

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

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 22 (1942-1943)

Heft: 2

Rubrik: Kultur- und Zeitfragen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

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

— so gut es gemeint sein mag — zusammenhangloses Stückwerk bleiben, und ein klarer Kurs im Staate wird weiterhin ein frommer Wunsch sein. Gerade weil wir allzu sehr bloß noch von Tag zu Tag zwischen den Schwierigkeiten „hindurchlavieren“ — mit der nicht stichhaltigen Ausrede, man müsse erst „abwarten“ —, gerade darum will und kann es uns nicht mehr gelingen, trotz aller guten Absichten, die Probleme der Gegenwart zu meistern. Vielmehr entsteht der Eindruck, daß die Schwierigkeiten uns meistern und daß wir die Gefahren zumeist dort suchen, wo sie in Wirklichkeit nicht sind, während wir sie dort übersehen, wo sie tatsächlich lauern. Ohne ein „Denken in Beziehungen“ kommen wir immer weniger aus; das aber ist es, was man bei uns — beim Volk und bei den Behörden — heute noch so schmerzlich vermißt.

Meine Ausführungen können und wollen nicht mehr sein als ein kleiner Beitrag zur Diskussion in einer Zeit, in der es eine schlimme Illusion wäre, zu wähnen, Zeit sei keine Zeit!

Oskar Beer.

Kultur- und Zeitfragen

Der Film.

Als vor einiger Zeit Frank Capras „John Doe“ die Gemüter so sehr bewegte, stieß man in der Diskussion immer wieder auf den Namen John Fords. Capras dem Lustspiel zuneigende, heiter spielende Natur wurde in Gegensatz gestellt zu dem scharf anklagenden, kämpferischen Realismus, wie ihn Ford beispielsweise in den „Früchten des Zorns“ gezeigt hatte. Man wurde auch schon im voraus verwiesen auf Fords neuestes Werk, die „Tobacco Road“. Dieses ist nun über die Leinwand gegangen und hat wohl ebenso viel Bewunderung wie Ablehnung erfahren. Beide Haltungen sind richtig, richtig vor allem, wo sie sich innig durchkreuzt vorsinden. In den „Früchten des Zorns“ ergriff den Zuschauer vor allem andern der Mut der Anklage. Wie war es möglich, daß ein Land solche Wucht der Selbstanklage ertrug, und das in einer Zeit, wo es, wie die meisten Völker, die Selbstermunterung durchaus suchte? Man war zwar im Tiefton erschüttert vor dem Elend der Arbeitslosigkeit, wie es da geschildert wurde, zugleich aber entwand man sich der Hoffnungslosigkeit im Erleben des ersten Schrittes zu ihrer Heilung, der Form gewordenen Selbstkenntnis. In der „Tobacco Road“ wendet Ford seinen Blick wieder auf wirtschaftliche Tragik. Ausgehungerter Boden ernährt seine Siedler nicht mehr, die er einst zu Reichtum geführt hatte. Jetzt wohnen sie in verfallenen Villen oder auch nur noch in Brettergefügen und begreifen nichts. Sie sollten wegziehen — sie bleiben. Sie sind durch Alter oder Inzucht verkommen, vertiert, der Naturzustand ist wieder erreicht, aber auf absteigender Linie. Es gibt da eine Szene, wo einem Mann von seinen Verwandten ein Sack Rüben mit Hundegesetz und Knüppeln abgejagt wird und darauf die Familie zähnefletschend, von hungriger Freßgier strahlend, in die Rüben beißt — unvergeßlich. Was diesen Menschen noch an Religion bleibt, ist wüst komische Magie, gemischt aus Hunger, Verdrängung, Krankheit, Sentimentalität. Daraus ergibt sich nun eine merkwürdige Folge: dieser Film, der ein Elend sondergleichen schildert, weckt in uns nie Mitleid. Den hochherzigen, sympathischen jungen Mann, der sich hundert Dollars abknapp, um den Leuten von der Tabakstraße das Armenhaus noch einige Zeit zu ersparen (wo sie, nebenbei gesagt, fürstlich leben könnten, gemessen an ihren jetzigen Verhältnissen), diesen jungen, sehr normalen Menschen empfinden wir irgendwie als die komische Figur des Werks. Denn das Urteil über diese

Armen ist auch für uns endgültig gesprochen. Wir nehmen es an; was wir erleben, ist eine Episode aus einem unaufhaltsamen Verwesungsprozeß. So kann dieser Film auch keine eigentliche Handlung haben. Er ist die Bestandesaufnahme in einem bestimmten Augenblick eines Ablaufs. Darin liegt seine Unterlegenheit einem Werk wie den „Früchten des Zorns“ gegenüber. Der Zuschauer spielt nicht mit als ein Mitleidender, Mitwünschender. Er betrachtet nicht eine Untat des Lebens, die er noch irgendwie aufhalten können möchte, er hat die Empfindung, die ihn etwa befallt, wenn er ein Huhn ohne Kopf herumflattern sieht. Dabei ist diese „Tobacco Road“ filmisch nach Photographie und Schnitt den „Früchten des Zorns“ eindeutig überlegen. Dabei ist sie auch alles andere als eine Photographie der Wirklichkeit. Es gibt wohlkomponierte Leitmotive darin, Symbole verdichtet aus Alltäglichkeiten: ein funkelndes Auto, gelenkt von einem bösartigen Idioten, das immer wieder über alle Zäune dieser morschen Welt fährt und dabei in Kürze gespenstisch verbeult aus magischer Fraze uns anstarrt; oder ein Brett, das immer wieder ausschnappt, wenn man sich darauf setzt und dem mit einem einzigen Nagel auf den rechten Weg zu helfen wäre. Aber der Nagel wird eben nicht eingeschlagen, das Auto dem Idioten nicht weggenommen. Es ist möglich, daß, wäre dieser Film ein Roman, geschrieben im grausam sanften und unaufhaltsamen Gefälle der großen Realisten, es ist möglich, daß man ihn dann nur bewundern dürfte. Es ist möglich, daß der Film, allgemein gesprochen, irgendwo nicht die Kunst der happy oder unhappy few sein darf, daß er aus seinem teilweise maschinellen Charakter heraus sich notwendig an die Masse richtet. Die Masse aber lebt nicht in der Verzweiflung, sie stirbt darin. Hochgemuter Pessimismus ist höchstens beim bewußtsten Individuum schöpferisch. Aus hochgemutem Pessimismus aber ist John Fords Film entstanden. Herrisch in den Mitteln, unbestechlich im Blick auf die Auswegslosigkeit. Und insofern ein großes Versprechen. Amerika hat sich und uns so oft süß belogen, die Abneigung dagegen wird unerträglich schroff sein müssen. Die Hauptache ist, daß sie jene falsche Süße endlich tötet.

Der Armeefilm ist zeigt zum ersten Mal ein volles Programm. Zwei Dokumentarfilme über Fliegerabwahr und Schulung zum Nahkampf und einen Laienspielfilm „Grenzwacht“, der eine Episode aus dem Dienst einer Truppe in den Bergen darstellt. Überall besticht in erster Linie eine sehr schöne Photographie — das Bild ist dem Wort entschieden noch überlegen. Aber auch dieses ist zum mindesten meist sympathisch und von schöner Zurückhaltung — man hätte sich in der „Grenzwacht“ höchstens die Feldpredigt andeutender gewünscht und am Ende das Bild der morgendlich aufglänzenden Berge wortlos sprechend. Alles in allem ist ein sauberer und doch spannender Film entstanden, der mit schöner Schlichtheit das Menschliche mitten in grandios kämpfender Natur kämpfend zeigt. Die „Schulung zum Nahkampf“ ist ein Werk, das, obwohl technisch gut gemacht, in erster Linie, und dies zu Recht, stofflich fasziniert. Es ist im höchsten Grad bewunderungswürdig, was modernes Körpertraining aus den jungen Leuten an Leistung herauasholt. Jemand ein sportlicher Wettkampf kann nicht spannender anzuschauen sein als dieser Film. Allerdings enthält diese Feststellung auch einen Tadel. Die Schulung zum Nahkampf, also zum direktesten, grausamsten Teil des Kriegs, wirkt hier rein sportlich, es wird nichts getan, den Zuschauer auf die tieferen Zielsezessionen dieses schönen Kräftespiels hinzuweisen. Man muß sich mit Gewalt immer wieder besinnen, sich wegzwingen vom ästhetischen Vergnügen. Dies ist eine Gefahr, namentlich wenn dieser Film der Jugend vorgestellt wird. Wir sahen ihn inmitten eines Publikums von Halbwüchsigen — das sportliche Entzücken war alles. Und wir fragten uns, ob dieser Film aufhören durfte mit Kompaniegesang, einem schön am schönen Horizont vorbeitanzelnden Hauptmannsschimmel, einem Bild beschwingten Friedens? Ob nicht durch Einarbeitung von wirklichen Kriegsphotographien vielleicht die Tiefendimension des Stoffes hätte ausgedrückt werden können. Das ist gerade das Befriedigende an der

„Grenzwacht“, daß wirkliche Gefahr dem Soldatenleben sich stellt und es zur Bewährung auffordert. Die „Schulung zum Nahkampf“ zeigt eine so bestreitende Seite der soldatischen Ausbildung (die übrigens, abgesehen von ihrem direkten Ziel, den Soldaten, wenn er sie körperlich aushält, aufs nachhaltigste fördern wird), daß man allzuleicht dem Schauspiel erliegt. Und das wäre auch eine Niederlage der Schweiz, wenn sie je dazu käme, Krieg als Sport zu erleben.

Elizabeth Brod-Sulzer.

„Boris Godunow“.

Zur Aufführung im Zürcher Stadttheater.

Unter dem knappen Dutzend Opern hoher künstlerischer Ansprüche, die aus den letzten 75 Jahren Dauergut geworden sind, hat und behält „Boris Godunow“ von Mussorgskij seinen wohlerworbenen Platz: das dürfte uns nach der jüngsten Aufführung in Zürich klarer denn je sein. Wir sind heute zu diesem Urteil vielleicht besonders darum berechtigter, als die Zeitgenossen und baldigen Nachfahren es sein konnten, weil das Programmatische, das so leidenschaftlich um die Uraufführung dieses Werkes schwang, uns größtenteils soweit fern gerückt ist, daß wir die fast leise Bedeutung jenes Tendenzgehalts klarer sehen. Der musikalische Realismus ist uns heute historisch, der soziale Gedanke als neue Heilsbotschaft der Kunst gleichfalls, und die Absolutsezung des völkischen Elements hat sogar ihre zweite Heraufkunft seither beinahe schon überschritten.

Alles in allem dürfte diese Position Mussorgskij's heute noch am ehesten in eine Erörterung der unmittelbar lebendigen Problematik seiner Musik hineinführen. Damals, 1870, hatte sich die gemeineuropäische klassisch-romantische Musik nach ihrem Durchschnittsniveau derart in wässrigen Blattheiten totgelaufen, daß man nach neuem Rohstoff Ausschau hielt, um ihn erfrischend dem Verzehr durch die höhere Formgebung zuzuführen. Volkslieder, Volkstänze aus aller Herren Ländern trug man zu Hauf; Konzertsaal und Hausmusik sog alles wahllos auf. Beim Versuch jedoch, nun diesen Rohstoff in höherem, weltläufigerem Sinne zu formen, zeigte sich manches Material allzuschnell bereit, in diese Formen einzugehen, und mancher Geist zu spannungslos, um daraus etwas anderes zu machen als geschmackvolles Kunstgewerbe. Hier wären z. B. etwa zu nennen Tschaikowski, Gade, Grieg, Sibelius, Dvořák. Viel wichtiger, sowohl was Eigengewicht des völkischen Materials wie Gültigkeit der individuellen Schöpferkraft anlangt, sind Bizet und Smetana. Hier könnte man auch den starken slawischen Einfluß auf Brahms einreihen, sowie vor allem die seit ihm und Robert Franz immer stärker werdende Rückwendung der deutschen Musik auf die naiver und satter völkisch gefärbten Quellen der alten deutschen Volks- und Kunstmusik.

Mussorgskij ist da ganz zweifellos in der zweiten, der „höheren“ Gruppe zu nennen. Dabei kann allerdings gleich ein gelinder Zweifel angemeldet werden, ob ihm die völlige Verschmelzung der starken, stark erfaßten völkischen Substanz, die er ohne europäisches make-up bietet, mit übervölkischer Formgebung in dem Maße gelang wie etwa Bizet und Smetana, welche in ihren beiden klassischen Opern aus diesen Elementen eine wahre Atmosphäre zu bilden wußten, einen bestreitenden, bruchlosen musikalischen Entrain, der alles einhüllt, mitzieht, trägt und dem Hörer beseligend in alle Poren dringt. Bei Mussorgskij bleiben die Elemente des Stilwillens, die oben aufgezählt wurden, weitgehend nebeneinander stehen. Der Realismus ist meistens sehr kraftvoll; er bedeutet nicht ein Programm, das den Untergang aller musikalisch wie auch expressiv ergiebigen Declamation in einen asthetischen Sprechgesang verlangte. Wie schade allerdings, daß uns die realistische Doktrin immerhin hier der Solo-Ensembles fast ganz beraubt. Mussorgskij weiß aus dem ledernen und gänzlich undurchkonstruierten Stück Puschkins,

welches vom Libretto noch bis zur Unverständlichlichkeit zerflücht wird, höchst dramatische Einzelsituationen herauszuholen und musikalisch zu gestalten. Die großen Szenen des Zaren, besonders hier in der meisterlichen Gestaltung Bischegonows, wird niemand so leicht vergessen; und auch einzelne Akzente in diesem Sinne halten sich lange im Gedächtnis. In solcher Art ist uns das der Entlarvung zustürzende Accelerando in der zweiten Verlesung des Steckbriebs gegenwärtig, oder die Sekundengänge am Ende der Szene mit Schuiskij. Die Chromatik, hier nicht ein Forttasten zwischen den Banalitäten der Diatonik, wird als packendes dramatisches Stilmittel in Dienst genommen.

Aber man wird nicht behaupten, daß diese kraftvollen Stilpartien einen stark russischen Charakter haben. Indem aber die Handlung den Boden Russlands verläßt, scheint Mussorgskij wie ein zweiter Antaus an Kraft zu verlieren. Die beiden Szenen in Polen, mit einem Frauenchor beginnend, der ein später Schumann oder ein Rubinstein sein könnte, streifen in Text und Musik kongenial meistens an den reinen Kitsch, wo nur der polnische Nationaltanz vorübergehend einen kräftigeren Ton hineinbringt. Wenn diese beiden Szenen ursprünglich mit einem Akt des „Lohengrin“ zusammen aufgeführt wurden, so kann man dazu nur sagen: Recht so. — Bleibt noch die Theorie Mussorgskis zu erörtern, wonach vokal-musikalischer Realismus Wahrheit einfach in dem Sinn bedeutet, daß den Worten die Sprachmelodie entshöpft und ins Musikalische aufgehöht und verdeutlicht werde. Dadurch soll die Musik unmittelbar gemeinverständlich werden. Um ein Urteil zu gewinnen, wie weit Mussorgskij hier seinen Idealen nachlebte und nachzuleben vermochte, müßte man die Oper natürlich einmal auf russisch hören, und noch dazu in die Sprachmelodie des Russischen im Verhältnis zu den Wortbedeutungen sich gründlich hineingelegt haben. Auf jeden Fall wäre, falls in dieser Richtung Entscheidendes läge, jede Textübersetzung Unsinn und Untat; übrigens ist auch ohne das der deutsche Text stellenweise von unerlaubter Prosaischkeit. An sich stehen wir der Theorie Mussorgskis mit Misstrauen gegenüber, ohne dies so im Vorübergehen absolut begründen zu können. Man müßte einmal die höchsten Gestaltungen reiner Declamation in der Musik, etwa die Evangelisten-Partien der Bach-Passionen, auf das Verhältnis von Sprachmelodie und Musik hin untersuchen; und dann etwa ein Gedicht von stärkstem Klangreiz, wie den „Musensohn“ von Goethe, das in kongenialer Form als Strophe n lie d vertont worden ist (Schubert), vergleichen mit einem Gedichte gleichen Ranges und gleicher Eigenschaft, das gleichfalls in kongenialer Höhe d u r c h k o m p o n i e r t ist, wie etwa „Es war, als hätt' der Himmel“ von Eichendorff (Schumann). Vermutlich würde herauskommen, daß im allgemeinen die Vertonung zu dem eigenen Klangzauber der Worte nichts hinzuzufügen vermag, sondern daß ihr Mehr durch die geistig erfaßte und von da in Töne umgesetzte Gesamtstimmung geht.

Das Nationalrussische setzt sich also in Mussorgskis Oper meistens räumlich ziemlich deutlich ab. Es sammelt sich an einigen Stellen zu Höhepunkten, wie etwa in dem reizenden Volkslied, das der Zarewitsch mit der Amme zur Erheiterung seiner Schwester singt und tanzt. Im übrigen ist natürlich zu beachten, daß die russische Volksmusik schon an sich nicht als bloßer Rohstoff zu bezeichnen ist, sondern von dort her sehr stark mit europäisch gültigen Formen durchsetzt worden ist, wo dem russischen Reich überhaupt die erste Kultur herkam, von Byzanz. So findet die Herbe der Kirchentonarten, welche in Russland die liturgische Musik und das Volkslied so sehr einander annähern (wie Viele sich noch von den verflossenen Rosakenchören her erinnern werden), hier gleich eine breite Resonanzgrundlage in unserem Ohr. In der gesamten europäischen Musik sind diese archaisierenden Tongeschlechter seither als willkommenes Moment der Straffung, der Spannung, der Entstützung schon von Brahms an wieder in Aufnahme gekommen. Doch ist nicht zu leugnen, daß sie in dieser russischen Musik keineswegs einen archaisierenden, sondern einen archaischen, ja einen zeitlosen Eindruck machen. Das kommt

aus recht weitgreifenden Gründen. In der neuzeitlichen Diatonik spielt der Leitton (der Halbton unterhalb der Tonika) eine bestimmende Rolle, indem er die Tonslut immer wieder offen oder verdeckt zu kadenzartigen Formabschlüssen hinnötigt. In den Kirchentonarten fehlt der Leitton; damit gewinnt die ganze Bewegung etwas von richtungslos entfesselter Unendlichkeit, und dies, zusammen mit der Überflutung der strengen rhythmischen Abteilungen, ist das Hauptmittel, das uns im russischen Volkslied die Unendlichkeit der russischen Ebene, die unter- und übermenschliche Unendlichkeit der russischen Seele empfinden lässt.

Und dies, das Überfluten der festen Formen, welche uns in Europa nach 3000jähriger Geschichte das Strömen weise und rationell mit Schleusen versehen, ja schließlich Geist und Leben ausgedörrt haben: dies ist ja irgendwo unser aller große Sehnsucht. Aber wir wissen seit Sturm und Drang immerhin soviel, daß dies Strömen wie alles Unendliche rein in sich dem Menschen zu nichts wird, und so eben doch gemessen und gehalten werden muß von der Form. Es müssen also starke Formen sein, die ein großes Maß des Elementaren entbinden und umgreifen können — Formen, die dem unendlichen Strömen scheinbar die Zügel überwerfen, ihm ganz leicht aufruhen und doch nicht schwach werden, doch fühlbar Markstein bleiben. Das sind die Dinge, welche die Amerikanerinnen suchen, wenn sie die Kulttänze auf Bali wie gierige Fliegenchwärme umlagern; und — in größeren oder feineren Formen, Hand auf's Herz — wir alle irgendwie. Das Intensive und Ganze suchen wir alle, seit wir unser europäisches Dasein verblaßt und verblättert fühlen. Natürlich ist es bedenklich, wenn die vernünftige Form ihren absoluten Eigenwert verliert, denn unter dem Gesichtspunkt der Intensität gewinnt auch das Böse, die Barbarei, die Zerstörung einen ernstzunehmenden Wert. So sehen wir nicht umsonst gerade seit Rousseau, mit dem ersten großen Ausbruch der Sehnsucht nach dem volleren Leben, für das die Form höchstens ein Mittel ist, die Gesellschaft auch politisch unter diesem Gesichtspunkt des Lebendigen und Urtümlichen mit dem Feuer spielen, bis es sie selbst verzehrt. Heute spüren wir noch besonders gut, wohin solche Romantik des Elementaren führt. Aber können wir deswegen etwa auf die kindlichen und zudem wirkungslosen Praktiken der Petersburger Polizei zurückfallen, welche die Revolutionschöre aus dem Werke Mussorgskis herausgeschnitten? Zugegeben, daß die Schwärmerie Europas für die russischen Revolutionsfilme etwas Ungesundes hatte; aber wenn wir nicht den Standpunkt finden, zu stehen wo wir stehen, zu sein was wir sind, und trotzdem auch das Grundstürzende groß zu finden, wo immer es sich als Großes auftut — so sind wir nicht nur hoffnungslose Spießbürger, sondern auch schwache und schlechte Verteidiger unserer westlichen Position. Denn welches Gewaltige ist nicht grundsätzlich, und welches Große und Lebendige kann nicht zerstörende Folgerungen aus sich entlassen?

Es ist also schlicht festzustellen, daß, so schäubar die musikalischen Volksauffüge der zweiten Szene des „Godunow“ mit ihrer rohen Monumentalität und besonders der ersten mit ihrer dumpf wühlenden Ahnung von der Zerbrechlichkeit dieser kirchlich-monarchischen Massenbändigung ist: — die vorletzte Szene mit großem Abstand der Höhepunkt, das eigentlich Einzigartige der Oper ist. Schlechthin außerordentlich übrigens war da die Inszenierung, wie der Urstoss des Volkslebens in schöpferisch-zerstörender Wallung organisiert und aufgeschlossen wurde. Wir erinnern uns nicht, etwas in dieser Art so Meisterhaftes auf der Bühne gesehen zu haben. Es fehlte dabei vor allem das Krampfige der Tendenz, wie es gegenüber den russischen Revolutionsfilmen mit ihrem zackigen, gehackten Lebensgefühl, das sich in der unvollkommenen Filmtechnik mit ihrer noch undichten Bildfolge seine Form geschaffen zu haben schien, in der Oper Mussorgskis tatsächlich auch fehlt. Diese Szene muß man gesehen und gehört haben: hier kommen die Urlaute der Menschenseele in ihrer hinreißenden und grauenvollen Macht zum Lönen, die Urgebärden zu brutaler und bezaubernder Entdeckung.

Es ist ganz klar, daß dies Urmenschliche das Nationale im höchsten und tiefsten Sinne enthielt. Denn die völkische Bestimmtheit tut sich nicht am Anfang der Gestaltung auf, wie primitive und fingerfertige Blut- und Boden-Chauvinisten glauben; sondern „verbotene Frucht ist am meisten das Vaterland, die aber koste ein jeder zulebt“ — wie Hölderlin sagt. Das Nationale ist überall in der Kunst der lebte, spezifische Schimmer, den das rein Menschliche um sich hat. Es gibt sich nur, wenn das Menschliche zuvor und reichlich und auf sich selbst zielend da ist. So wird uns auch hier das Russische an einer Gestaltung letzter und breitestter Gültigkeit in seinem tiefsten Wesen klar. Die Abwerfung des westlichen Farnis, die damals um die Jahrhundertmitte begann, vollendet sich hier bereits in einer Weise, welche dem Sehenden zeigen konnte, daß die da in Bewegung geratenen geistigen Massen keineswegs im Rahmen des Ästhetischen zum Gebrauche westlicher Salons würden gehalten werden können — wie es überhaupt von dem ganzen Problem der „Rückkehr zur Natur“ erst heute völlig klar wird.

Im besonderen ist es durchaus sinnlos, hier am Russischen das Zarte und das Rohe scheiden zu wollen — wie es heute je nach dem weltpolitischen Standpunkt in beiden Lagern der Kriegsführenden vielfach geschieht. Die innige Zusammengehörigkeit beider Seiten dieses Volksgeistes findet bei Mussorgskij eine besonders überzeugende Verkörperung in der erwähnten großen Revolutionsszene. Zu Beginn und am Ende dieses Höhenstoßes der glühendflüssigen Urgewalt steht mit fließendstem Übergang der Auftritt mit dem Berrückten — wo dies Aufschäumen hindämmert in ein Unendliches von Trübsinn, Abständigkeit und träumerischer Infragestellung alles Tuns. Wundervoll wird dies Fließende angedeutet, indem das Revolutionsthema von den Holzbläsern den Blechbläsern abgenommen wird und nun, notenmäßig unverändert, eine völlig andere Welt aufleuchten macht.

Diese beiden Abmessungen, die im russischen Volke ungeschieden zusammenleben, lehren bei den führenden Geistern wieder. Von Mussorgskij hören wir, daß er zwischen Mystizismus und Zynismus hin- und herschwankte, und die leidensvollen Kämpfe Gogols, Dostojewskij, Tolstojs zwischen ähnlichen Ausrichtungen sind bekannt. Die russische Religion sucht diese Zweihheit zu übergreifen. Sie beruht ganz auf dem Umschlag vom äußersten Extrem ins entgegengesetzte, und ihre Tiefe und Unbrutst dabei macht sie zweifellos in den vielen Wohnungen des Vaters, ja auch unmittelbar und abkünstlich in den Lehren des Sohnes heimatberechtigt. Die Russen selbst jedenfalls waren immer überzeugt, daß „früher denn in irgendeinem andern Land bei uns der heilige Ostersonntag Christi gefeiert werden wird“ (Gogol) — allerdings auch, und gerade darum, daß „die Russen die größten Atheisten unter den Völkern sind“ (Bjelinskij; beides um 1850). So geht es bei diesem Hin und Her immer über die Vernunft her, als sei sie ein *caput mortuum*, und da sie uns selbst längst von innen heraus erzittert ist, so tun wir gut, sie sowohl dem selbstvertrauenden Aufstand des entgötterten russischen Verstandesmenschen gegenüber, wie auch den hellseherischen Sirenen tönen des russischen Narren in Christo gegenüber mit beiden Händen festzuhalten — ohne allerdings die Augen zu verschließen vor der Grundkraft, die sich da vor unsren Augen in tobenden Umbrüchen hin- und herwirft — die hier bei Mussorgskij wie selten Gestalt geworden ist.

Die Auführung bedeutete einen großen Tag der Zürcher Oper. (Übrigens war auch die *Einführungsmatinee* durchaus beachtlich.) Die Ausstattung war ungemein prunkvoll; nirgends hatte man Punkte gespart. Das Ensemble ist heute so, daß auch die kleinen Rollen mit vollwertigen Kräften besetzt werden könnten; einzige etwa die blasses Rolle der Xenia befriedigte weniger. Einige Unisono-Stellen zwischen Sängern und Orchester, ein Stilmittel, das Mussorgskij mit wilder Kraft handhabt, schienen uns nicht ganz präzis; doch kam das vor der schlechthin überzeugenden Gesamtleistung von Leitung und Orchester nicht in Betracht.

Erich Brod.

Vorschau auf die Zürcher Theaterwoche.

Die Programmleitung beweist einen wachen Sinn für Rangordnung, indem sie Beethovens „Fidelio“ zum krönenden Abschluß ihrer Festspiele wählt. Aber auch vom musikgeschichtlichen Standpunkt hat die Gruppierung vieles für sich, da von dieser frühesten der angekündigten Opern weitreichende Impulse ausgingen, die der Hörer an manchem der Juniabende wird empfunden haben, wenn er abschließend und zusammenfassend den Ausgangspunkt von 1805 erreicht. Da ist beispielhaft sogleich Xaver Schnyder von Wartensees reizend romantische Oper „Fortunat“ zu nennen. Der Luzerner stand Beethoven nahe, war fast sein Schüler, und Kenner der Bühne wie Marschner und Spohr lobten das melodiefreudige Musikmärchen, das auf „Fortunati Glückssäkel und Wunschküttlein“ zurückgeht und sich aktuellerweise auf Cypern zuträgt. Es entstand im Jahre 1829 und erlebte seine späte schweizerische Erstaufführung am 16. Oktober 1941 in Basel. Friedlich nebeneinander stehen die beiden einstigen Rivalen Wagner und Verdi. „Götterdämmerung“ und „Rigoletto“ vertreten in cis- und transalpiner Prägung die Gattung, die man seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit großer dramatischer Oper oder, in Bayreuths Sphäre, mit Musikdrama und Bühnenfestspiel bezeichnet. Erinnern wir uns neben diesen Begriffen noch der symphonischen Dichtungen von Liszt, so ist der erste und den Reigen eröffnende zeitgenössische Komponist erreicht: Richard Strauss, der anwesend sein wird, bei der Aufführung der „Schwiegertochter“. Es darf demnach schon jetzt von einer authentischen Wiedergabe die Rede sein.

Das Gleiche gilt von Honeggers „Jeanne d'Arc au bûcher“. Mit ihr verlassen wir das Gebiet der Oper und haben auch sonst mancherlei zu vergessen, was gewohnheitsmäßig zum Bild des Heldenmädchen gehört. Fast ganz abzusehen ist von Voltares spöttisch-heidnischem Gedicht und Schillers Drama mit Idealgestalt und siegreichem Tod auf dem Schlachtfeld, näher schon steht Shaws Realismus. Zur Musik wird derjenige leicht einen Zugang finden, der den „Roi David“ einst (1921) und den „Christophe Colomb“ wesentlich später (1940) gehört hat. Wieder wird nämlich das Hinneigen zum Frühen, möglichst „Vorbachischen“ spürbar, allerdings bei Wahrung modernster Ausdrucksmittel, besonders in Harmonik und Instrumentierung. Man bezeichnet diese Dinge einigermaßen genau, wenn man das Werk paradoxerweise als ein mittelalterliches Mysterienspiel aus dem 20. Jahrhundert anspricht. Jedenfalls vermochten die Jahre den starken Eindruck der wenigen Tage nach Eröffnung der Landesausstellung erfolgten Zürcher Aufführung nicht abzuschwächen. Ihr lag Paul Claudels Dichtung im Original zugrunde, während diesmal eine Nachdichtung von Hans Reinhart sie ersetzen wird. Auch hier dürfen wohl durch Analogieschluß Vorschußlorbeeren verteilt werden, denn mit der Übertragung der „Histoire du Soldat“ von Rimsky-Korsakow hat der Winterthurer Zuständigkeit und Befähigung eindeutig bewiesen.

Honeggers Wahlheimat war bis zum Krieg Frankreich. An irgend einer Stelle sprechen das alle seine Partituren aus. Der Ballettabend — die Benennung ist ein wenig summarisch — wird da deutliche Beziehungen herstellen. Die beiden großen Komponisten, die das Musischaffen Frankreichs in den zwei Jahrzehnten vor und etwa ebenso lang nach dem Beginn unseres Jahrhunderts beherrschten, Debussy und Ravel, bestimmen das Programm. Ihnen fügt sich zwanglos Manuel de Falla an, während es abzuwarten bleibt, in wie weit dies bei dem im Zentrum der Werksfolge stehenden Carl Maria von Weber der Fall sein wird. — Ihre schönen Volkslieder bringt die bekannte „Chanson valaisanne“ mit; sie wagt sich aber auch an die vollkommenste a capella-Kunst des 16. Jahrhunderts, an Palestrina heran und setzt sich überdies für den einzigen ganz modernen deutschen Komponisten, Hindemith, ein. — Die leichte Muße bedarf des

Hinweises nicht. Sie wird mächtig durch den sie vertretenden Franz Lehár für sich werben.

Berühmte und weltberühmte Namen von Sängern und Dirigenten verkünden Programmheft und Plakat. Auch hier sollen sie genannt werden, wenn nach dem Ausklang der Zürcher Theaterwochen von ihren künstlerischen Taten rück-schauend die Rede sein wird.

Joachim Ernst.

Zürcher Schauspiel.

Den Spielplan eines Theaters festzulegen, ist sicher heutzutage ein besonders aufregendes Geschäft. Das Publikum ist in seinen psychologischen Reaktionen unberechenbarer als in friedlichen Zeiten, und daneben besteht die Tatsache, daß das Dichtergut der näheren und ferneren Vergangenheit, aus dem die Theater sich nähren, in Aufführungen von heute zum ersten Mal vor das Gericht einer neuen Zeit tritt, die sich aber selber erst erkennt an ihrer Reaktion vor dem Werk. Niemand weiß, wie Publikum und Werk sich verhalten werden. Unbekannt stellt sich Unbekannt. Denn auch das Werk ist unbekannt. Jede neue Zeit holt neue Schichten aus ihm heraus, und sein Wert erweist sich ja gerade darin, daß immerfort neue Schichten vorhanden sind.

Solche Gedanken drängen sich sowohl auf bei der Aufführung von Tolstois „Lebendem Leichnam“, wie derjenigen von Wedekind „Frühlings Erwachen“. Im letzteren Fall hatte die Theaterleitung vorsichtshalber einen Einführungssabend veranstaltet, an dem einem Vortrag von Hans Ganz Vorlesungen aus Wedekinds Werken folgten. Namentlich diese erwiesen sich als hoher Gewinn, obwohl der Dramatiker Wedekind leider nur im Prolog des „Erdgeist“ zu Wort kam. Dieser war denn auch nach künstlerischer Intensität und in der Wiedergabe durch Horwitz der Höhepunkt des Abends. Großartig theaterhaft, polemisch, ironisch, dämonisch — stärkster Wedekind. Auch die Novelle „Der Brand von Egliwil“ wirkte frisch wie nur je — es ist ein großes Stück Prosa, manchmal von fast kleistischer Härte. Die Chansons hätten wohl etwas weniger Wohlgelauntheit in der Wiedergabe vertragen. Sie klangen zu wienerisch weich im virtuosen Munde Parvlas. Diese Dinge sind ja ganz nahe am Genie eines Karl Kraus und haben heute wieder das für uns zweifelhafte Glück, im Zeitgeschehen einen passenden Hintergrund zu finden. Überhaupt — wie viele Propheten hat unsere Zeit gehabt! Nur eines war ihnen überlegen: unsere Begabung zur Taubheit. Es wurden Gedichte von Wedekind vorgelesen — künstlerisch weniger belangvoll als die vorher erwähnten Werke —, die erschütternd wirkten in ihrer Wahrsagekraft. Aber so wichtig solches ist, die Hauptfrage war, ob Wedekind heute noch als gültiger Dichter dastehen würde. Der Einführungssabend machte es zur schönen Gewißheit.

In der Aufführung von „Frühlings Erwachen“ wurde das Experiment allerdings verdoppelt. Man hatte für die Kinderrollen den jungen Schauspielernachwuchs aus dem Zürcher Bühnenstudio herangezogen und nur die Erwachsenen mit dem Schauspielhaus-Ensemble besetzt. So waren die Lager streng geschieden. Und spielten zwei Stile: einen psychologisch-naturalistischen in der Kinderwelt und einen grotesken, expressionistischen in der Welt der negativ gesehenen Erwachsenen. Sicher hat dieses Jugendstück Wedekinds nicht die eindeutige Gewalt seiner späteren Werke, aber doch irgendwo eine tragende Einheit. Daß die Schauspieler des Schauspielhauses wiederum hervorragende Leistungen bieten würden, genoß man beinahe mit Selbstverständlichkeit — die Neugierde konzentrierte sich auf die Jungen. Man hat schon viel von der Eignung des Deutschschweizers zum Schauspieler gewerkei. Wer die weitgehend introvertierte Art des Deutschschweizers kennt, seine Unlust und sein Misstrauen gegen jede freie oder gar spielerische Äußerung, wird nicht annehmen können, es bestehe aus dem Volkscharakter heraus eine verbreitete

naturhafte Eignung zum Schauspielerberuf. Dagegen steht das stark verbreitete Vaientheater in der Schweiz. Wie diese Dinge zusammenbringen? Wir vermöchten es nicht, stellen nur den inneren Widerspruch der Erscheinungen fest. Die jungen Leute boten in Wedekinds Stück viel Erfreuliches, unproblematisches, noch nicht geistig gebrochen auf der Seite der weiblichen Rollen, wo eine gewisse Weltläufigkeit des Ausdrucks schneller erreicht werden zu können scheint. Die schwierige Rolle der Wendla z. B. fand schöne, naive Erfüllung. Allerdings spürte man bei diesen jungen Mädchen und Frauen oft eine gewisse Fertigkeit im vollen Sinn des Wortes: Würden neue Verkörperungen gelingen und die Wandlungsfähigkeit sich dauernd entwickeln? Die Rollen der halbwüchsigen Buben wurden problematischer gespielt. Sie sind es ja an sich, aber die Problematik war auch in den Schauspielern als solchen noch nicht gelöst. Begabung bliezte immer wieder auf, aber wenig Fähigkeit und Willigkeit, sie durchzuhalten. Ob wir zu Unrecht darin etwas von mangelnder naturhafter Theaterbejahung wittern? Etwas vom schlechten Gewissen einer sich verschließenden Natur, wenn sie sich zur Schau spielen soll? Wir Schweizer begreifen wohl, daß Sachlichkeit Selbstvergessenheit ist, vergessen aber leicht, daß Selbstvergessenheit nicht Unterdrückung des Selbst ist, sondern sein Gebrauch, also hier eben Darstellung, daß — kurz gesagt — Äußerung nicht Veräußerlichung ist. Wir scheinen weit von der Kritik einer Wedekind-Aufführung abgekommen. Das Zürcher Experiment rührte aber neben den künstlerischen die pädagogischen Interessen in berechtigter Weise auf.

Wenn irgendwo, so ist der Schatten Moissis lebendig über einer Aufführung des „Leben den Leichnam“. Der seltene Fall hatte sich damals verwirkt, daß ein Schauspieler mit allen seinen Tugenden, aber auch mit allen seinen Untugenden gebraucht wurde, um eine Rolle endgültig zu gestalten. Moissi Kunst hatte das versponnen Schweißende, das Zwielicht von Bewußtheit und Unbewußtheit, das fast frankhaft Entscheidungslose, das heldisch Passive, das durch und durch „Halbe“, das zu Tolstois Fedja gehört. Davon besitzt der neue Zürcher Interpret der Rolle, Paryla, wenig. Er ist eine energische, kämpferische, vitale, durch und durch aktive Natur, deren schauspielerische Phantasie immer zupackt. So war denn sein Fedja im ersten Teil des Stücks, wo dieser noch unentschieden zwischen dem früheren vornehmen Lebenskreis und der angenommenen Bohème schwankt, fehl am Platz. Irgendwie glaubte man ihm seine Herkunft nicht, man glaubte ihm auch nicht seine Wirkung auf die Frauen. Es war keine Musik um diesen Menschen herum. Die Szene bei den Zigeunern war statt berauschten Schwelgens in Urmelodien eine kleine Orgie dritten Ranges in einem schäbigen Tingeltangel. Im zweiten Teil des Stücks änderte sich das. Fedja ist in der Unterwelt seßhaft geworden. Er ist nicht mehr halb. So kam die Szene zwischen ihm und dem Maler zu starker Wirkung, und vollends vor dem Untersuchungsrichter lebte sich das kämpferische Element der Schauspielers groß und ergreifend aus. Moissi blieb auch da still, innig beschwörend. Das war wohl nach des Dichters Absicht richtiger. Aber — wie würde Moissi uns heute ansprechen mit seinem Fedja? Würden wir ihn noch annehmen? Würde er uns überzeugen oder nur noch überlisten für die Dauer eines Abends? Das scheint die Frage. Denn ist Fedja für uns noch eine Figur, der wir die tiefsten Töne zubilligen? Ist dieser Mensch, der, um einer kleinen Halblüge aus dem Weg zu gehen, eine eindeutig große Lüge begeht und damit sich und Frau und Freund in Gefahr bringt, wegen Bigamie in die Verbannung geschickt zu werden, ist dieser Mensch nicht irgendwo unbeträchtlich geworden für uns? Wenn dem so wäre, so hätte Paryla allerdings recht mit seiner Deutung. Dann müßte dieser Fedja etwas leicht Unrühiges, Billiges, innerlich Schäbiges, Schlechtgeborenes haben und erst dort zur Geltung geraten, wo er sich aufrässt zum sozialen Protest und zur erlösenden Tat gegen sich selbst. So möchte man wohl sagen, daß dieser äußerst intelligente und phantasievolle Künstler vor dem Fedja mit einer hochbedeutenden Leistung versagt hat, aber man möchte zugleich

sagen, daß Tolstois Drama versagt hat vor unserer gegenwärtigen Gestimmtheit, daß sein Problem in der heutigen Perspektive sich nicht behaupten konnte. „Er ist an allem schuld“, das im Winter über die Bretter ging, hat die Probe ganz bestanden. Es ist ja auch künstlerisch einleuchtender. Dieser „Lebende Leichnam“, in dem die Hauptgestalten sich nie eigentlich treffen in einer Auseinandersezung, zeigt das gedankliche Element zu offen durch die dramatische Dünne hindurch. Und wenn dann dieses gedankliche Element noch nicht einmal ganz tragkräftig ist, so muß sich das doppelt rächen. Aber auch eine problematische Aufführung hat durchaus ihre Reize, namentlich, wenn sie wie diese neben der Hauptfigur eine Reihe der interessantesten Leistungen aufweist. Der Maler, der Fürst, das verkommene Genie seien vor allen andern genannt.

Übrigens ist die Atmosphäre im Schauspielhaus nicht immer so problemgeladen, wie es nach diesen Aufführungen scheinen möchte. Man spielt *Pagnols* „*Marquis*“ mit Gretler, der dem Raimu des Films gefährlich Konkurrenz macht, man spielt aus dem lachenden und weinenden Leben heraus, man spielt so herzfrischend, daß die fremdesten Leute im Parkett unten sich im Dunkeln gerührt anlachen, und daß man es Pagnol verzeiht, wenn schon am andern Tag sein Stück dünn und dünner durch die Erinnerung gleitet und nur noch Gretlers zärtliches Brummen, Therese Giehés durch und durch französisches Reisen und Scharnuieren, Ginsbergs mägerliches Geficher, Rakhs Tränen und Stoehrs Auffchrecken beim Ton der Sirenen bleiben. Schöne Dinge — auch wenn man Pagnol bald nicht mehr unter die wahren Dichter rechnen wird.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Bücher Rundschau

Tessiner Literatur.

20 Racconti Ticinesi, raccolti e pubblicati sotto gli auspici della Società Scrittori Svizzeri. Ist. Edit. Ticinese, Bellinzona 1941.

Nicht weniger als 17 Autoren sind in dieser Novellensammlung vertreten, vielleicht zu viele. Leider ist die Spreu nicht genügend vom Weizen geschieden worden, sodaß Erzählungen, die kaum die Stufe des mittelmäßigen Schulaussaßes überschreiten, neben wahrhaft künstlerischen Novellen erscheinen.

Doch wenden wir uns in erster Linie den wirklichen Schriftstellern zu. Diesen ist es vortrefflich gelungen, uns ihr ureigenes Land nahe zu bringen und ihre Landsleute echt und lebendig vor uns aufleben zu lassen, insofern als der etwas folkloristische Rahmen sie nicht zu sehr zwang, von ihrer andersgerichteten Begabung abzuweichen. Dies sei besonders für den feinen Kritiker Luigi Menapace vermerkt.

Eindrücklich schildert uns Orlando Spreng, wie ein schwächerlicher Organist mit „wächsernen Händen“, die „frank von Musit“ sind, sich eine schöne Stute kaust. Schon auf der ersten stolzen Fahrt muß er die schmerzhliche Entdeckung machen, daß das prächtige Tier blind ist. Die enttäuschende Erkenntnis folgt jäh der übermütigen Freude. Im Hintergrund geben sich die drallen Bauernmädchen, die mitgesfahren waren und eben noch in Todesangst schwiebten, dem wirbelnden Tanz hin, und die schrillen Töne des Walzers übertönen das Rollen des Donners. Andere Walzermusik erklingt in der Novelle Piero Bianconis: „Walzer di Strauss“. Der große violette Trichter eines Grammophons, weit geöffnet wie „eine Blume aus Email“, krächzt die „schöne blaue Donau“ in einer düsteren Dorffschänke. Ein verzweifelter, einjammer Mann hört immer wieder diese Platte, die ihn an die einzige Liebe seines Lebens, an eine seltsame Frau in Südamerika, erinnert. Während er sehnüchrig wieder die kleinen, weißen Bäcköfen am Rio Grande aufsuchen sieht, steigt draußen der Nebel und „bleibt in den Tannen stecken, langsam und lästig, wie schmutzige Watte“.