Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 24 (1944-1945)
Heft: 8

Rubrik: Kulturelle Umschau

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: 06.01.2026

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

Kulturelle Umschau

Wagner am Stadttheater Zürich im Herbst 1944

Am 26. August 1850 reiste Wagner mit seiner ersten Frau von Zürich auf dem Dampfboot nach Horgen, fuhr mit dem Omnibus nach Arth und wanderte dann auf den Rigi. Auf Kulm überraschte ihn ein Brockengespenst. Am 28. abends übernachtete das Paar zu Luzern im „Schwanen". Ob sie des Namens wegen den Gasthof wählten? Um 6 Uhr nachmittags legte Wagner die Uhr vor sich und dachte sehnsüchtig in die Ferne. Denn jetzt begann in Weimar zur Feier von Goethes Geburtstag die von Liszt geleitete Uraufführung seines „Lohengrin". Um 10 Uhr hielt er die Vorstellung beendet, doch dauerte sie, wie er später erfuhr, bis gegen Mitternacht. Wagner strich später einen großen, musikalisch sehr schönen Teil der Gralserzählung und das Liedchen des entzauberten jungen Gottfrieds. Aber auch viele Mängel besonders dramatischer Art hafteten den ersten Aufführungen an. — Vor mehr als vierzig Jahren fand im sehr kleinen Theater von Solothurn eine Aufführung „Lohengrins" statt. Das Hochzeitsgeleite bestand aus mindestens vier bis fünf Personen, und als der Schwanenritter ins Münster treten wollte, stieß er mit dem Kopf an und sein Helm rollte auf den Platz. Welch' übles Vorzeichen, was brauchte es da noch der Drohung der bösen Ortrud! Wieder viele Jahrzehnte früher wohnte mein Vater allen ersten Aufführungen des „Lohengrin" in Mailand und Bologna bei. Seine späteren Erzählungen zeigten die große Pracht der Ausstattung, die z. B. die Scala auf das Werk verwendete, gleichzeitig aber heute und hier nicht mehr erträgliches opernhaftes (statt dramatisches) Gebaren. Unvergeßlich blieb meinem Vater eine üble szenische Übertreibung: im Brautgemach, wenn Elsa in ihrem Wahn den Schwan wieder nahen zu sehen meint, traten Schwan und Kahn wieder leibhaftig aus den prunkvollen Tapeten . . . Wagner wurde damals zum Ehrenbürger von Bologna ernannt, was uns stets ein Mißverständnis schien, trotz seines gehaltvollen Dankbriefes. Wie glücklich wäre Wagner gewesen, hätte er den gewaltigen Fortschritt im Verstehen seines Stils seither sehen können. Gerade auch unser Stadttheater hat sich, wie Bayreuth, schon oft besonders vorbildlich für echte Vorstellungen eingesetzt.

Verdankenswerterweise zeigt der Spielplan jetzt die Neuaufnahme von zwei Werken Wagners. Beide wurden schon mehrmals, stets vor ausverkauften und beifallsfrohen Häusern aufgeführt. Wieder einmal hat sich die von seinen Gegnern immer neu genährte Legende, Wagner sei veraltet und nicht mehr zeitgemäß, als Lüge erwiesen. Wer im Theater gerade in so furchtbarer Zeit ergriffen und erhoben sein will und Trost und Sammlung statt leerer Zerstreuung sucht, wird sich mehr als je mit Wagner auseinandersetzen müssen. Den Feindseligen und Gleichgültigen würde Hans Sachs wiederum raten: „Euer Urteil, dünkt mich, wäre reifer, hörtet ihr besser zu."

Wir vernahmen die Frage, weshalb jetzt gerade „Lohengrin", das mystischeste, zugleich aber, wie wir hier einst unter dem Eindruck der Bayreuther Festaufführungen von 1936 und 1937 zeigen konnten, das nationalste Drama Wagners, und überdies die als besonders „deutsch" geltenden „Meistersinger von Nürnberg" gewählt worden seien? — Der Grund liegt wohl in der Beliebtheit beider Werke, in der Besetzungsmöglichkeit ihrer Rollen, in der Gelegenheit zur Entfaltung des zurzeit sehr guten Chormaterials. Es ließen sich aber auch innere Beziehungen zwischen den scheinbar so ganz verschiedenen Werken finden, obwohl eines als das tragischste, das andere als das einzig heitere gilt.

Vom ersten Entwurf seiner „Meistersinger" hatte sich Wagner tiefernst dem „Lohengrin" zugewandt. Erst nach langen Jahren schweren Erlebens, nachdem er

in Zürich Wonne und Weh erfahren hatte, war er reif für die Erkenntnis des Wahnes geworden, wie ihn Sachs meistert. Und die Ironie des Entwurfs hatte sich zu befreiendem Humor gewandelt, dessen Nachbarschaft mit tiefer Tragik (Lohengrin, Ring, Tristan) seinerzeit Nietzsche so bewegte. Schrieb er doch damals, nur den größten Deutschen sei dieser Humor eigen, „jene goldhelle, durchgegorene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinne und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als köstlichen Trunk allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln des Genesenden wieder zukehren". Tiefster Inhalt der „Meistersinger" ist nun nicht mehr bloß die Liebe zwischen Eva und Walther und die künstlerische Auseinandersetzung des feurigen Dichters mit der pedantischen Zunft, sondern die Wahnüberwindung und Entsagung Hans Sachsens. Er ist zum Helden des scheinbar so frohen Lustspiels geworden, wie Wotan die Welttragödie des „Rings" trägt, in dem auch viele nur die Liebestragödien der Wälsungen gewahren. In der Seele Sachsens wie Wotans spiegeln sich die überreichen Geschehnisse ab; auch das Unaussprechliche wird klar, dank der Musik, die geheimste seelische Vorgänge kündet. So wuchs Sachs weit über seine übliche literar-historische Wertung hinaus. Er ist bei Wagner die wahre Erfüllung alles dessen, was Goethe in seinem Gedicht von Hans Sachsens poetischer Sendung antönte. Alle nur angedeuteten, unentwickelten Züge hat Wagner zutiefst ausgedeutet und aus dem bloß Historischen und Konventionellen herausgehoben: das Spiel Sachsens, des Vertreters der gesunden Volksdichtung, wird wie alle andern Werke Wagners zum mythisch-musikalischen Drama. Sachs erscheint uns heute im vollen Leben jener andern mittelalterlichen Gestalten, deren sinnbildliche Bedeutung über ihre geschichtliche hinausgewachsen ist, die zum „Mythos" im Sinn Wagners wurden, wie Tell, Faust, Don Juan. Wer jemals sinnend dem Wahn-Monolog folgte oder das tiefsinnige, bei aller Kürze unendlich reiche Vorspiel zum III. Akt hörte, zweifelt nicht, daß auch dem „Lustspiel" Tragik zu Grunde liegt. Wenn auf der Johannisfestwiese das ganze Volk seinen geliebten Meister mit dessen eigenem Gedicht von der Wittenbergischen Nachtigall begeistert begrüßt, blickt Sachs gerührt, aber in lächelnder Resignation auf die Volksmenge und beginnt, während die herzbewegende Melodie des Wahnmotivs aus dem mystischen Abgrund des Orchesters emportönt: „Euch macht ihr's leicht, mir macht ihr's schwer, gebt ihr mir Armen zuviel Ehr. Soll vor der Ehr' ich bestehn, sei's, mich von euch geliebt zu sehn." Wie Wagner, wie jedes künstlerische Genie, möchte er vom Volk nicht nur geehrt, sondern geliebt und verstanden sein. Gerade dieses Begreifen durch die Liebe ist ja auch das Kernproblem Lohengrins. Das Heilige, Geniale, Schöne, der Glauben, das Ideal muß entschwinden, wenn an ihm gezweifelt und herumgefragt wird. Des Grales Segen muß, enthüllt, des Laien Auge fliehen. Schillers Jungfrau von Orléans vermag nur zu wirken und ihr Vaterland zu retten, solange Frankreich fraglos an sie glaubt. Die Prophetin darf nicht Weib werden.

Vor allem „Lohengrin" kann schon beim ersten Anhören sogar von Kindern in seinem wunderbaren Kern gerührt erfühlt werden. Bei jedem weiteren Erleben des Werkes enthüllen sich neue Fernsichten. Um die überreiche Fülle zu erfassen, müßte die rein stoffliche Neugier längst befriedigt sein; nur beim Verstehen jedes einzelnen Wortes erschließen sich Tiefsinn und unvergleichliche Schönheiten. Fast bemitleideten wir unsere Nachbarn in den „Meistersingern", die das Werk zum ersten Mal sahen und bei den ästhetischen Erörterungen zwischen Walther und David und Sachs und Walther kaum folgen konnten. Doch wie herrlich und blühend wird sogar dieser vermeintlich trockene Stoff, sobald Wort und Ton als Einheit empfunden werden und z. B. die musikalische Charakterisierung der so verschiedenen „Tön' und Weisen" beachtet wird. Nie hat sich ein Genie verklärter mit seinen Gegnern, aber auch mit einer ganzen innerlich hohlen Kunst und Zeit auseinandergesetzt. Wir dürfen gar nicht auf die unendlich vielen köstlichen Züge eintreten, mit

denen hier der uralte Widerstreit zwischen Walther und Beckmesser, zwischen Genie und Handwerk, Freiheit und Regelzwang, Inspiration und Routine, Volk und Zunft, Wahrheit und Unnatur mit Poesie erfüllt und zu wundervollem Erklingen gebracht wird. Die große Antithese sollte uns ja nicht fremd sein. Sie lag auch schon dem berühmten Streit der Schweizer (Bodmer, Breitinger, Haller) gegen Leipzig (Gottsched) zu Grunde. Molière hat auf seine Weise den Gegensatz mehrmals dargestellt, so wenn im „Menschenfeind" Alceste dem erkünstelten Sonett Orontes ein einfaches Volkslied gegenüberstellt oder wenn in den „Gelehrten Frauen" der mitgiftlüsterne Schöngeist Trissotin erscheint. Ganz Beckmesser! Wie Wagner zuerst dem Merker den Namen seines bösartigen Kritikers Hanslick geben wollte, so ließ Molière den Dichterling Trissotin anstelle des lebenden Abbé Cotin treten. Ja sogar in Märchen Andersens erscheint das Problem: die törichte Prinzessin verabscheut die natürliche Rose des Prinzen und zieht ihr die Künsteleien des Schweinehirten vor. In der „Nachtigall" singt der wirkliche Vogel sein reines Lied, der künstliche aber haspelt seine Koloraturarien ab. Man sollte denken, heute hätte Wagners Reformation endlich den Geschmack geschärft — jeder Hörer lächelt, wenn er Beckmessers Geklimper oder etwa die drollig-trillernde Weise der aufziehenden Schneiderzunft vernimmt. Dieses Lied vom kühnen Schneider, der sich in ein Bocksfell eingenäht hatte, ist nichts anderes als die einst bewunderte Melodie „di tanti palpiti" im „Tancred" Rossinis. Trotzdem glaubt man auch bei uns heute noch komischerweise oft, vaterländischen Feiern Rossinis „Tell-Ouverture" mitgeben zu sollen, vermutlich eben des Namens „Tell" wegen, mit dem aber das ganze Spiel gar nichts gemein hat. Noch immer wird mit Sachsens Forderungen nicht überall ernst gemacht. Anderseits gibt es auch absolute Musiker, denen die „Accordverbindung von E-dur über den Sextaccord von As-dur nach Es-dur" mehr sagt als die „selige Morgentraumdeutweise". —

Wie wurden diese höchst anspruchsvollen Werke von unserem Stadttheater verwirklicht? — Nun, einen Fall Ansermet braucht unsere Besprechung keinesfalls zu fürchten. Die Vorstellungen sind sehr dankenswert.

Karl Schmid-Bloß hat als Regisseur prachtvolle Leistungen vollbracht. Die Chöre, die sonst ja bei Wagner noch am ehesten an die alte Oper erinnern, spielten jetzt in jedem Augenblick dramatisch mit, sei es in ungewohnter Lebendigkeit und Aufgelöstheit, sei es in ergriffenem Mitfühlen etwa bei „In düstrem Schweigen richtet Gott". Doch wie entfalteten sich dann ergreifend diese Chöre bei der Ankunft des Gralsgesandten, wo es unmöglich wäre, daß ein Wunder nicht einträte (in der gesamten Weltdichtung seit Aeschylos ist nie ein Wunder dramatisch derart überwältigend offenbar geworden). Aber auch auf der Festwiese vor Nürnberg war die Regie ganz vortrefflich. Die Chöre waren auch stimmlich sehr befriedigend. Das Huschen, Ergreifen, Fahrenlassen und Tanzen im sieben- (statt acht-) taktigen Walzer der Lehrbuben und der Fürther Mädel verdient besonderes Lob (Choreographie: Heinz Rosen). Doch nur mit Wehmut schaute man auf das schöne mittelalterliche Stadtbild (Roman Clemens schuf es), das — außer in den „Meistersingern" — wohl für immer verschwunden ist. Für die Zuhörer, die im Marschlied der Bäckerzunft die „abgeschiedene Vielfraßweis" erkennen, gewann dieser gutgelaunte Spaß von 1865 (erste Aufführung) die Bedeutung grimmigen Humors. Wir möchten dem Leser raten, auch einmal außer dem Wahnmonolog die Entstehung des Streites in der Gasse des II. Aktes sorgfältig zu lesen, mögen ihm auch einzelne der Ausrufe kaum verständlich sein. (Über „Heut' ist der Fünfte!" ist sich sogar Hans von Wolzogen in einem köstlichen Aufsatz nicht ganz klar geworden.) Zum Gelingen der Keilerei trug außer der Regie auch das stimmungsvolle Bühnenbild mit den vielen praktikabeln Fenstern bei. Dagegen könnten bestimmte Szenen im „Lohengrin" wohl noch schöner geraten, so das Schlußbild. Ihm mangelt der Blick in die Ferne, auch bleibt Lohengrin allzu nahe dem Gedränge, in dem — ein interessanter Zug! — das Frauengefolge Elsas sich meist schon auf Trauer um-

gezogen hatte; wenn der Ritter den Triumphruf Ortruds hört, sollte er an erhöhter Stelle niederknien. Ferner müßte für Elsa wie für alle Zuschauer am Schluß des II. Aktes die drohende Gebärde Ortruds viel besser sichtbar werden; nur dieser Drohung wegen ertönt ja im Orchester in all den Glanz und in das Orgelspiel aus dem Münster hinein nochmals ff (fortissimo) das Frageverbot. An Ortrud selbst fehlte es nicht, denn dieses politische, liebelose Weib wurde von Margret Weth-Falke (die ebenfalls sehr gelobte Annie Weber-Braegger hörten wir nicht) höchst eindringlich und auch gesanglich hervorragend verkörpert. Man durfte bei dieser intelligenten Künstlerin wieder einmal fühlen: diese Ortrud spielt immer mit, auch wenn sie in den Hintergrund oder in Nacht gedrängt ist und alle Augen auf ihren Gegenspielern haften. Selten gelang der Übergang vom fanatisch-großartigen Anruf der alten Götter zur ironisch-dämonischen Kriecherei vor Elsa packender. Daß Frau Weth-Falke dann auch der Magdalene des andern Werkes gewachsen war, ist selbstverständlich. Ihr Partner Andreas Boehm ist als Telramund und noch mehr als Hans Sachs sehr zu rühmen. Vielleicht wird er Erkenntnis des Wahnes und Entsagung in den Werkstattszenen noch tiefer und wärmer gestalten. Seine Weltchronik ist ein allzu harmloser Foliant; so was braucht schon Schweinsleder und Format. Gewiß ist die Szene, da Eva im Brautgewand erscheint und die Naht ihres Schühleins noch ausgebessert werden muß, als letzte Versuchung des Wahnlenkers aufzufassen. — Die Herren Vischegonov als König Heinrich und Goldschmied Pogner, Rehfuß als Heerrufer und Nachtwächter, Csabay als David, Rothmüller als sympathischer, gottlob nur schwach karrikierter Kothner mögen sich mit einem Gesamtlob begnügen. — Wilhelm Felden hat die Rolle Beckmessers, der immerhin Stadtschreiber eines noch unzerstörten Nürnbergs ist und im Rate Stimm' und Sitz besitzt, allzu sehr ins Possenhafte übertrieben. Möge ihm der Beifall des belustigten Publikums im Theater genügen; wir halten es eher mit dem Volk auf der Wiese, das sich lustig zuruft: „An der Tochter Stell' ich den nicht möchte!" — Zum ernsten, heldischen, reinen Gralsritter hat sich Max Lichtegg aufgeschwungen und eine durchaus hörens- und sehenswerte Leistung erreicht. Wir anerkennen dies durchaus. Hätten wir nur nicht gerade folgendes Lob gelesen: „Max Lichtegg war in Gesang und Erscheinung ein geradezu idealer Graf René, der abgebrannte und wieder vollauf sanierte Luxemburger, von schmiegsamer Wendigkeit ..." Doch ist für solche Rollen-Unvereinbarkeiten nicht Lichtegg, sondern der Zwang des Geschäftstheaterbetriebs schuld. Walther von Stolzing war bei Max Hirzel vortrefflich aufgehoben. Mit einigem Bangen hatten wir Eva und Elsa entgegengesehen, hatte man doch schon vor Beginn der Spielzeit Hämisches über die „neu entdeckte Anfängerin" hören und lesen müssen. Umso größer war unsere Befriedigung. Es kann Monika Huber und allen Theaterfreunden zu ihrer Entdeckung nur Glück gewünscht werden. Wohl merkt man ihr eine gewisse Befangenheit, die Abhängigkeit von der Lehrerin (offenbar eine gute Schule!), mangelnde Technik und Routine an; sie wird auch geistig noch in die großen Frauengestalten hineinwachsen müssen, und sie darf nicht vergessen, daß auch eine vortreffliche Stimme in hohen Lagen leichter ff als pp singt. In diesen beiden Rollen aber schienen uns sogar die Mängel Monika Hubers fast zu Vorzügen geworden: statt der meist allzu primadonnenhaften Eva sah man wirklich ein reizendes Evchen, dem auch die köstliche Mädchenlogik bei der Schuhreparatur sehr glaubhaft stand, das immerhin im Quintett zu führen vermochte und auch darstellerisch durch manchen feinen Zug überraschte, wäre es auch nur ein Umblättern im Gesangbuch, nachdem es sich in der Kirche nach Walther umgesehen hat. Der jungen, rührenden Herzogin von Brabant glaubte man die Unschuld, das Zweifeln, die Unfreiheit gegenüber bösen Mächten, den Bruch des Versprechens gerade aus voller Liebe, das Sterben aus Gram. — Wenn mit dem Jubel der Festwiese das andere Drama trotz der Warnung Sachsens am Johannistag abgeschlossen scheint, wird es doch für das junge Paar mit dem 25. Juni erst beginnen, und es wäre ihm wohl das Ortrudwort

zuzurufen, es möge zu blind nicht seinem Glück vertrauen. Kampf und Enttäuschungen fangen für Eva Freifrau von Stolzing-Pogner erst an. Möge Monika Huber trotz ihrer großen, verdienten Erfolge getreue Weiterarbeit nicht versäumen!

Es ist, da Robert F. Denzler die ihm so innig vertrauten Werke musikalisch leitet, kaum nötig, hervorzuheben, daß die glänzende Leistung seines Orchesters selten einen Wunsch übrig ließ und den wärmsten Erfolg beider Werke vor allem ermöglicht. Ganz ungewöhnlich schön kam z. B. das so wichtige Vorspiel zum III. Akt der „Meistersinger" zum Erklingen. Wir möchten anregen, daß für Wagners Werke auch ein kurzes Programm des seelischen Gehalts und der dichterischen Absicht der Vorspiele zugänglich gemacht würde, was auch den aufmerksamsten Lesern der Textbücher sicher erwünscht wäre, obwohl diese meist wenigstens die betreffenden Leitmotive mitgeben. Die allzu knappen Inhaltsangaben der Stadttheater-Blätter sind nur ein Notbehelf für eilige Besucher, denen leider unvergleichliche Schönheiten entgehen müssen. Seinerzeit hat Dr. Schuh sehr verdienstlich in der NZZ für das letztgenannte Vorspiel die drei Deutungen mitgeteilt, die Wagner selbst einst für Mathilde Wesendonck, König Ludwig und Judith Gautier schrieb.

Mögen unsere Andeutungen wenigstens gezeigt haben, daß auch diese beiden Werke keineswegs veraltet sind; sie bleiben zeitgemäß, solange Menschen leben, lieben und leiden. Heute, da so ungeheuer viel Haß die furchtbare Not noch bitterer macht und zu verewigen scheint, könnte so hohe Kunst wieder einmal völker- und, was in Zukunft ebenso notwendig sein wird, auch klassenversöhnend wirken. Von solchen Werken strahlt wahres Menschentum aus, während bei allzu häufigen Aufführungen innerlich unbedeutender, künstlerisch wertloser Stücke, die ihr Bestehen nur auf die Sucht nach allzu zeitnahen Anspielungen gründen, nichts bleibt als Grauen, Haß und fader Nachgeschmack. Im Sinne Wagners sollte wahre Kunst dem ganzen Volke zugutekommen. Statt dessen stellt sich heute das soziale Problem des zu kleinen, ausverkauften Theaters, dessen Besuch weiten Schichten gerade des gebildeten Mittelstandes nie mehr möglich ist.

Karl Alfons Meyer.

Das Schauspiel in Zürich

Da dieses „Monatsheft" aus der berufenen Feder des Zürcher Romanisten Theophil Spörri eine Würdigung von Sartres „Fliegen" enthält, können wir uns in dieser Chronik kürzer über das Stück fassen, das aus weiterer Distanz gesehen wahrscheinlich einmal das wichtigste Ereignis des diesjährigen Theaterwinters in Zürich genannt werden wird. Führende französische Kritiker bezeichnen Sartre um seines dramatischen Erstlings willen als die stärkste Theaterhoffnung Frankreichs nach Giraudoux's Tod. Das ist nicht nur wahr in einem relativen Sinn, sondern an sich. Sartres „Fliegen" sind zwar ein höchst konzentriertes und darum den Zuschauer jeden Augenblick beanspruchendes Stück, aber sie sind auch ein höchst theaterwirksames Stück, in dem die Spannung nicht einen Augenblick ausläßt und in bloße Dissertation verläuft. Und das nicht, trotzdem Sartre ein philosophischer Dichter ist, sondern weil er es ist. Orest ist eine dramatisch denkende Person. Um das Drama seines Denkens geht es in diesem Werk zentral. Es legt sich uns nicht dar in allmählicher Entfaltung, sondern in Stufen, in gebrochenen Wendungen. Auch Sartres bedeutendstes Prosawerk, die „Nausée", hat diesen Rhythmus. Noch in den letzten Minuten des Stückes stößt Orest, ihm und uns unerwartet, doch absolut folgerichtig zum wahren Sinn seiner Tat durch. Hatte er noch kurz vorher gemeint, auch das Volk müsse wie er in jenes „wahre Leben nach der Verzweiflung" durchbrechen, so sieht er jetzt ein, was er angesichts der Trauerorgien des Volks mit Abscheu nur empfunden hatte, nämlich daß mehr als momentane Verzweiflung, mehr als mittlerer Schmerz nicht Sache der Vielen sein kann, und er nimmt als Mensch,

dem Bewußtheit Schicksal ist, die Tat auf sich allein und sammelt die Fliegen, diese Inkarnation des bösen Gewissens, auf sich. Nur er, der das gute Gewissen seiner Schuld hat (ist das nicht die tragische Formel überhaupt?), hat die Kraft, die Fliegen zu ertragen. Man hat gefragt, wohin er gehe am Ende des Stücks und wie die Leute von Argos weiterleben werden. Sie werden ein normales Leben leben wie die Leute von Korinth, mit Sonne auf den Straßen, Mädchen und Burschen an den Ecken, Freuden und Leiden, die in der Zeit versickern; sie dürfen Agamemnons Blut vergessen, wie sie Klytämnestras, Aegisths Blut, ja das Blut der von ihnen selbst Gemordeten vergessen dürfen. Orest aber ist derjenige, der nicht vergessen darf, kann und will, er geht weg von Jupiter und wird seine Tat mitnehmen, um einmal Rechenschaft abzulegen. Wem aber, wenn nicht einem, der größer ist als er selbst, ja größer als Jupiter, der Gott für die Masse? Der Altar des unbekannten Gottes steht bereitet in diesem Stück. Es ist hier Nihilismus am Werk, nicht als Verneinung, sondern als Statthalterschaft für einen kommenden Glauben. Was aber nur erst erahnt wird, bleibt leer gelassen, sauber und ehrlich. Und irgendwo herrscht die Zuversicht, es werde das Neue, Kommende von dem gegen alle Scheinlösungen tapfer verteidigten Vakuum herbeigesogen.

In Paris wirkte das Stück bei seiner Uraufführung sehr stark auf die junge Generation, während die ältere skeptisch oder feindlich verharrte. In Zürich war es ähnlich. Das mußte dem Stück angesichts unserer kleinen Verhältnisse zum Verhängnis werden. Es konnte bei uns nur dann auf einen äußeren Anstandserfolg rechnen, wenn sich das größere Publikum wenigstens nicht ganz versagte. Aber da setzte sich der Aberglaube durch, alles, was sich auch in des Menschen Kopf abspiele, sei der Kunst verloren. Und gerade Kritiker, auf deren Kopf man sich bisher nicht ohne Recht gern und sicher verließ, schienen diesem menschlichen Organ das tiefste Mißtrauen entgegenzubringen, als wäre es nicht der schönste Sieg der Kunst, selbst das „Zerebrale" einzufangen zum Dienst an der künstlerischen Verwirklichung. Vielleicht geht es in der Kunst überhaupt nicht so sehr um Kopf oder Herz, sondern um die innere Spannung des Vorgangs. Ob ein Mensch so tief denke, daß sein Herz erfaßt werde, oder so tief fühle, daß sein Kopf erfaßt werde. Alles andere ist Stückwerk und führt nicht zur wahren Verwirklichung des Menschen. Bei Sartre ist diese Erlebnisspannung in allen seinen Büchern, seien sie Literatur oder Philosophie, außerordentlich. Und so sind wir auch überzeugt, daß sein Name sich durchsetzen wird, selbst im repräsentativen Zürich.

Bis dahin aber muß es dem Schauspielhaus als hohes Verdienst angerechnet bleiben, daß es die „Fliegen" auch einem kleinen, aber jedesmal ergriffenen Publikum vorspielte. Und dieses Verdienst möchten wir nicht schmälern, wenn wir bekennen, daß die Aufführung uns nicht durchwegs richtig schien. Sartres Werk ist spröde und mit realistischer Substanz sehr sparsam. (Das lassen wir in der bildenden Kunst heute durchaus gelten, warum hier nicht?) Die Regie wußte das und wußte auch um ihr Publikum. So versuchte sie, das Stück konkret aufzuplustern. Konnte das ein Gewinn sein? Wirkt nicht ein eher abstraktes (was nicht unkünstlerisch heißt) Werk noch spröder, wenn die Inszenierung gegen seinen Geist angeht? Wir sind davon überzeugt. Die Wirklichkeit eines Werks, sein Leben, kommt nur heraus, wenn man es in seiner eigentlichen Form spielt. Warum mußten die Fliegen — Inkarnation der Gewissensqual — als dämonisch, aber elegant bestrumpfte Damen Gestalt annehmen? Warum sie nicht aus schwarzem Nebel bloß aussprechen lassen? Warum mußte ein realistischer Felsverschluß unter technisch interessierter Anteilnahme des Publikums weggerückt werden, statt daß die Toten aus einem verdämmerten Hintergrund herausquellen konnten? Über Jupiters Sternenpracht wollen wir nicht rechten: die Stelle ist vieldeutig und darf vielleicht, aber nur vielleicht lächerlich konkret wirken. Der Hauptdarsteller freilich, Orest, war auf der Höhe des Werks. Herr Ginsberg hatte die ganze Unbedingtheit der Jugend. Und sein Sprechstil war von jeder Rhetorik ebenso frei wie von naturalistischem Gesprächston,

stilisierte Nüchternheit in großartiger Ausprägung, wie sie Sartre voll entspricht. Die Elektra Maria Beckers wurde erst packend, als sie aus der unbedingten Hasserin zum zerrissenen Menschen wurde. Den Augenblick, wo sie unter entsetztem Weinen noch ihre Freude über den Mord zu bekennen versuchte, wird man nicht mehr vergessen. Vorher aber fehlte ihrer Elektra alles Königliche, das doch durch die Erniedrigung unbesiegbar durchscheinen sollte. Und vollends ihr Versagen im Tanz war unbegreiflich. Er hätte dionysisch ausbrechen können oder hieratisch gebunden bleiben, er hätte sich in einer Bewegung erschöpfen dürfen, aber diese eine Bewegung hätte erfüllt sein müssen. So aber begriff man das donnernde Halt Jupiters auch in einem vom Dichter nicht gemeinten Sinn. Neben Orest war der Aegisth des Herrn Delius von eindeutiger Richtigkeit. Die schwierigste Rolle des Stücks ist vielleicht Jupiter, weil er am problematischsten bleibt. Man ist immer wieder versucht, sie über den vom Dichter gegebenen Text hinaus zu dichten. Sie zu entlarven als den völlig falschen Gott oder sie zu erhöhen zu dem nur zum Menschengebrauch selbsterniedrigten Gott. Herr Horwitz tat das nicht. Er hielt sich an des Dichters Wort, blieb im nicht zu Ende Gestalteten, in einer gewissen ironischen Bonhomie. Sicher hat er den französischen Sprachklang vermißt, der ihm jene Vorläufigkeit, die er anstrebte, besser erlaubt hätte als der deutsche Ton, der vieles bürgerlich verdickte. So blieb denn gerade dieser Teil des Stücks von quälender Unbestimmtheit. Aber es ist nicht immer ein Nachteil, wenn ein Werk an entscheidenden Stellen offen bleibt. Entscheidend für seine Qualität ist nur, zu welchen Reaktionen diese offenen Stellen den Zuschauer zwingen. Und die nicht zur Ruhe kommende Diskussion um Sartre spricht für ihn. Man möchte angesichts der wenigen Zürcher Aufführungen seiner „Fliegen" jenen Vers zitieren, der auf die Académie und den von ihr nicht aufgenommenen Molière gemacht worden ist: „Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre".

Es ist uns nicht bewußt, je eine Aufführung gesehen zu haben, die so sehr einem Gericht über ein Werk, ja über eine ganze Zeit geglichen hätte, wie die Aufführung von Hofmannsthals Jugendkomödie „Cristinas Heimreise". Das Stück war von berufenster Seite in einem Programmheft angekündigt worden als ein Hohes Lied auf Ehe und Treue, als Auseinandersetzung zwischen einem Claudio (dieser Hauptgestalt aus „Tor und Tod") auf den Höhen des Lebens mit den Mächten der Bewährung und der Reinheit. Was aber im Schauspielhaus uns vorgespielt wurde, das war ein Stück, das dauernd an der Grenze des Peinlichen entlangflitzte und sie wohl öfter überschritt als beachtete. Die nach jener Auffassung ruhenden Pole des Werks: der Mensch des vollen Augenblicks, Florindo, und der Mensch des stetigen Lebens, Cristina, nahmen ganz andere Formen an. Die Cristina Käthe Golds ist eine Leistung müheloser Virtuosität, in der jede Absicht gerät, in der es keine unbewegten Stellen gibt, in der auf allen Registern gespielt wird, trotzdem die Rolle als solche vom Dichter nur fragmentarisch gestaltet worden ist und das brennendste Problem, wie diese Cristina über Florindos Versagen hinwegkommt, ungelöst läßt. Denn der vierte Akt — vom Dichter zu Recht verworfen — mit seiner possenhaften und zugleich religiös sein wollenden Durchführung (die Mischung ist das Peinliche) gibt diese Lösung durchaus nicht. Aber eine selbst in ihrer Lebenslist noch unschuldige Cristina läßt uns Käthe Gold nicht erleben, sondern eine raffinierte Naive, bei der man verdächtig oft an die Aufgeräumtheit des lustigen deutschen Films von heute denken muß. Und erst der Florindo des Herrn Paryla! Wir wissen nicht, wie dieser Künstler sich zu Hofmannsthal stellt. Sicher ist eines: daß nur Hofmannsthals hellhörigster Feind diese Rolle so spielen sollte. Nur das Lausige, Halbe, unwürdig Verspielte der Rolle, nur das unrettbar Uneigentliche kommt dabei heraus. Und das gerade weil Paryla sein unerhörtes Können voll einsetzt. Er dramatisiert seine Rolle. Wo Gefühl als selbstzweckliche Musik heraustritt, schaltet er Galopp ein. Nie scheint ihm so wohl zu sein, wie in den Vorbereitungen zum Festmahl des zweiten Aktes, wo er aus dem Gefühl fliehen kann in

Handlung hinein. Aber was ist Hofmannsthals Theater ohne die Arie? Sie wenigstens muß man ihm zugestehen. Und es ist wohl das kleinere Übel, zuzugeben, daß Hofmannsthals Spiel allzu oft selbstgenießerisch lyrisch und undramatisch ist, als ihm auch das Letzte noch zu nehmen, eben diese Wortmusik, die zwar nicht größte Musik ist, aber im Vorläufigen ihren Zauber behält. Also war diese Hinrichtung Hofmannsthals ein Verbrechen? Die große Frage bleibt, wie dieses Werk gewirkt hätte, wenn eine zugleich innige und der äußeren Wirklichkeit gehorchende Cristina auf der Bühne gestanden hätte und ein Florindo von verführerischem Glanz, der den Augenblick nicht nur gehetzt erlitten, sondern ihn auch spielend und überlegen ausgesungen hätte? Es wäre dadurch für sehr viele Zuschauer noch ein Genuß entstanden, eine Rückkehr in die gute alte Zeit des fin de siècle. Dieser Genuß wurde uns versagt, dafür wurde es uns erspart, uns darüber zu täuschen, daß diese Kunst vorbei ist. Was groß ist und wohl auch bleibt an Hofmannsthal, das ist das Leiden an der Uneigentlichkeit seines Selbst, dieses aber in der künstlerischen Gestaltung voll zu überwinden, ist ihm wenigstens in seiner „Cristina" nicht beschieden gewesen.

Die Zürcher Aufführung scheint uns so nicht ohne eine gewisse höhere Gerechtigkeit. Es ist verständlich, daß viele Menschen gerade einer Kunst wie der Sartres gegenüber sich zu Hofmannsthals Innigkeit und bewahrender Ehrfurcht zurückziehen möchten. Aber Hofmannsthal ist nicht Stifter. Wollte man schon von gefährlichem Nihilismus, von Gottlosigkeit reden (wir haben kein Bedürfnis darnach), so dürfte man es viel eher vor einem Stück wie dieser „Cristina" mit ihrem Heimatstilunfug um „Gottes Namen" — wie übrigens auch sehr viele Stockwerke weiter unten vor Cronins „Jupiter lacht" mit seiner ernstgemeinten Definition der Bibel als „wenigstens guter Literatur".

Der Aufführung als ganzer ist viel impressionistisches Brio nachzurühmen. Sie hatte Leben, Farbe, anekdotischen Zauber. Dann und wann gewann man als Genuß ein ahnungsvolles Heimweh nach Goldoni, und einmal wurde die Atmosphäre sogar dicht und hintergründig: am Ende des zweiten Aktes, wo der Kapitän und sein Malaie in den Nebeln des Rausches auf- und niedertauchen. Immer wieder ließ die Regie Direktor Wälterlins entzückende Einzelheiten vorüberflattern. Sicher war die Schuhputzszene Herrn Schweizers das, was man eine Arie nennen möchte, ein mehr selbstzwecklicher Werkteil, aber an sich nicht ohne Charme. Herr Gretler machte seine Probität Hofmannsthals Kapitän dienstbar, was man zugleich genoß und bedauerte. Nur war es doch wohl nicht nötig, ihn in der Maske so zu veraltern. Auch ein Mann, der nicht reden kann, darf noch ganz appetitlich sein, das sollten wir Deutschschweizer besonders gut wissen. Herrn Ammanns Malaie (welche Verirrung des Dichters, ihn mit der blanken Witwe zu verkuppeln!) war besonders in der Maske eindrücklich, allerdings bleibt es unerfindlich, warum er sein Deutsch italienisch radebrechen mußte.

Werfel war einmal ein Dichter. Vielleicht wird er es auch wieder sein. „Jakobowsky und der Oberst"*), das Stück, das er uns jetzt unter der ebenso schmissigen wie sinnlosen Etikette „Komödie einer Tragödie" aus Amerika herübergeschickt hat, mag gewissen Leuten zur Veranstaltung politischer Demonstrationen recht sein — ein Dichtwerk ist es kaum. Wir können uns nicht vorstellen, daß es irgendeinen halbwegs wohlgeborenen Menschen geben soll, dem die heutige Tragödie des Judentums nicht ans Herz rührt. Aber muß man auf die Weise für die Juden werben, wie es Werfel tut? Da ist dieser Jakobowsky, als Kind aus Polen vertrieben, als Mann aus Deutschland und später durch ganz Europa gehetzt. Ein Finanzmann, der offenbar auf anständige Weise zu seinem Geld gekommen ist und jetzt mit seinen letzten Ressourcen nach Amerika entkommt; ein Mann, dem es viel schlecht gegangen ist und der darum das Gute zu schätzen weiß; ein Mann, der

*) Bei Bermann-Fischer, Stockholm 1944 erschienen.

das Leben liebt und darum oft Angst hat; ein Mann, der „Humor hat und deshalb nie komisch wirkt". Soweit wäre alles recht. Solche Leute gibt es, und wir mögen sie. Aber bedarf es, damit wir sie mögen, der Lächerlichkeit der Umwelt? Muß neben diesem praktischen, wendigen, unfreiwillig tapferen Jakobowsky ein Ungetüm heroischer Verkrampfung, junkerhafter Lächerlichkeit, automatenhafter Anmaßung gestellt werden wie dieser polnische Oberst, dem zu seiner Aristokratie das Primitivste mangelt: Kinderstube? Muß, damit wir Jakobowsky schätzen, jeder, der mit „langen Beinen und schmalen Hüften" herumläuft, lächerlich gemacht werden? Aber — wird man einwenden — Jakobowsky und der Oberst sind eben Typen, sie erfordern nicht individuelle Richtigkeit, sondern Symbolkraft, so wie die Französin Marianne, die Dritte im Bunde, nicht umsonst Marianne heißt. Selbst wenn vorzustellen wäre, daß das Symbol (namentlich, wo es im individuellen Gewand auftritt wie in diesem Stück) auch individueller Richtigkeit entbehren könnte, so wäre immer noch von ihm zu verlangen, daß es ins Geistige sich erhöbe. Statt symbolischer Werte aber finden wir hier die abgestandensten Clichés. Diese Marianne: goldlauteres Herz plus raffinierter Nagellack, sich selbst nicht wissende Tapferkeit plus Schokolade fressendes Schoßhündchen — kurz die Französin, wie sie im Buche steht, aber in welchem! Wir mögen es Werfel noch eher durchgehen lassen, wenn er einen deutschen Offizier so vereinfacht („Denken ist nicht mein Geschäft"). Nicht als ob es sehr viel richtiger wäre, aber Werfel als einem Juden ist da einiges zuzubilligen. Wenn er aber auch dort, wo er liebt, roh zeichnet, so wird er unentschuldbar. Alles geht in diesem Stück den billigsten Weg zur Erregung des Publikums, bald kabarettistisch, bald melodramatisch — wahrhaftig die Tragödie einer Komödie. Und dabei — kann man denn das eigentlich schon, selbst wenn man es künstlerisch könnte — diese grausigsten Dinge unserer Tage mit leichter Hand auf die Bühne zaubern? Dürfte solches je auch nur anders als im letzten Ernst künstlerisch verwendet werden — jetzt wie noch nach Jahrhunderten? Sifrit Steiner spielt mit unübertrefflichem Realismus einen deutschen Touristen, dem die Uniform noch nicht nachgeschickt werden konnte, und wir ertragen es kaum. Überhaupt: es wird gut gespielt in diesem „Jakobowsky". Zwar hat Herr Heinz manchen Zug, den der Dichter seinem Juden verleiht, gemildert, er hat ihn uns angenähert, was die Figur, an sich betrachtet, gewinnen läßt, den Oberst aber dafür noch lächerlicher macht. Herr Ammann holt aus diesem Aristokraten innerlich und äußerlich das Mögliche heraus, muß aber doch an den Mängeln der Rolle zuletzt scheitern. Frau Blanc ist eine bezaubernde Französin, der man mehr glaubt als dem Dichter, nur nicht, daß sie ganz Frankreich verkörpere. Und auch die kleinen Chargen werden klug und packend hingestellt: am Theater liegt es nicht, wenn man das Werk nur mit Unbehagen über sich ergehen läßt. Dabei hat der Regisseur Steckel noch die schlimmste Szene des Buches, die uns den Ewigen Juden und den Heiligen Franz auf einem Tandem vorführt, gestrichen. Aber auch er konnte nicht die Geschwätzigkeit so vieler Szenen eindämmen, denn es ist nicht so, wie Werfel haben will, daß nur der Oberst in Phrasen schwelgt, auch sein Jakobowsky ist darin ein Meister. Nur ein Beispiel für die innere Unwahrscheinlichkeit des Werks und seine Effekthascherei: Im Nebel entfliehen Jakobowsky und der Oberst auf einem englischen Boot aus einem französischen Hafen, wo schon die Deutschen regieren. Zum Abschied spielt ihnen der treue Diener des Obersten auf der Mundharmonika noch sinnig letzte Klänge Europas, und wie Marianne ihn als erstaunlich kluge Frau zur Ruhe mahnt, spielt er nur noch piano, was die Rührung des Publikums nicht verfehlen kann. — Das Stück sei in Basel trotzdem oder weil dort auch das Tandem mit seinen zwei weltgeschichtlichen Insassen auftreten darf, eine Kassenstütze, sagt man uns. Da kann natürlich das Zürcher Schauspielhaus, das zu seinen Finanzen zu sehen hat, nicht zurückbleiben. Aber dem Mond über siebzigmal den Untergang zu bereiten, war dagegen sicher ein Schleck. Das werden die am besten wissen, die zu spielen haben.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Zu Arthur Honeggers „Pacific 231"

Anläßlich der Aufführung dieses Werkes im 2. Abonnementskonzert der „Allgemeinen Musikgesellschaft" in Basel am 31. Oktober 1944

Wenn uns Honegger in seinem symphonischen Satz „Pacific 231" mit seiner schweren Schnellzugslokomotive durch die Nacht führt, so läßt er uns nicht im bequemen Zweitklaßcoupé sitzen und in selbstverständlicher Weise bei der Lektüre der letzten Nachrichten die Segnungen der modernen Technik genießen. Die Fahrt geht vielmehr durch eine feurige Landschaft, welche von vulkanischen Flammen erleuchtet wird. Die Erde ist aufgebrochen, die Elemente sind entfesselt und in beängstigender, unmittelbarer Nähe. In diese Landschaft tritt ein neuer Mensch ein, der gewillt ist, mit einer neuen Sprache, der Sprache der Maschinen, diese chaotischen Elemente zu ordnen und zu beherrschen.

„Pacific" ist also nicht aus einer romantischen Maschinenbegeisterung heraus geschrieben, wo man vom sicher geglaubten Standort aus seinem Spieltrieb nachgeben kann. Nicht wie zur Zeit der Romantik sind die Elementarkräfte weit weg und durch Dämme abgesperrt, die uns erlauben, mit diesen Dingen zu spielen wie mit kleinen Dämonen; denn, wenn auch diese Dämönchen bisweilen bedrohlich werden und der Erfinder einer Maschine sich in das Räderwerk stürzt, so findet das doch in irgendwelchen geistigen Außenbezirken statt und wirkt im Vergleich zu Honeggers Lage wie ein Kokettieren mit dem Gefährlichen. Honegger erlaubt uns nicht, zu spielen und zu liebäugeln mit etwas Dämonischem, sondern stellt uns mitten in den Ernstfall. Das Elementare hat alle Abwehrdämme durchbrochen, und eine neue Menschheit beginnt, ihre innere Ordnung dieser chaotischen Außenwelt aufzuprägen. Er ist gefährlich, dieser Kampf, und wir sind unseres Lebens nie sicher. Diese innere Ordnung ist ein neues Lebensgefühl, das ein stählernes Antlitz zeigt und den Kampf bejaht. Deshalb ist die Technik nicht Mittel des allgemeinen Fortschritts, sie ist auch nicht ein dämonisches Wesen, das den Menschen an sich zieht und verschlingt, sie ist hier vielmehr eine Waffe, mit welcher die Welt beherrscht werden soll.

Wenn eine alte Welt stirbt und eine neue entsteht, so empfinden wir den Verlust schmerzlich, der damit verbunden ist. Bekannt ist der Ausspruch Talleyrands aus der Zeit der französischen Revolution, der besagt, daß, wer die Zeit vor 1789 nicht erlebt habe, nicht wisse, was leben heißt. Auch beim „Pacific" mögen wir die Absage von aller herkömmlichen Schönheit bedauern. Es bleibt keine Zeit übrig für persönliche seelische Äußerung oder für einen Moment der Beschaulichkeit. Alles ist auf den Kampf gegen das Elementare konzentriert, und es gibt keinen Punkt, an welchem dieser Kampf nicht ausgetragen würde. Das ist recht eigentlich der Inhalt dieses Ernstfalles, daß er uns total erfaßt.

An diesem Punkte müssen wir uns klar machen, wie sehr dieses Werk Honeggers für unsere objektive heutige Lage bezeichnend ist. Wir leben zwischen zwei Zeiten, tragen das Alte noch in uns, beherrschen das Neue aber noch nicht. Zwischen diesen Zeiten liegt das Chaos von heute. Von hier aus gesehen hat „Pacific" etwas ungemein Beglückendes; denn aus dieser Musik spricht eine Menschheit, welche die neue Ordnung schon verheißungsvoll in sich trägt.

An dieser Stelle ist noch ein anderes Werk Honeggers zu erwähnen, ein symphonischer Satz: „Rugby". „Pacific" und „Rugby" gehören eng zusammen. Sie sind eigentlich der Ausdruck eines antichristlichen Lebensgefühls. Beide sind Bejahung des Kampfes und der Härte. Gerade hier ist eine Seite zu erkennen, die sehr destruktiv sein kann in der momentanen unklaren Situation; denn heute haben diese Dinge alle noch ein doppeltes Gesicht. In den Händen des Unberufenen werden sie zum Mittel der Zerstörung, wie wir das heute in erschreckender Weise erleben. In „Pacific" ist es die Maschine als Waffe, bei „Rugby" die Bejahung und Verherr-

lichung des gestählten, sportlichen Körpers. Die christliche Kultur, mit ihrer Verneinung der Sinnlichkeit, hat recht eigentlich die romantische und impressionistische Musik hervorgebracht. In dieser Musik spielt das Verführerische eine Hauptrolle. Verführung besteht nur, wenn sie zu Verbotenem führt, hier eben zur Sinnlichkeit. Diese Sinnlichkeit ist immer Sünde, das zu verneinende Prinzip. So muß logischerweise in diesen Werken Honeggers alles Verführerische fehlen. Vergleichen wir von hier aus Honegger mit Wagner und Strauß, so begreifen wir vielleicht die unüberbrückbare Kluft, die dazwischen liegt — begreifen auch, wie tief revolutionär diese Honeggerschen Kompositionen sind.

Kehren wir zu „Pacific" zurück. Honegger hat offenbar diese Sprache zum erstenmal überwältigend gehört, als er auf einer Lokomotive stand. Deshalb knüpft er auch dort an und gibt der Komposition in gewissem Sinne ein programmatisches Gesicht, obwohl diese Sprache an und für sich an keinen Gegenstand gebunden ist und überall ertönt. Gleich nach den ersten elf Takten, welche allerdings bildhaft impressionistisch sind, werden wir beim wuchtigen Einsatz der Fagotte und Bässe mitten in die Lage hineingestellt. Ungeschlachte Kraft und präzise Mathematik treffen aufeinander. Mit erstaunlicher Sicherheit beginnt der Mensch die elementaren Kräfte, die er in Dampfröhren und Zylindern eingefangen hat, zu dirigieren. Im Verzicht auf individuelle Äußerung tritt der kollektive Zug unserer Zeit zu Tage. Er ist durchaus nicht identisch mit Vermassung; denn jede einzelne Stimme, wiewohl sie kein individuelles Gesicht hat, ist scharf profiliert und Funktion in einem organischen Ganzen. Die Sprache ist hart und hat die Kälte der Distanz. Wir erleben das grandiose Schauspiel, daß dieser kalte, mathematische Geist die feurig-flüssigen Elemente in Form zu gießen beginnt. So ist Honeggers musikalische Sprache nicht nur klanglich hart, indem sie auf jedes herkömmliche Raffinement der Instrumentation verzichtet; auch die harmonischen Gegensätze prallen offen aufeinander. Bezeichnenderweise ist das Werk polyphon gehalten, keine individuelle Linie schwingt sich, weit ausladend, über die Masse der Füllstimmen, sondern jede Stimme ist hier Funktion, drückt Arbeit aus. Die Zahl, die mathematisch-geometrische Zahl, als Symbol der Eindeutigkeit und Präzision, spielt eine große Rolle, und zwar nicht in der so peinlich wirkenden, von außen her hineingetragenen Art, wie sie bisweilen bei den Romantikern zu finden ist. Sie tritt als organisches, ordnendes Prinzip auf. Dieses mathematische Prinzip gibt den architektonischen Plan, der die verschiedenen Motive zu gewaltiger Steigerung führt. Und über allem, in eisiger Ferne, der **Cantus Firmus**, von Flöten, Oboen und Hörnern, zuletzt von den Trompeten immer höher getragen bis zum h^2. Hier sind wir am dramatischen Höhepunkt angelangt. Einen Augenblick lang — dort, wo die gefesselte Energie auf schwindelerregende Höhe getragen ist — droht sich die Elementarkraft frei zu machen und alles um sich herum zu vernichten. In diesem Moment läuft der Mensch die furchtbare Gefahr, die Herrschaft über die Kolben und Räder zu verlieren. Er sieht der totalen Vernichtung seiner Existenz ins Auge. Diese beiden Takte sind tatsächlich ein atemraubender Moment. Doch schon im nächsten Augenblick gelingt es ihm, den entfesselten Strom aufzuhalten und wieder unter sein Gesetz zu zwingen. Nach wuchtigem Abstieg schließt das Stück in sieghaftem **Unisono Cis.**

Diese Schlußwendung muß uns mit Stolz und Zuversicht erfüllen. Wir fühlen, daß im heutigen Chaos ein Bewußtsein erwacht, das gewillt ist, Einhalt zu gebieten der allgemeinen Zerstörung — ein Bewußtsein, das sich anschickt, der elementaren Außenwelt seine Ordnung aufzuprägen und sie zu sinnvollem Aufbau zu führen.

Jacques Wildberger.

Haydn in Zürich

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß unter denen, welche als die größten Meister der Tonkunst genannt werden, Joseph Haydn der praktisch am wenigsten bekannte ist. Man läßt im Musikunterricht seine Klaviersonaten und -Trios üben; man beginnt in Konzerten, die der Wiener Klassik als einem Ganzen gelten, mit einem Haydn-Quartett, einer Haydn-Symphonie, um dann ein Gleiches von Mozart und Beethoven anzufügen. Dabei wählt man von Haydn meist eines der bekannteren Werke aus den neunziger Jahren, welche ihn in der engst erreichten Nähe zu diesen andern beiden Großen zeigen und so die Regelmäßigkeit der dreistufigen Entwicklung zwischen ihnen allen beglückend zum Erlebnis werden lassen. Aber das eigene Wesensgesetz von Haydn, der nicht nur ein Architekturglied, sondern eine runde, in sich selbst Mittelpunkt findende Gestalt von großem Gegensatzreichtum ist, kommt so nicht heraus. Auch die häufigen Aufführungen der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten" vermögen da nicht abzuhelfen. Sie sind größtenteils schuld an dem sinnlosen Schlagwort vom „Papa Haydn", der wackelnden Zopfes mit Kindern Kind ist und an den kleinen Scherzen, die die Kleinen erheitern, eine unerschöpflich naive Freude hat. In der Tat hat etwa die „Schöpfung" bei allem Reichtum der musikalischen Erfindung doch den Fehler, häufig den ungeheuren Gegenstand in einer verzettelten Kleinmalerei zu ertränken — mit mindestens e i n e r Ausnahme allerdings: dem Arioso „Seid fruchtbar und mehret euch". Gott selbst singt — er segnet die Welt, und in seiner Stimme wohnt nichts von spielender Freude an dem entfesselten Reichtum, sondern nur die unendliche Trauer, welche alle Fruchtbarkeit mit sich führen wird. Vielleicht konnte kein Tonsetzer Gott selbst reden machen als allein Haydn; aber er tut es keineswegs in naiver Kinderfrömmigkeit, sondern mit dem männlich herben Adel bewußten Geistes.

Daß Haydns Kunst in die Tiefe der Religion hinabreicht, kann man nur an seinen Messen in breiterem Sinn studieren. Während Beethovens Messen immer aufgeführt wurden, ohne etwas anderes zum Erweis zu bringen als das Menschlich-Titanische, Michelangeleske des Meisters (dazu die technische Sprödigkeit seiner Vokalkunst überhaupt), während Mozarts Kirchenmusik bei allem Glanz allzu stark der rauschenden Außenwendung des Barock verhaftet bleibt — sind Haydns Messen nach Empfindung und Gestaltung zumittst religiös. Sie verschmähen nicht das der alten Musik gegenüber Aufgelockerte, Untergeteilte, Melodiefreudige des Wiener Stils. Aber sie kommen über eine machtvoll geschwungene Brücke von jener her — einer Brücke, auf der die Größe der alten Musik fast ohne Abplattung herüber dringen kann. In Haydns Messen gibt es Seiten, die, um gleich das Größte zu sagen, sich neben Bach und Händel zu stellen vermögen. Bachs Höchstes, (und wie viel ist das), welches in allem menschlichen Gestalten überhaupt einzig ist, mag dabei unerreicht jenseits bleiben.

In Zürich war es in den letzten fünfzehn Jahren in besonderem Maße möglich, sich darüber ein Urteil zu bilden. Walter Reinhart hat in dieser Zeit acht von den zwölf Messen Haydns aufgeführt, darunter mehrere zum ersten Mal seit Haydns Lebzeiten — teils mit seinem eigenen Chor, wohl dem besten gemischten Chor der Stadt, teils mit dem Winterthurer „Gemischten Chor". Reinhart gehört zu den Chorleitern, welche eine eiserne und objektiv durchgearbeitete Chordisziplin erzielen, ohne doch darum in jene dilettantische Mechanik abzugleiten, die heute allzu oft gerade bei alter Musik mit dem Ehrennamen eines objektivierenden Stiles gedeckt werden soll.

Von den zwölf Messen Haydns (wenn verwandte Tonstücke hinzugezählt werden, werden es vierzehn) sind sechs im Jugend- und Mannesalter des Meisters entstanden (1750—1782), sechs in den Altersjahren (1796—1802). Dazwischen liegt das große Erlebnis Haydns: Mozart, mit dem er in einem einzigartigen Verhältnis gegenseitiger Befruchtung und verehrungsvoller Hochschätzung stand — sowie das

kaum minder große: Händel, den Haydn erst in London näher kennen lernte. Die späteren Messen Haydns zeigen sich von beiden stark beeinflußt. Zum Fesselndsten daran gehört eben Gegensatz und Einheit zwischen der rührenden Lieblichkeit des Haydn'schen Melos und der grandiosen Architektonik hohen Kirchenstils. Besonders die Steigerungen, die Haydn anzusetzen und zu führen weiß, sind teilweise von einer Langatmigkeit, welche weit über das Kleinformatige, Kleinteilige des Rokoko hinausgeht. Er weiß Fugen zu schreiben, die das Gewaltige des imitierenden Stiles noch von innen her und keineswegs nur mehr mit technisch-antiquarischer Könnerschaft erfüllen. Besonders liegt Haydn als frommem Katholiken das Sanctus am Herzen, welches die Wandlung einleitet, und hier hat er Sätze geschaffen, welche sich neben dem Sanctus der Bach'schen h-moll Messe einigermaßen zu behaupten wissen.

Die Spannung zwischen den beiden Grenzen von Haydns Erdendasein und geistiger Gestalt, der streng stilisierten, wie aus einem Stück gegossenen Größe des alten Stiles und der offenen Gefühlsfülle des individualistischen, in die Romantik hinüberweisenden Wiener Stiles kam in reizvoll aufschlußreicher Weise zum Ausdruck in einem Zyklus von Symphoniekonzerten, den das Zürcher Tonhalleorchester unlängst veranstaltete. Angesichts dieses Nebeneinanders von atemloser Beethoven'scher Steile in den Spätsymphonien und von dem edlen Faltenwurf auf Gluck und Händel zurückweisender Haltung in den selten aufgeführten Frühwerken wurde staunenswert klar, wie ungeheuer der Bogen ist, den Haydn da in der Geistesgeschichte spannt — und nicht als emsiger Verknüpfer, sondern als Schöpfer aus eigenster Kraft und als selbständiger Förderer der Entwicklung. Eindrücklich waren die verschiedenen Konzerte für Soloinstrumente, die im Rahmen dieser Aufführungsreihe hier zum ersten Mal geboten wurden: ein Oboe-, ein Trompetenkonzert und eines für Geige, Cello, Oboe und Fagott, dieses mit geistvollster Fruchtbarmachung aller Zusammenstellungsmöglichkeiten der Solisten; das Trompetenkonzert getragen von dem so seltenen Verständnis für die feineren musikalischen Möglichkeiten der Blechbläser — wenn gleich gefühlsnäher, und nicht so kühn und ehern, wie sie von Bach eingesetzt werden. Im allgemeinen sind die Konzerte von Haydn besonders hold, gewichtlos tänzerisch, und doch von sicher tragender Gehaltfülle. Welcher Gegensatz dagegen die Ouvertüre zu der Oper „L'isola disabitata", ein dämonisches Tonstück von rasender Leidenschaft, durchsetzt mit edelsten Lyrismen! Nach Leopold Schmidts Angabe, der diese Oper als die wertvollste von Haydn bezeichnet, scheint ihre ganze Musik auf der Höhe des Vorspiels zu sein. Worauf wartet man, um den Versuch einer Wiedererweckung zu machen? In Zürich allerdings wird diese Frage verhallen.

Wenn man die Erinnerung so von einer Kostbarkeit zur andern leitet, so kann die Frage nicht ausbleiben, warum Haydn nie der ganz und einheitlich große Wurf gelang. An persönlichem und künstlerischem Ernst fehlte es Haydn nicht, auch nicht an Lebensnot, will man diese als unerläßlich annehmen. Er hat in seiner Jugend jahrelang immer wieder hungern müssen; auch sein späteres Dasein an der Seite einer ungeliebten Frau, als uniformierter Bediensteter eines Fürstengeschlechts, das ihm zwar viel Freundliches tat, wo er aber immerhin u. a. sich täglich zweimal im Antichambre einzufinden hatte, ob vielleicht eine neue Komposition befohlen würde — auch dieses Dasein war nicht olympisch leicht. Schnell oder leichtfertig hat er nicht gearbeitet, sein technisches Können und Wissen war ungemein. Hätte er als in freierem Sinn Schaffender mehr — oder weniger geleistet? Hätte er die letzte Stufe noch erstiegen, wenn ihn nicht, wie Kant um dieselbe Zeit, eine eher frühzeitige Altersschwäche zu Boden geschlagen hätte, und zwar, anders als Kant, im Augenblick der höchsten Entfaltung seiner Gestaltungskraft? All das sind müßige Fragen; jedenfalls ist, was uns Haydn hinterlassen hat, viel zu viel, viel zu groß, als daß es länger verkannt, oder ungenügend erkannt bleiben dürfte. Ehrenschuld des deutschen Volkes wird es nach dem Kriege sein, eine maßgebende Darstellung Haydns (die Pohl'sche ist veraltet und bruchstückhaft), eine Gesamtausgabe seiner

Werke zu veranstalten — auch wenn durch ein Gesetz die Möglichkeit aufgehoben werden müßte, Werke letzten Ausmaßes, die gemeinsamer Besitz einer Nation, ja der Menschheit sind, als ein Privateigentum vor Nation und Menschheit in den Schrank zu verschließen — in einer Zeit, wo die öffentliche Notwendigkeit allenthalben vor keinem andern Privateigentum und Privatsein mehr Halt macht.

Erich Brock.

„Die Schweiz in der italienischen Literatur"

„Den lieben Zürcherfreunden" widmet Prof. Giuseppe Zoppi seinen vor Jahresfrist in Zürich gehaltenen Vortrag über das Interesse, welches bekannte Italiener des 16., 18. und 19. Jahrhunderts der Schweiz zuwandten [1]).

Er beginnt mit Ariost, der im „Rasenden Roland" die Schweizer Söldner anprangert („perfido Svizzero", „infedele Elvezio"), und verweist dann auf Machiavellis Bewunderung für die militärische und politische Tüchtigkeit der Schweizer („armatissimi e liberissimi"), auf Guicciardinis unbeirrtem Erfassen schweizerischer Stärke und Schwäche. Nach Vorführung des imposanten Helvetieraufmarsches im „Befreiten Jerusalem" (I, 63) erteilt er das Wort dem Abenteurer Cellini, der Zürich als eine „wunderbare Stadt" bestaunt, „glänzend wie ein Juwel". Es folgen sehr verschiedengeartete Freunde, ja Enthusiasten der Schweiz: zwei Geßnerübersetzer, Pater Soave und Aurelio Bertola, — Alessandro Volta, auch auf Reisen ein experimentierender Physiker, der, ähnlich vielen anderen von ferne Herbeigeeilten, vor Ludwig Pfyffers „einzigartigem" Relief der Schweiz in Ekstase gerät, — Ippolito Pindemonte, der gefühlsame Sänger des Rheinfalls, des Genfersees, des Montblancgipfels. Im dritten, wesentlichsten Abschnitt ragen die genialen Flüchtlinge hervor: Foscolo, Mazzini, Cattaneo, De Sanctis. Die Fülle der auf diesen letzten dreißig Seiten zusammengestellten Bemerkungen, Gedanken, Urteile über unser ebenfalls „einzigartiges", manch ein Ideal jener Kämpfer verkörperndes Land läßt sich hier nur erwähnen, nicht irgendwie veranschaulichen.

Klar ergeben sich aus dem Großteil all der Schweizereindrücke die Konstanten helvetischen Seins: Wille zur Freiheit, Wille zur Wappnung, Glaube an das ewige Höhen- und Kraftsymbol der Berge. Auch dem Kenner der Hauptfundgrube für die Ergründung schweizerisch-italienischer Geistesbande (Mazzuchetti-Lohner, „Schweiz und Italien, Kulturbeziehungen aus zwei Jahrhunderten") ist Zoppis Vortrag, in seiner gedrängten Kürze und sicheren Akzentverteilung, willkommen als Aufruf und Ansporn zu erneutem gegenseitigem Verstehen zwischen Nord- und südlichem Gelände.

Verstehen, das ein feinfühliger Freund der Schweiz, der Paduaner Dichter Diego Valeri, anzubahnen beginnt, im Gegensatz zu gewissen italienischen Literaten, denen es in den jüngstvergangenen Jahrzehnten beliebte, sich über die Schweiz in schnellfertigen, überheblichen, obligat antidemokratischen Berichten zu ergehen. Selten ist über schweizerische Aspekte, insbesondere über Zürich, über Zürcher Bildungs- und Kunstbestrebungen und -verwirklichungen, aus spontaner Sympathie so differenziert Erfreuliches geschrieben worden wie die Reisebilder, welche dieser edle Flüchtling des 20. Jahrhunderts unserer „Svizzera Italiana" anvertraute [2]). Zoppis temperamentvolle Synthese, Valeris Erkenntnisse und Bekenntnisse seien für die Übertragung ins Deutsche dringend empfohlen.

E. N. Baragiola.

---

[1]) G. Zoppi: La Svizzera nella letteratura italiana. Istituto editoriale ticinese, Bellinzona. Sammlung „Il Ceppo".

[2]) D. Valeri: Taccuino svizzero, „Svizzera Italiana", 30. August 1944.