie ist, daß gerade die falsche Tiefe unter diesem Mißtrauen am wenigsten zu leiden hat! Aber wenn es eine Figur der europäischen Literatur gibt, die diese wirkliche Tiefe, diesen wahrhaft existentiellen Konflikt von Denken und Leben ausformt, so ist es eben der Hamlet Shakespeares. Und ebenso wenig darf übersehen werden, daß überall, wo die Engländer «modern» zu sein versuchten, etwa in den grotesk farbigen Gewändern, in komischen Auflichtungen oder in der unbegreiflichen musikalischen Untermalung, sie alle derartigen Vorstöße nicht zum Nutzen einer neuen einheitlichen Vision taten. Wichtiger aber als diese kritischen Einwände, wichtiger auch als die momentane Faszination, die von Clunes ausging, war eben die verantwortungsbewußte Sprachkultur dieser Engländer, war die Erkenntnis, daß an allem gespart werden darf, nur nicht am Wort des Dichters. Wir kennen solche traditionsgebundene Wortkunst vor allem von der klassischen französischen Bühne her, wir lehnen sie oft ab aus der Einsicht, daß sie auf weite Strecken hin seelischer Leerlauf ist, und selbst dort, wo sie sinnerfüllt bleibt, kann sie unserem Theater nur schwer unmittelbar vorbildlich werden, da sie aus einer ganz anderen Sprach- und Kunstsphäre stammt. Aber Shakespeare steht uns nahe, an ihm solche Sprachkunst erprobt zu finden, das muß zu nachdenklicher Selbstprüfung führen. Selbstprüfung auch in bezug auf die Möglichkeiten des Bühnenbildners. Die Szenerien der Engländer waren an sich betrachtet (wenigstens im Hamlet) alles andere als vorbildlich; vorbildlich aber war, daß sie in allererster Linie schnelle Auswechselbarkeit anstrebten. Es gibt wahrscheinlich eben kein schmerzlicher selbstloses Geschäft am Theater als das des Malers.

Auch für den «Othello» gelten die eben gemachten Feststellungen. Zwar gab es hier kaum ausdrückliche Modernismen, was der Gesamtstimmung sehr zum Vorteil ausschlug. Alles stand auf dem Gegensatz Othello - Jago, die von den einzigen überragenden Talenten der Truppe, Hawkins und Clunes, interpretiert wurden. Hawkins war ein Othello elementarer, aber nicht naturalistischer Gestalt, nichts war darin zu spüren von dem folkloristisch bestimmten Raffinement Bibertis, nichts von seiner maurischen Eleganz — ein gewaltiger Erdrutsch des menschlichen Lebens, zu dem die Virtuosität Jagos in steigend überzeugendem Gegensatz stand. Natürlich ist es unendlich leichter, den «Othello» zu spielen als den «Hamlet», wenn man einen Othello findet. Hier war er gefunden. Da dürfen sogar die Nebenrollen abfallen, da darf man vergessen, daß man eine Desdemona nicht spielen, sondern nur *sein* kann, da darf man völlig naiv spielen und ist nur umso sicherer im Ton des Werks, das ja die naiven Motive so königlich unbekümmert verwendet. Aber Stil muß man auch hier haben, Größe — und wenn einem solche versagt bleibt, dann wenigstens Einordnung in ein großes Gesetz, unmodische Werkgesinnung.

Nach seiner Begeisterung über dieses Gastspiel wird der Zürcher logischer- und anständigerweise nicht mehr ein unpathetisches, naturalistisches Theater um

jeden Preis fordern dürfen. Das Eisen ist heiß. Unsere eigene Truppe mag es schmieden. Schade, daß der «Macbeth» nicht noch vor uns liegt. Vielleicht würde er dann zu dem, was er ist. Denn wir glauben an die großen Möglichkeiten unseres Ensembles.

Elisabeth Brock-Sulzer.

* * *

Cäsar von Arx hat ein stattliches Werk von Dramen beisammen; zeitweilig hat er jedes Jahr ein neues herausgebracht, nie aber sind mehr als drei Jahre ohne eines vergangen. Das zeigt schon, daß hier mehr vorliegt als zufälliger Antrieb, der sich etwa an gelegentlichen Anerkennungen weiterspinnt. Vielmehr ein von innen gedrängter, ehrgeiziger Ansturm auf die Palme des wirklichen, zumittst und schicksalhaft bestimmten Dramatikers — des ersten, welcher der Schweiz bestimmt wurde. Und diese Unbeirrbarkeit, trotzdem sich immer wieder recht skeptische Stimmen in den Chor der Anerkennung mischen. Wie steht es nun mit dem Anspruch des Dichters, an seinem neuesten Werk, «Brüder in Christo», gemessen? Zweifellos so, daß die Vermutung, die deutsche Schweiz sei ausnahmslos ein Holzboden für dramatische Kunst, unhaltbar wird. Daß Cäsar von Arx ein Dramatiker von Geblüt ist, kann nicht mehr bestritten werden. Das kommt bei dieser stark gerafften Handlung deutlich heraus. Das Stück ist ziemlich kurz, die klassischen Einheiten sind beinahe eingehalten (das Ganze spielt in *einer* Nacht), es werden wenig Personen aufgeboten, das Geschehen ist auf eine Linie zusammengedrängt, welche in schnellem Anstieg Höhepunkt und Katastrophe erreicht, und, wie es sein soll, dem menschlichen und dem ideologischen Problem, die engverflochten sind, dennoch aber übereinander überschießen, in *Einem* genug zu tun weiß. Die Zuspitzungen und unerwarteten Peripetien, die Ausweichungen und Selbstüberbietungen des Handlungsfadens häufen sich gegen Ende hin fast atemlos; kaum einige Minuten lang läßt sich der Fortdrang der Entwicklung durch minder wesentliche Momente einen Tempoverlust aufnötigen. Soweit ist's gut. Nur eins: daß die dichterisch-menschliche Substanz das dramatische Kräftespiel nicht zu tragen vermag. Zwar ist auch hier der Ansatz billigenswert: die Charaktere haben einen klargeformten Grundriß, der Stoff zu ihrem menschlichen Widerstreit ist wesentlich, und der ideologische Urgegensatz ist unerschöpflich fruchtbar, wird auch ohne kleinliche Parteimäßigkeit angepackt. Aber dann, welche Billigkeiten in der Einzeldurchführung, welche Konventionalität in weiten Strecken des Dialogs, welche Bedenken- und Wahllosigkeit in der Ausnützung wirkungsvoller Situationen, welche falschen Töne aus manchen Tiefen, welche papierene und dann butzenscheibenhaft durch allerhand «Tümeleien» aufgepulverte Zeitungssprache! Von Arx ist ein Dramatiker, aber kein Dichter. (Und der Schaden ist, daß Dramatik ohne echte Poesie stellenweise kitschiger wirkt als das ganz Spannungslose.) Oder hoffentlich: *noch* kein Dichter. Sollte sich dem nicht durch strenge Selbstkritik, an großen Vorbildern sich schärfende Sprach- und Stilpflege, Sichversagen gegenüber jedem allzu primitiv lockenden Effekte weitgehend abhelfen lassen?

Nun noch ein Wort über den Ideengehalt des Stückes. Nachdem die Täuferbewegung lange Zeit von den Landeskirchen und ihren zu Kirchenvätern gewordenen Gründern her gesehen worden war, besonders auch ganz unter dem Widerschein der äußersten Ausartungen im münsterischen Aufruhr, hat sie etwa seit der Jahrhundertwende, besonders auch durch die Forschungen und Betrachtungsweisen Ernst Tröltschs, für uns ein anderes, positives Gesicht erhalten. Daß sie an sich dem eigentlichen Jesus-Geist und der Urgemeinde näher stand als die Landeskirchen, ist kaum zu bestreiten. Auf der anderen Seite ist das eben doch kein ganz absoluter Maßstab, sobald man zugibt, daß die Massenausbreitung des Christentums Probleme stellte, welche sein Gründer noch nicht sehen konnte — allerdings wohl auch nicht wollte. Infolgedessen kommt doch heute die Einsicht immer mehr dazu, auf protestantischer

Seite das Verhältnis von Kirche und Sekte in Geschichte und Gegenwart als ein solches tieferer, auch unter dem Lärm der Tagespolemik nicht ganz verschütteter Zusammenarbeit zu sehen — wobei eben der Baugedanke der Ideen- und Gemeinschaftsformen je nach dem Typus und dem Bedürfnis des einzelnen Frommen polar verschieden sein darf. Sogar daß die Verfolgung, so scheußlich sie uns heute auch erscheint, einseitig auf Seiten der Kirchen war, wird derart irgendwie wesentlich; jedoch ist es vielleicht nicht unverdient, wenn nun zunächst das Pendel nach der anderen Seite ausschlägt und die Reformatoren, denen lange Zeit blindlings nachgebetet wurde, einmal etwas schlechter wegkommen. So wird man nicht allzu viel sagen können, wenn hier bei von Arx Zwingli eine etwas beschattete Rolle spielt und der Täufer Cornelius Weißbrock das ungemischte Licht der Idealität auf sich sammelt. Daß es bei den Reformatoren weithin allzumenschlich zuing, sowohl nach Geist wie nach Charakter, beginnt heute doch weithin durch die offiziellen Weihrauchwolken hindurchzuscheinen. Aber auch bei den Spiritualisten und Täufern wurde stark mit Wasser gekocht; neben Hohem und Reinem war viel Sturheit und Kleinleute-Geist in ihnen.

Herr Knuth spielte Zwingli höchst dynamisch, ja angriffig, mit ausdrucksreichem Mienen- und Gebärdenspiel. Der teilweise etwas wilde Stimmaufwand war wohl im Sinne des Dichters. Auch fand dadurch sein täuferischer Gegenspieler, Herr Tanner, in der Maske etwas allzu sehr auf den leidenden Gottesknecht hin stilisiert, eine gute und beabsichtigte Folie für seine innerlichere Sprechweise. Die anderen Hauptrollen waren bei Herrn Schürenberg, Frau Finck und Frau Fries durchaus angemessen und vorteilhaft aufgehoben, und auch in den kleineren Partien, sowie in der Spielleitung war nichts Störendes zu verzeichnen. Die Bühnenausstattung hielt sich diesmal mit viel Liebe für Einzelheiten in streng historischem Rahmen.

Erich Brock.

Basler Stadttheater

Gerhart Hauptmann: Der Biberpelz

Das Stück Welt, an dem uns Gerhart Hauptmann in dieser Diebskomödie teilhaben läßt, erfüllt das Bestreben des Basler Schauspiels, sein Publikum auf die Disharmonie unsrer Zeit hinzuweisen, in weit höherem Maße, als es der letzte Versuch mit einer Aktualitätenschau Bert Brechts vermochte. Die Lebensnähe der Darstellung Hauptmanns, seine künstlerische Schau des Menschen führt uns eine Realität im höheren Sinne vor, die weit nachhaltiger wirken, als bloße «Tatsachen», obwohl das Stück 1892/93 entstanden ist, und wenschon es in den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts spielt. Die Probleme sind in veränderter Form und mit anderer Intensität geblieben, wenn auch das «Kostüm» sich gewandelt hat.

Junkertum, sturer autoritärer Konservatismus, ein an der Krücke seiner staatsbürgerlichen Rechte daherhumpelnder Mittelstand geben das Milieu ab, in dem Typen wie die Waschfrau Wolff gedeihen. Außerlich ist sie eine ehrliche Haut, die jedoch ihre eigenen Begriffe von den Eigentumsrechten hat, und sie für ihre Zwecke zurecht biegt, vor allem dann, wenn es sich um Wohl und Fortkommen der eigenen Angehörigen handelt. Für sie kann sie arbeiten, aber auch lügen und stehlen. Ihr Mann, «Julian», folgt ihr bei diesen dunkeln Machenschaften nur widerwillig. Gegenspieler der Waschfrau ist der Amtsvorsteher und Baron Wehrhahn, ein Vertreter des autoritären Konservatismus, der lieber wichtige politische Säuberungen durchführen, als den kleinen Holz-, Wild- und Pelzdiebstählen nachspüren möchte, und der darum an der «ehrlichen» Haut der Waschfrau abprallt.

Daß das Basler Publikum in der Schifferhütte der Familie Wolff, wie auch in der Amtsstube des Wehrhahn sich gleich einlebt, ist das Verdienst der ausgezeichneten

neten Regie Ernst Ginsbergs, unterstützt vom Bühnenbildner Max Bignens und der glänzenden Darstellung des ganzen Schauspielensembles, allen voran Therese Giehães, die mit allen Fasern ihres Künstlertums die «Wolffen» verkörperte. Kurt Horwitz ließ es als Amtsvorsteher an aktuellen Bezüglichkeiten nicht fehlen, und auch die übrigen Darsteller boten treffliche Leistungen der Charakterisierung, so Willy Volker als zögernder, willensschwacher Gatte der draufgängerischen Waschfrau, Hermann Gallinger als der empörte preußische Staatsbürger und Demokrat, Bernhard Wicki als der harmlose und darum so verdächtige Literat Doktor Fleischer, Willy Duvoisin als Schnüffler Motes, Klaus Steiger als Beamtenkreatur und Alfred Schlageter in der erbärmlichen Gestalt des Amtsdieners Mitteldorf, um nur wenigstens die Haupttypen zu nennen.

Giuseppe Verdi: Rigoletto

Wie wenig hat doch die Drehorgelpopularität des «Rigoletto» mit dem Wesen dieser Charaktertragödie im tiefsten Grunde gemein. Sie entnimmt der ganzen Erlebnistiefe der Oper nur die wenigen leicht eingänglichen Melodien, die im Werke lediglich den Hintergrund bilden, von der die Tragik des Narren sich nur umso unheimlicher abhebt. Was aber die eigentliche unverwüstliche Lebenskraft des Werkes ausmacht, und was es unter die Meisterwerke der Opernliteratur einreicht, das hat die Wiederaufnahme in den Spielplan des Basler Stadttheaters aufs schönste gezeigt, und damit ist auch das beste Lob über die Neuinszenierung ausgesprochen. Verdi hat zwar das Schema der Schicksalstragödie beibehalten und in musikdramatischer Weise ausgewertet. Der Fluch Monterones über den verbrecherischen Narren hallt in dessen Ohr weiter und wird zum treibenden Moment für seine Handlungsweise. Aber dennoch lebt die Oper nicht allein aus der Handlung, der Victor Hugos Drama «Le Roi s'amuse» zur Grundlage dient. Verdis zentrales Interesse gilt dem Doppelcharakter des durch seine Häßlichkeit zum Verbrechen getriebenen Hofnarren, des liebenden Vaters, des Hinterführten, der zur Entführung der eigenen Tochter die Hand reicht, der aus Rachsucht die Falle stellt, in der sein Kind für ihren Geliebten in den Tod geht. In der Darstellung dieser Gestalt erhebt sich Verdi auf die Höhe seiner dramatischen Vorbilder, Schiller und Shakespeare.

Der Wiedergabe der Hauptrolle durch Desider Kovacs kommt das Verdienst zu, daß das Drama in diesem, auf das Wesentliche abgestimmten Sinne, mit voller Wucht seine Wirkung ausübte. Rigoletto ist für diesen Künstler die Rolle, in der er seine schauspielerisch und sängerisch gleich hohen Vorzüge in vollem Maße entfalten kann. Byslaw Wosnyak gab dem verführerischen und auch dem zur wirklichen Liebe entflammten Herzog so viel Gewicht, daß er die Figur über das rein Schemenhafte, das ihr bei Noursängern oft anhaftet, hinaushob. Fritz Ollendorff erzielte als Monterone unheilverkündende Wirkung in eindrucklicher Weise. Als Sparafucile stellte Wilhelm Tisch seinen Mann. Weniger günstig war die Zuteilung der Gilda an die Soubrette Heidy Zumbrunn und der Maddalena an Hilde Büchel. Das Ballett unter der Leitung von H. Rosen hat sich der Tänze im ersten Akt bemächtigt. Die Regie lag in den Händen von Egon Neudegg und am Dirigentenpult amtierte mit Verve Alexander Krannhals.

Arnold Geering.

Zur Ausdeutung der Adoleszentenjahre in der italienischen Literatur

Der Italianist, welcher sich dem verlockenden Thema der neueren *letteratura adolescentesca* zuwenden wollte, würde, außer literarische, erwünschte jugendpsychologische und pädagogische Dienste leisten. Von Carlo Linatis urwüchsigem *Duccio da Bontà* (1912) ausgehend, wäre es ihm vergönnt, nicht wenige beachtliche, der

età favolosa abgelauschte, oftmals dem Proustschen Vorbild verpflichtete Erinnerungen, Erzählungen, Romane zu ergründen und einzureihen¹⁾. Mit besonderer Anteilnahme würde er gewiß bei zwei Neuerscheinungen verweilen: *Alberto Moravias Agostino* und *Corrado Alvaros L'età breve*²⁾.

Nur souverän künstlerischer Ausgewogenheit konnte es gelingen, Sinnenbetörung und Perversität, die der Neuling Agostino um und um beklommen erahnt, erkennt, in eine so gedämpfte aura zu hüllen, daß man an die erschütternde Geschichte wie an ein leise eindringliches Gedicht zurückdenkt. Eine zu Recht preisgekrönte, vielleicht Moravias bleibende Kunsttat.

Erst nach ergiebiger menschlicher Erfahrung und schriftstellerischer Übung entschloß sich Corrado Alvaro, der weit über Italien hinaus bekannte, 1895 geborene Calabrese, zur Rückversenkung in die Jugendjahre. Sein traumversponnener Rinaldo — wohl in manch einer Hinsicht mit dem einstigen Corrado identifizierbar — durchleidet sie, bis zur Ausweisung wegen einer harmlosen Schwärmerei, in der großenteils dumpfverlogenen Atmosphäre eines Priesterkonviktes und daraufhin wiederum in der Heimatgemeinde, einer primitiven, vielfach korrupten, phantastisch, rhetorisch sich gebärdenden Kleinwelt Süditaliens, unter der Tyrannei eines in groteskem Ehrgeiz irrlichternden Vaters. All dies erzeugt einen konfliktgeladenen Entwicklungsprozeß, dem wir gespannt folgen, in Sorge um Rinaldos bedrohte Unschuld und Begeisterungsfähigkeit.

Alvaro bewährt sich als helllichtiger Psychologe. Sogar von Rinaldos stummstolzem Verhalten nach dem gewaltsamen, unwillkürlich von ihm selbst mitveranlaßten Tode der begehrten Antonia weiß er uns zu überzeugen. Schon lange hatte es den Lebenslehrling gedrängt, gerade durch jene Versucherin in das, was ihm als «wirkliches Leben», als «Leben aller» vorkam, vorkommen mußte, eingeführt zu werden. Geknebelt fand man sie auf dem Wege zur verabredeten nächtigen Zusammenkunft mit dem Knaben, welchem, im letzten Augenblick, der heimliche Ausgang verunmöglicht worden war. Stumm verbleibt Rinaldo bei der Schreckensnachricht, im Besitz eines eigensten Geheimnisses innerlich gehoben...

Wie endet diese Jugendzeit, diese verworrene *età breve*? Vaters gesteigerte Phantasterei improvisiert, diktiert Rinaldos zweiten Auszug aus dem Elternhaus, sein Hinauswandern ins Ungewisse. Dem angehenden Manne scheint sich Weltweite anzukünden durch den im Dunkel vernehmbaren, starken, schweren Atem des Meeres. Auch neue übermächtige Bedrohung? — Und doch will man glauben, Rinaldos Auszug werde anspornendes Aufsichgestelltsein bewirken, Möglichkeit, das «wirkliche Leben», das «Leben aller» in Zukunft anders und größer zu sehen.

Dies nur ein karger Hinweis auf die Gehaltfülle eines fast durchweg künstlerisch ausgereiften Zeit- und Kulturdokumentes. Einzelne lässige und einzelne syntaktisch verschachtelte Stellen ausgenommen, ist es in eine persönliche, zuweilen zart lyrische, oft plastisch anschauliche Sprache gewandelt. (Von der selbstsicheren Antonia heißt es einmal: *Si voltò, si portò via il suo corpo, padrona di sè.*) Alvaro — man bedenke die Offenbarungen über den Sprechton der Mutter (S. 237) — ist ein Meister der Nüance. Versteht es der eingangs erwähnte Deuter, auch kaum Angetöntes, ja Verschwiegenes zu erhörchen, aller Art Imponderabilien zu erfühlen, zu ertasten, dann harren seiner köstlichste Exegetenfreuden.

Elsa Nerina Baragiola.

¹⁾ Auch drei tessinische Bekenntnisse kämen in Betracht: *Chiesas Tempo di marzo*, *Filippinis Signore dei poveri morti*, *Elena Bonzanigos Serena Serodine* (siehe Besprechung Septemberheft 1944, Seite 384. *Schriftleitung*), sowie die *Annate* des Italo-Berners *Adolfo Jenni*.

²⁾ Beide Bücher erschienen bei *Bompiani*, Mailand.