Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 24 (1944-1945)
Heft: 1

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: 13.12.2025

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

Kulturelle Umschau

„Die verkaufte Braut" im Zürcher Stadttheater.

Smetanas Meisteroper gehört zu den wenigen Werken der Kunst, die vom Genießenden nichts zu verlangen, sondern ihm nur zu geben scheinen. Es ist kein Einwand gegen ein Kunstwerk, wenn es hohe Anforderungen auf geistige und menschliche Bemühung und Sammlung stellt; aber es ist auch keiner, wenn ein anderes den Bereiten und Hingegebenen einfach in fraglosen Reichtum eintaucht. Es braucht darum nicht flacher zu sein als jenes erste; ist es das aber nicht, so wird es allerdings gelegentlich offenbaren, daß Bereitschaft und Hingegebenheit selbst schon nichts Selbstverständliches und einfach zu Wollendes sind. Doch beruht das leicht sich Gebende solcher Werke vielleicht auch darauf, daß sie fast keine Schattenseiten haben, die man um ihrer notwendigen Verknüpfung mit den Lichtseiten willen hinnehmen müßte. Es wird in dieser Partitur jenes gleichmäßige gewichtslose Strömen entfesselt, dessen Beseligung wir ja alle suchen. Keine dünne Stelle, keine banale Floskel ist in ihr vom ersten bis zum letzten Takt; sie umhüllt uns zuverlässig mit dem Glück der kraftvollen Fülle. Welche einfach-süßen Wendungen, welche schlichten Lösungen, welche scheinbar nächstliegenden Kadenzen kann sich dieser Tonsetzer gestatten, ohne daß Trivialität ihm auch nur zu nahen vermöchte. Natürlich ist es auch diese gute Verläßlichkeit, die den Hörer nicht freigibt — welche zu seinem Gefühl der Geborgenheit im Fließen der Eingebung beiträgt; und diese Verläßlichkeit kommt irgendwie daher, daß wir uns nicht allein von Smetanas sicherer Eingebung getragen wissen, sondern von dem Lebens- und Forminstinkte eines ganzen Volkes von ungebrochenem Volkstum. Wenn wir die „Verkaufte Braut" einerseits mit „Carmen" vergleichen, in der das occitanische Volkswesen so hinreißend Klang geworden ist, auf der anderen Seite mit einer Mozart-Oper — so sehen wir, wie selten, und nur in olympischer Stunde diese völlige Wohligkeit schlechthin von einem Individuum dargeboten werden kann. Sonst ist alle große Kunst, die von einem großen Individuum kommt, auch für den Aufnehmenden irgendwo mit dem Schwindelgefühl der Daseinsgefährdung behaftet, das von dem titanisch aufgedeckten Einzelmenschen ausgeht. Näher betrachtet, sind es eben die großen europäischen Völker, welche aus dem rings umschließenden Paradiese eines starken Volkstums vertrieben worden sind, wie es etwa die slawische Volksmusik versinnlicht — sie sind es, die in den Bruch des Geistes hineingetrieben wurden, wo dann jene Substanz dünn, unvital, geistig wird und jeder auf sich selbst angewiesen ist. In völkisch reichen Nationen wird fast nachtwandlerisch produziert, aber auch die besten Werke behalten dadurch etwas Folkloristisches; in jenen anderen Völkern dagegen muß der Schöpferische durch Wüsten von Instinktzerbrochenheit und Banalität hindurch, ehe er die Gestaltung findet. Dafür gelangen die höchsten Werke dieser Art aber auch zum rein Menschlichen, Geistigen, das kaum noch eine Zeit- oder Ortsbedingtheit weist.

Es ist erschütternd, wie der Gegenwart, die alles einfach Menschliche zu nationaler Propaganda mißbraucht, die Einsicht in diese schlichten Wahrheiten abhanden gekommen ist. Das trat wieder zu Tage bei der Aufführung eines nicht fehlerfreien, aber wertvollen französischen Films in Zürich, „Le Corbeau". Er entrollt mit künstlerischen Mitteln ein düsteres Bild aus einer Kleinstadt — wie es das französische Schrifttum oft getan hat. Aus einer Kleinstadt: denn solche entwickeln spezifische, zu starker Konzentration eingekochte Formen der Bosheit — deren Emporquellen heute in Frankreich nach der jahrhundertelangen offiziellen Herrschaft von Maß, Vernunft und Ordnung über das rein Lebendige als von dringlichem Belang empfunden wird. Es ist die Spiegelung eines Aufstandes in

der Literatur, die Deutschland in der Philosophie leistet. Mehrere unserer einflußreichen Preßorgane vermochten nun nicht der Einsicht habhaft zu werden, daß Filme zu anderen Zwecken gedreht werden könnten als zu politischer Propaganda. Wozu also diese „Selbstanschwärzung Frankreichs"? Offenbar hatten Kollaborationisten, Landesverräter ihn gemacht. (Nota bene, daß in dem Film nicht der leiseste Hinweis darauf zu finden war, als werde die menschliche Verrottung darin mit dem früheren Régime in Beziehung gesetzt.) Es wurde nicht vorstellbar, daß französische Künstler sich nicht mit der Bebilderung des uns so liebgewordenen Slogans Frankreich = Humanität, Fortschritt, Generosität begnügten, sondern, Frankreich hin oder her, sich gedrungen fühlten, einfach das Gorgohaupt des Lebens zu enthüllen. Daß hierzu noch heute bei einem Volke, das zwar nicht im untersten, aber doch im zweituntersten Range des Höllentrichters wohnt, der Mut vorhanden ist — daß nicht alles Kulturleben in haltlose Flucht zum Geblümelten stürzt — ja, das erscheint uns wichtiger, eines großen Volkes würdiger als alles überkommene marxistische, christliche, völkische, liberalistische Psalmodieren, dessen Jasagen an das Existentielle der Zeitprobleme gar nicht heranreicht.

Wenn wir so die vorzugsweise Erwählung und Verdammung der großen europäischen Völker zu den eisigen Spitzen des Reinmenschlichen feststellen — so soll das in unserem Zusammenhang nicht heißen, wir wollten andrerseits Smetana auf den Rang der Grieg, Tschaikowski, Sibelius usw. herabdrücken. Er hatte ja auch persönlich das tragische Schicksal eines wirklichen Individuums. Er hat an vielen Tischen der deutschen und italienischen Opernkunst als aufmerksamer und dankbarer Gast gesessen. Er hat das tschechisch-volkstümliche Element mit den hohen Überlieferungen europäischer Musik zur Einheit verflochten, ohne jenen Quellgrund dadurch zu schwächen. Man kann sich aber fragen, ob das Volkskundliche noch in der Inszenierung in diesem Maße aufgetragen werden müßte wie bei der gegenwärtigen Aufführung. Warum so viel Buntheit, wo die Musik so bunt ist? Diese Bauern machten den Eindruck von Amerikanern, wie sie sich bei den Salzburger Festspielen als Buam und Deandln einzukleiden pflegten. Warum müssen in den Volksszenen Alle unaufhörlich alle Glieder bewegen, wo diese Musik in ihrer rhythmischen Pikanterie so an allen Gliedern bewegt ist? Und muß Wenzel unbedingt als Schwachsinniger über die Szene torkeln, wo ihm so schöne Töne in den Mund gelegt sind? Wäre nicht eine zurückhaltendere Stilisierung auch des Stotterns vorzuziehen, die nicht ohne Melancholie einen menschlichen Grund durchscheinen ließe — auch gegen gewisse Teile des Publikums, die vor der entzückendsten Musik wie Stöcke bleiben und sich vor jeder Niederdorf-Alberei fast ausschütten wollen? Die Aufführung war recht gut, das Orchester sogar sehr gut; Julia Moor in der Titelrolle erfreute durch gefestigtere Töne als seit langem.

Erich Brock.

Schauspiel in Zürich.

Es gibt nicht leicht ein Dokument, das unsere Zeit wesentlicher erschlösse als die oft zu sehende Photographie eines russischen Soldaten, dessen Gesicht noch diesseits jeder bewußten Form steht und dessen Hände eine fast unvorstellbar komplizierte Mordmaschine untadelig bedienen. Da sind Menschen von unangefochtener Natureinfalt, die Jahrhunderte organischer Entwicklung überspringen und das, was dem europäischen Menschen auf endlosen Umwegen zugänglich wurde, umwegslos in Besitz nehmen. Menschen, die nicht wissen, was sie tun — und es vielleicht gerade deshalb besser tun als der Wissende. Vielleicht — die Geschichte ist ja im Begriff, es uns zu lehren. Das neue Stück Thornton Wilders „Wir sind noch einmal davongekommen" — und vor ihm manches andere repräsentative Werk des neuen Amerika — ließ uns stark an jenes militärische Gegen-

beispiel denken. Nicht um die Waffen des Kriegs freilich geht es hier, wohl aber um die nicht weniger entscheidenden des Geistes. Das Schauspielhaus hat gut daran getan, dem französischen Weltuntergangsdrama Giraudoux's ein solches neuweltlicher Prägung folgen zu lassen. Nie wurde uns der Unterschied zwischen Erbe und Nachfolge klarer, zwischen den Enkeln und den Nachfolgern. Dem Enkel wird das „Wehe, daß wir Enkel sind" umso weniger erspart, je tiefer er die Ahnen in sich trägt, der Nachfolger darf sich der Verantwortung des Erbes entziehen, wann immer er will. Der Enkel nistet im Baum seiner Welt, der Nachfolger hat sich nur eingenistet. Wenn ein Thomas Wolfe Proust's Technik handhabt, so erinnert das an die maßlose Art, mit der ein Rabelais die Antike in sich hineingefressen hat. Er kann auch anders, er kann jeden Augenblick abspringen in eine noch handbereite Welt absoluter Geistferne. Wenn Thornton Wilder die Ironie, Europas letzte Frucht, die einem Giraudoux in langer Bemühung zur Gültigkeit reifte, wenn Wilder diese Frucht zum Munde führt, so ist sie kein Apfel der Erkenntnis, sondern der pikante Nachtisch einer im übrigen irdisch gesunden Speisefolge. Ein Spiel unter anderen. So wie der innerasiatische Russe, der die grausigen Wunderwerke westlicher Technik anläßt, jeder Zeit zurückkehren kann zu seiner den Elementen fugenlos aufliegenden angestammten Welt.

Man hat Wilder nach seiner „Kleinen Stadt" vielerorts großen Dank gewußt für die Durchbrechung angestammter Theaterform, man hat sich viel versprochen gerade aus der Tatsache, daß ein „junger" Dichter die Tradition ironisch durchleuchtete, was sonst mehr das Geschäft alter Kulturen schien. So war man sehr gespannt, wie der Dichter das heutige Geschehen darstellen würde, wie sich die aus der alten Welt geborgten Waffen und die aus der neuen Welt zufließende Kraft bewähren würden an einer Katastrophe, die beide Welten nach Schuld und Sühne berührt. Der Eindruck des Werks, das sich in die drei Akte Eiszeit, Sintflut, Weltkrieg gliedert, bleibt unüberbrückbar zwiespältig. Die Schranke zwischen Publikum und Bühne wird immer wieder durchbrochen, die realistische Wahrscheinlichkeit konsequent vermieden, der zeitliche Ablauf aufgehoben zugunsten eines geistigen — nicht umsonst wird eine Szene, die ihren Platz in der drohenden Eiszeit gefunden hatte, in dem unserer Zeit vorbehaltenen Akt wörtlich wiederholt, nicht umsonst bleibt die Sprache der Familie Anthropos-Antrobus durch alle Jahrtausende dieselbe zugleich naive und bildungshaft ausgelaugte — aber all diese unrealistischen Werkelemente überzeugen irgendwie nicht ganz. In der europäischen Ironie kommt der Mensch, der wir sind, zu seiner tieferen Natur, die den Geist aufgenommen hat und ihn in seiner Fragwürdigkeit schmerzlich bekennt; bei Wilder ist diese Ironie irgendwo noch Verrat an einer zu ihr nicht hingereiften Natur. Weniges ist so bezeichnend wie die an sich großartige Stelle im ersten Akt, wo die vor der Eisflut flüchtenden Menschen das Haus der Atrobus einlaßflehend umstehen, wir sehen ergriffen zu, wir spüren Wahrheit der Endzeit: da muß Sabina, die Aspasia in Dienstbotentracht vor die Rampe treten und erklären, sie verstehe jetzt diese Szene, das seien die Flüchtlinge. Wäre es Wilder um Abschwächung dieser Szene zu tun, um die banausische Verhöhnung unserer noch banausischeren Ergriffenheit, so müßte er so vorgehen. Da er aber zweifellos eine wahre Ergriffenheit zur Vision gestaltet hat, so ist die Durchbrechung der Theaterillusion hier bloßes Bildungsgeflunker. Oder ein anderes Beispiel: wie müßten wohl von Schauspielern gemimte Urwelttiere auf der Bühne erscheinen, um anderes als Heiterkeit zu erwecken? Gar nicht müßten sie erscheinen, und doch nur durch die Evokationskraft des dichterischen Wortes den Raum mit ihrer vorsintflutlichen Körperlichkeit drangvoll erfüllen. Wilder aber läßt sie herumhopsen und sogar reden, und sie, die die opferwillige Verantwortung Mr. Antrobus' den Flüchtlingen gegenüber erweisen sollen, erregen das berechtigte Gelächter des Zuschauers. Wie bei aller handwerklichen Virtuosität Wilder doch der Ironie gegenüber im Tiefsten ratlos bleibt, das zeigt dann vollends der letzte Akt, in dem eine Schlußszene von hoher

poetischer Substanz zuerst als Theaterprobe über die Bühne geht. Wie wenn es angesichts dieses verständlicherweise nur skizzierten letzten Aktes noch des Beweises bedurft hätte, daß der Dichter nur erst probeweise rede!

Aber eben: nie wirkt die raffinierte Waffe beängstigender als in der Hand des Menschen, der sie nicht erfunden hat. Und so haben wir die Ironie letzten Endes doch noch kaum je unheimlicher am Werk gesehen als im Wort dieses Dichters, der im Grunde ein naiv gläubiger, einbahniger Bekenner von Bildung und Humanität ist. Die großen Europäer von gestern und heute haben die Ironie gemeistert, sie gehorcht ihnen wie ein schwieriges Instrument, sie ist poesiefähig, sie widerstrebt der Einheit nicht mehr und fügt sich — nicht zum Ganzen der Natur, wohl aber zum Ganzen des Kunstwerks. Proust und Giraudoux beispielsweise gewähren die göttliche Freude, die ein unfehlbarer Seiltänzer dem Zuschauer gewährt, und fielen sie — wir dächten an Ikarus. Bei einem Wilder, einem Wolfe aber ist die Akrobatik nur ein so gefährliches Abenteuer, daß die Angst vor dem Unfall die Freude im Zuschauer übertönt, und zudem eine untergeordnete Angst, da es eben um einen Unfall und nicht um den Fall des Ikarus ginge. Und so bleibt dem Zuschauer übrig, zwei Gedanken nachzusinnen: erstens warum dieser nur der Erde zugeborene Dichter nicht in Selbsterkenntnis auf ihr bleibe, und zweitens, daß es eben doch dem höchsten Menschen irgendwo zutiefst aufgetragen sei, zum Seiltänzer zu werden.

Nun ist Wilders Stück aber von jener scheinbaren Vorläufigkeit, die einem Regisseur jede Möglichkeit der Nach-, ja Umdichtung gewährt. Es wäre durchaus denkbar, daß eine Aufführung jenen oben festgestellten Bruch zwischen eindeutiger Natur und unorganisch verwendeter Ironie verhüllte und das Werk in den surrealistischen Zauber des alten Europa einheitsschaffend eintauchte. Direktor Wälterlin, der sein Bühnenjubiläum in schönem Mut an schwierigster Aufgabe beging, verschmähte diesen Weg. Er läßt genuin amerikanische Simplizität, die Einmaleins und Alphabet geradlinig zu Spinoza überführt und Kains Mordlust mit bravem Rechnen beschwichtigt, unverbunden neben raffiniert unwirklichen Bühnentricks stehen. Er führt die verschiedenen Aggregatzustände der Werkelemente nicht in einander über. Selbst im kabarettistischen Stil des zweiten Akts irrlichtert verhinderter Verismus. Hätte man diesen Wilder aus europäischem Geist heraus stilisiert, so wäre er unwiderstehlich geworden, und erst spätere Zeiten hätten vielleicht gemerkt, welch schöner Regietrug hier am Werk gewesen wäre. Wälterlin hat der Wahrheit das Wort gelassen, das ist auf jeden Fall ein Verdienst, selbst wenn dem Ruhm des Dichters nicht unbedingt gedient wird damit. Über die Darsteller sei diesmal geschwiegen, sie haben uns im Lauf der Zeit so verwöhnt, daß man ihnen gerne einmal jenes unscheinbarste und vielleicht höchste Lob erteilt, sie seien die anonymen Instrumente eines beinahe vollendeten Orchesters.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Bücher Rundschau

Weltgeschichte.

Die Kaiserpolitik Ottos des Großen.

Zwei Jahre nachdem Robert Holtzmanns prächtige Gesamtdarstellung der Geschichte der sächsischen Kaiserzeit einen Markstein im Siegeslauf der großdeutschen Auffassung der mittelalterlichen Kaiserpolitik kennzeichnete [1]), veröffentlicht der

[1]) Besprochen von A. Largiadèr in den Schweizer Monatsheften, Heft 6, Sept. 1942, S. 344/345.