

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 26 (1946-1947)
Heft: 2

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: 18.04.2026

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

an sich geachtet wird. Dem breiten Volke scheint es im übrigen gleichgültig zu sein, daß es von dem Flughafen eigentlich nichts hat; 50 Fr. auf den Kopf der Zürcher Bevölkerung für den Flughafen auszugeben oder vielleicht tausend Franken für eine einzige Landung, scheint auf keinen Widerstand zu stoßen. Nicht ohne Grund wird man übrigens die Vermutung äußern können, daß das Werk noch höher zu stehen kommt, als jetzt vorgesehen ist, und zwar wegen der sich gegebenenfalls einstellenden technischen Schwierigkeiten, die das Gelände bereitet. Auch die Melioration, welche mit dem Flugplatzprojekt verbunden ist, dürfte schwerlich jene schönen Erfolge aufweisen, von denen jetzt die Rede ist. Einmal ist das neue Material, womit das Gelände überdeckt werden soll, nicht absolut kulturfähig, und andererseits verhindert die wenig tief liegende, sehr mächtige Unterlage aus Seekreide eine wirksame Entwässerung. Wintergetreide und Obstwachs z. B. sind auf dem gewonnenen Boden ziemlich sicher ausgeschlossen, und nur intensive Humusdüngung vermag nach langer Zeit eine Bodenverbesserung zu bewirken.

Das Flughafenprojekt hat noch einen anderen Aspekt, an den gemeinhin niemand denkt, und worüber sich selbst die direkt Betroffenen nicht einmal klar sind. Wir meinen die Veränderungen, welche es im Landschafts- und Kulturbild, zumal auch in der Bevölkerung des Zürcher Unterlandes hervorrufen wird. Wirtschaftlich und verkehrstechnisch erscheint der Flughafen als Bestandteil der Großstadt Zürich, die sich damit einmal mehr auf das Land vorschiebt. Die umliegenden Gemeinden geraten damit noch stärker in den Einflußbereich der Stadt, und ihre weitere Entwicklung wird durch den Bestand des Flughafens bestimmt. Ich möchte sagen: sie kommen in die Lage der Anwohner eines Manövrierbahnhofes. Das hat verkehrstechnisch seine Vorteile, aber die Nachteile in anderer Hinsicht sind größer. So muß von vornherein feststehen, daß die umliegenden Gebiete zur unruhigsten Gegend des ganzen Landes werden, was zur Folge hat, daß man sie als Wohngebiete meidet. Auch die Belegung der Waffenplätze Kloten und Bülach erfährt gewisse Veränderungen. Trotzdem hat man die Anliegergemeinden nicht um ihre Meinung zu dem Projekte gefragt, und sie sind heute noch über die zu erwartenden Veränderungen so im Unklaren, daß sie Mühe haben, ihre Interessen zu erkennen, geschweige denn auch nur in einem geringen Maße zu wahren.

Einige spezielle Gedanken zum Flughafenprojekte wurden hier aufgeworfen. Sie sollen gewissermaßen eine Ergänzung bilden zu den amtlichen Vernehmlassungen und zu der öffentlichen Diskussion, die im Fluge der Begeisterung — wie es bei der großen Distanz der Flugzeuge von festem Boden nicht anders zu erwarten ist — gewisse Tatsachen übersehen.

Bülach, am 27. April 1946.

Walter Hildebrandt.

★ Kulturelle Umschau ★

Das Schweizer Buch in London

Die jetzt in London gezeigte Ausstellung schweizerischer Bücher stellt eine große Überraschung dar, eine freudige Überraschung selbst für denjenigen, der glaubt, mit der Vielfalt, Buntheit und Gediegenheit des Schweizer Verlagswesens vertraut zu sein. Für die meisten Besucher bedeutet diese Ausstellung geradezu eine Offenbarung. Statt provinzieller Kleinstaatlichkeit und Enge — wie sie wohl manch uneingeweihter Besucher, nichts für ungut!, erwartet haben mag — weht durch diese Ausstellung der Geist der Weltliteratur, der Freiheit geistigen Austausches, die keine Grenzen kennt. Hier, im schweizerischen Buch, spiegeln sich die besten Gedanken,

die von freien Menschen, gleichviel welcher Sprache oder Herkunft, geformt worden; hier, in den Kunst- und Musikbüchern, finden sich in technisch wundervoller Wiedergabe die Meisterwerke vieler Jahrhunderte westlicher Gesittung; hier, in den beständig bunten Umschlägen, findet sich unterhaltsames Treibgut aller Länder (einschließlich unbelasteter Eintagsfliegen), sowie eine Fülle von Kinderbüchern, wie sie in England in dieser Art fast unbekannt sind. Nicht zufrieden damit, haben die gründlichen Aussteller eine geschichtliche Abteilung hinzugefügt, die das Wachsen, Gedeihen und die heutige neue Blüte schweizerischer Bucherzeugung anschaulich macht — dieser Gang durch fünf Jahrhunderte ist für viele Besucher zumindest so anregend wie der Besuch der neuesten Bucherzeugnisse.

Fräulein Ellen Wilkinson, die einzige Frau von Ministerrang in England und Seiner Majestät Minister für Erziehung, konnte sich dem überwältigenden Eindruck dieser Ausstellung so wenig entziehen wie die anderen Gäste, die sich zur Eröffnung eingefunden hatten: statt sich mit ein paar förmlichen Worten ministerieller Begrüßung zu begnügen — wie dies wohl üblich ist —, ließ sich die Ministerin von dem Geist dieser Ausstellung gleichsam entführen. Statt der paar höflichen Worte, die jedermann erwartete, folgte man einer richtigen kleinen Rede, die vom Paradies Adalbodens bis zum Wunschtraum freien geistigen Austausches ungeachtet aller politischen Grenzen schweifte. Fräulein Wilkinson hatte soeben zweihundert vom Luftkrieg geschwächten Londoner Kindern auf Wiedersehen gesagt, die von der Schweiz nach Adelboden eingeladen wurden: «Die Kinder freuten sich darauf wie aufs Paradies — und diejenigen unter uns», so fügte die Ministerin hinzu, «die Adelboden kennen, wissen, daß Adelboden einem irdischen Paradies so nahe kommt, wie dies überhaupt nur möglich ist». Von da war es kein weiter Gedankenweg zu einer Welt, in der wiederum Bücher von Land zu Land ausgetauscht werden können; wo Menschen wieder mit Menschen Zwiesprache halten können, ohne durch politische Zwietracht daran gehindert zu werden. Den Anwesenden erschien es ganz in Ordnung, daß die Schweiz das erste Land war, das eine solche Ausstellung nach London sandte, und daß englische Bücher bald auch in der Schweiz ausgestellt werden sollen. Das weiße Kreuz auf rotem Grund, das dem Besucher über dem Haupteingang auf der Straße zugerufen hatte, erschien doppelt richtig am Platze, war doch innerhalb der Ausstellung ein besonderer Stand dem Roten Kreuz gewidmet. Als ob es solcher Erinnerung nach all den Kriegserlebnissen bedurft hätte!

Diese Ausstellung ist denn auch keineswegs eine nationale schweizerische Angelegenheit — so stolz ein Schweizer auch darauf sein kann. Schon Fräulein Wilkinson erinnerte die Gäste daran, daß die Schweiz den von der Hitlerei fliehenden Freien eben Leben und Freiheit rettete; daß vielen Schweizer Verlegern der Dank der ganzen demokratischen Welt gebührt, Verlegern, die der freien Meinungsäußerung Zuflucht boten zu einer Zeit, als ihr Land von Hitlers Heeren umschlungen war und man mit einem Einfall auch in dies letzte europäische Bollwerk der Freiheit rechnen mußte. Die Stimmen, die aus den ausgestellten Büchern an unser Ohr klingen, mögen auf Deutsch oder auf Französisch reden, sie sprechen doch alle den gleichen echten Klang — den Klang freier Rede.

Die Ausstellung wird sich auf lange Zeit hin auswirken, ungleich anderen solchen Unternehmungen. Nicht nur hat die englische Presse ihr einen sehr warmen Empfang bereitet — die «Times Literary Supplement» widmete ihr einen ganzen Leitartikel unter dem Leitspruch: Honour to the Swiss! —, sondern auch die sorgfältige Vorbereitung zweier Kataloge, kleiner Büchlein von großem Eigenwert, sichert diesem Unternehmen eine Dauerwirkung. Die beiden Kataloge, in der Schweiz in fehlerfreiem Englisch gedruckt, geben einen Überblick über «Fünf Jahrhunderte» (Swiss Books through Five Centuries) und über die gezeigten modernen Bücher (Books of Switzerland); sie sind gut ausgestattet und vom bibliographischen Gesichtspunkt zuverlässig. Dr. Martin Hürlimanns Einleitung ist frei von allem falschem

Eigenlob, und besonders wirkungsvoll durch ihre sachlich-unterrichtende Sprache. Die einzige Kritik, die man an der Ausstellung machen könnte, wäre die Tatsache, daß gar zu viele Bücher eng gepfercht Seite an Seite, dem Besucher den Rücken zugewandt, dastehen — statt lose auf Tischen zu liegen. Immer wieder muß man Bände herausziehen, um hinter das Geheimnis eines stummen unbeschrifteten Rückens zu kommen: stellen Sie sich die gelben Rücken der «Schweizer Monatshefte» in einer Ausstellung vor; hätte ich — vom bekannten Einband angezogen — die Hefte nicht hervorgezogen, würde ich die Monatshefte außer im Katalog gar nicht entdeckt haben!

Es wäre verfehlt, würde ich einzelne Bände, Verfasser oder Verleger hier nennen (nicht einmal Mitarbeiter der «Schweizer Monatshefte», die gut und gewichtig vertreten sind!). Nehmt alles nur in allem, so darf man wohl sagen, daß die Bücher durchweg mit in England unbekannter Güte — was Papier und Einband anbelangt — hergestellt sind. Und Sir Stanley Unwin, der englische Verleger, der Fräulein Wilkinson einführte, konnte sich denn auch eines Seufzers über die Papierknappheit und die vielen Beschränkungen in England nicht enthalten. Weiter kann man unbeschämt sagen, daß die Farbendrucke der Kunstbücher, mit der «Times» zu reden, «ausgezeichnet sind und dem besten deutschen Standard der Vorkriegszeit gleichkommen». Schließlich ist die Fülle der Übersetzungen gerade aus dem Englischen überraschend: einige der Romane, auch der politischen Schriften, erscheinen einem Besucher, der bessere englische Werke kennt, etwas seltsam ausgewählt. Wäre es nicht an der Zeit, sich mit etwas hochwertigeren und weniger mit Tagesliteratur — gerade für Übersetzungen — zu beschäftigen? Sind Schweizer Verleger immer recht beraten gewesen?

Aber solche Fragezeichen seien nur am Rande vermerkt. Der Kern der Ausstellung zeigt ein so gesundes Bild, daß man ihr mit gutem Gewissen den großen Erfolg voraussagen darf, den sie in der Tat verdient hat.

F. W. Pick (London).

Genfer Oper

«Le Barbier de Séville»

Die letzte italienische Oper der Saison erklang, die Überschrift weist darauf hin, in französischer Sprache. Was hier vor Monatsfrist als wertvolle Genfer Tradition angesprochen wurde, ist nun zugunsten der Vorbild-Komödie des Franzosen Beaumarchais für einmal durchbrochen worden. Auch scheint es begreiflich, wenn eine französische Truppe den ihr mundgerechten Text bevorzugt, einen Text, der in gewissem Sinn sogar als das eigentliche Original gelten darf. Solche Auffassung übersieht freilich die nationalen Bindungen. Rossini, der sich weitgehend an den beiden «Wienern» Haydn und Mozart gebildet hat, empfindet, schreibt und singt italienisch. Beaumarchais aber war ganz Franzose, trotz der spanischen Kulisse, und auch er wußte zu singen. Zu seinem ersten Barbier vom Jahre 1772 hatte er den Text und die Musik geschrieben; es war, wie die Wagnerianer sagen, ein Gesamtkunstwerk und er bot es dem italienischen Theater als Opéra-comique an. Erst als dieses, eben aus musikalisch-nationalen Gründen, abgelehnt hatte, entstand 1774 das fünftaktige und nach seinem Durchfall das heute einzig bekannte vieraktige Lustspiel («Nous nous sommes mis en *quatre* pour vous plaire», schrieb der Dichter ironisch). Die neapolitanische Schule bemächtigte sich erstmals durch Paesiello im Jahr 1780 des dankbaren Stoffes, und gerade dieses Meisters Partitur hatte zur Folge, daß Rossinis Meisterwerk anno 1816 in Rom ausgepiffen wurde. Schon die zweite Aufführung brachte dann den entscheidenden Erfolg, den der greise Paesiello und sein «Barbier» nur um wenige Monate überlebten. Der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl suchte die Rossini-Begeisterung von 1816 zu erklären; er darf zitiert werden, denn

seine Worte haben auch für 1946 Gültigkeit. Er behauptet, Rossinis Weltruhm stamme aus dem Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen.

«Die müden Völker brauchten Schlummerlieder. Man war das gespreizte Pathos der Napoleonischen Schule satt, auf der Bühne wie im Leben; am Quell der unterhaltenden Kunst wollte man süßes Selbstvergessen trinken, und wo war Kunst unterhaltender als in der Rossinischen Oper? Die Helden hatten ihre Rolle ausgespielt, die Diplomaten traten an ihre Statt, und Rossini war der feinste Diplomat, der geborene Weltmann unter den Künstlern. Wie trefflich paßte sein Sireningesang für ein müdes Geschlecht, das froh war, statt der Schlachtberichte fortan Siegesbulletins aus den Feldzügen reisender Primadonnen in der Zeitung zu lesen. Die Italiener schrieben der Musik Rossinis Balsamduft zu; in der Tat, man brauchte einiges Parfüm, um den Blutgeruch so vieler Jahre zu vertreiben».

Neben diesem in einigen Zügen frappanten historischen Vergleich zweier Jahrhunderte reizt das Nebeneinanderstellen einer Dichtung und der aus ihr hervorgegangenen Oper (Libretto und Musik). Wo sich allerdings Namen wie Goethe und Gounod oder Shakespeare und Verdi zu Paaren ordnen, wird solche Untersuchung eher negativ verlaufen. Bestehen aber, wie in unserem Fall, gewisse Verwandtschaften der Begabung und des Humors, so lassen sich hübsche Durchblicke gewinnen. Ein schönes Beispiel bietet Beaumarchais Basilio, der, in seiner Eigenschaft als Musikmeister, dem Komponisten Rossini und seinem Librettisten Sterbini wichtige Fingerzeige gibt. Vor allem muß hier die bekannte Arie des geldgierigen Duckmäusers von der Verleumdung genannt werden: «*La calunnia è un venticello*». Beaumarchais streut in seinen französischen Text die für die musikalische Dynamik gebräuchlichen italienischen Bezeichnungen:

«D'abord un bruit léger, rasant le sol, comme l'hirondelle avant l'orage, *pianissimo*, murmure et file ... et *piano*, piano vous le glisse en l'oreille ... et *rinforzando* de bouche en bouche ... un cri général, un *crescendo* public, un *chorus* universel de haine etc.».

Was da der Gesanglehrer der Rosine zu sprechen hat, fordert den Gesang direkt heraus und tatsächlich entspricht die dynamische Anlage der Arie genau der textlichen Vorlage. Der obligate Mittelsatz in der Dominante, der eine notwendige Piano-Episode ermöglicht, variiert eigentlich nur Beaumarchais' Schlußfolgerung in Frageform: *Qui diable y résisterait?*

Diese, wie wir sahen, politisch, musikalisch und dichterisch interessante Opera buffa erlebte etwa zu ihrem 130. Geburtstag eine geistreich-lebendige Wiedergabe. In *Otto Ackermann* lernte man einen ausgezeichneten Dirigenten kennen. Sicher wie seine Zeichengebung ist sein Gefühl für Tempo und Stil. Bühne und Orchester zu koordinieren, der menschlichen Stimme die notwendige Freiheit zu lassen und doch dem Grundzeitmaß treu zu bleiben, daran zeigt sich des Berner Kapellmeisters Eignung und Routine im Reich der Oper. Problematisch bleiben freilich die überaus schwierigen Koloraturen. Wo ist der Tenor, der Almavivas Rouladen notengetreu und dabei siegreich lächelnd, also wenigstens scheinbar mühelos hervorbringt? *Louis Arnault* gab sich viel Mühe, hatte deren aber auch viel, entschädigte jedoch in der Kantilene. Bei Figaros berühmter Cavatine — *Largo al factotum della città* — durfte nicht an Battistinis unvergeßliche Leistung gedacht werden. Immerhin hat *Willy Clément* bedeutende stimmliche Mittel einzusetzen und besitzt jedenfalls genug Spannkraft, um den großen Anforderungen des sofort folgenden Duetts gerecht zu werden. Hervorragend war das bassale Paar Bartolo-Basilio durch die Herren *Mestrallet* und *Dutoit* vertreten. Das sind sauber intonierende humorbegabte Künstler mit reicher Bühnenerfahrung; ihnen gerät jeder Ton und jede Geste. Die technisch absolut beste Leistung ließ *Janine Micheau* hören. Ein klug berechnetes, kaum erkennbares Zurückhalten an unwesentlichen Stellen erlaubte ihr, an allen Höhepunkten ihrer Rolle zu glänzen. Es paßt durchaus zum Charakter der einerseits eingesperreten und andererseits

verliebten Rosine, wenn die Sängerin bei allen stark virtuosen Nummern kaum spielte und in erster Linie sang. Viel Lob verdient die Regie von *Jean Mercier*. Die leidige Angewohnheit, die beiden Alten unentwegt Spässe machen zu lassen, sodaß die Zuhörer, statt zu hören, mit ihrem Lachen die Musik übertönen, wurde mit bester Wirkung umgangen. Mercier zeigte, wie man auf der Bühne, auch wenn man gerade nicht singt, mitspielen kann, ohne lächerliche Clownerien aufzuführen. Auch das entzückende, Tempesta überschriebene Instrumentalstück unterschied sich vorteilhaft von der üblichen Darstellung. Richtig wurde erkannt, daß Rossinis Partitur bereits Donner, Sturm und Regen meisterhaft schildert und daß demnach der Techniker nur noch das Visuelle, nämlich den Blitz darzustellen hat. Nur so, ohne überflüssige Geräuschkulisse und in der nicht überhetzten Allegrobewegung, wird der ganze Charme des Satzes spürbar. Man glaubt sich im Zeitalter des Rokoko, lange vor Beethovens pastoraler Symphonie — und doch existierte dies viel grandiosere Tongemälde schon acht Jahre, als Rossini seinen bezaubernden Miniatursturm entfesselte.

Joachim Ernst.

Zürcher Schauspielhaus

Shakespeare: «Das Wintermärchen»

Die Alterswerke Shakespeares haben viel Sprödigkeit an sich, aber sie vertiefen sich dafür auch immer wieder zu einer rein menschlichen Innigkeit, welche die früheren mit all ihrem Glanz nicht erreichen. Das Traumhafte des «Sturms» öffnet sich hier im «Wintermärchen» noch nicht; die Entfernung von der Wirklichkeit wird auf einfachere Weise, durch ein unbekümmertes Durcheinanderwirbeln von Zeiten und Räumen, Delphischem Orakel, Giulio Romano und Kaiser von Rußland, Küste Böhmens und Insel Delphos angedeutet. In der Fabel selbst ist der Realismus besonders durch die Eifersuchts-Tragödie des Königs Leontes zurückgeschoben, die in ihrem Aufflammen und Zusammensinken doch wohl mehr der schattenlosen platonischen Idee dieser Leidenschaft, wie sie in stilisierten Charakterkomödien aufzutreten pflegt, anzugehören scheint. In diesem Sinne fällt auch auf, daß die Hofgesellschaft, die dem König ziemlich herb entgegenzutreten wagt — daß besonders Paulina, die sich nicht fürchtet, nicht das *wenigstens sachlich* erlösende Wort findet: Beweise! Aber wir sind im Märchen, und da muß sich alle Psychologie den zuvor festgesetzten und abgeteilten Peripetien der Handlung fügen. Da muß der König täglich Buße feiern und die Königin klösterlich verborgen bleiben, bis die Tochter, welche die Lösung bringt, heiratsfähig ist. Aber der große Dichter weiß gerade die naiven Rhythmen des Märchens mit tieferer menschlicher Bedeutsamkeit zu erfüllen; und oft genug in diesem Drama erhebt sich eine Witterung, als habe etwas in Shakespeare diese erzwungenen fünfzehn Jahre, wo die Ehegatten ihre besten Zeiten einsam verlieren, um nachher ihre (vom Dramaturgen wegretuschierten) Runzeln zu beklagen, mit tiefer Seelenkunde ausgedeutet — als habe diese prächtige resolute Paulina, die das Herz so auf dem rechten Flecke hat, sich etwas in ihre Rolle verliebt und ihre tyrannisch wohlgesinnte Macht, die beiden Ehegatten zur Askese zu zwingen, nach erdenklicher Verlängerung nicht ohne leises Bedauern aufgegeben. Vielleicht ist auch dieses Zwielficht zwischen Märchen und tieferer Kunde von der Menschenseele ein besonderer Reiz der späten Shakespeare-Stücke.

Unsere Aufführung wußte im ganzen diesen schwebenden Zwischenton festzuhalten. Herr Ginsberg verstand die unschattierte Eifersucht durch ihre äußerste Intensitätssteigerung glaubhaft zu machen; Hermione (Frau Fries) hatte dem eine schöne statuenhafte Ruhe entgegenzusetzen, mochten auch die letzten Töne des Inneren, da wo sie wirklich hervorbrechen müssen, fehlen. Paulina (Frau Carlsen) hielt sich ungemein wacker, wenn ihr auch die derbsten Steigerungen stellenweise versagten; auch der zweite König (Herr Trösch) wußte sich in Biederkeit wie in Zorn herzhaft zu gebärden. Die Hofherren und Hofdamen blieben ihrer Würde

wie ihrer Menschlichkeit nichts schuldig, das Liebespaar (Herr Bichler und Frau Fink) war jung und ideal, Herr Heinz als Autolykus bot ein wahres Kabinettstück — nur war es kein Autolykus, kein Genie sorglosester Lebendigkeit, in der dann fast zufällig Moral keinen Platz zu halten vermag — sondern ein schmieriger Gauner. Herr Horwitz als Schäfer bot unvergeßlich die Kind gewordene Weisheit des Alters; der Übergang zum zeittraffenden Bericht des Chronos geriet ihm darum als das Natürlichste.

Herr Hilpert zeichnete für Spielleitung. Die Führung der Schauspieler gefiel uns. Obschon damit allein nicht zu operieren ist; man sagt, daß z. B. ein Orchester ersten Ranges auch dem Kenner unmerklich ohne Dirigenten zu spielen wüßte. Die Ausstattung gefiel uns nicht. Wir sind gegen Naturalismus in diesem Betrachte; blecherne Schuppenpanzer, Marmorquadern, die bei jedem Hauch erzittern, Schlangen und Schwäne aus Pappe gehören ins Panoptikum. Aber ebenso sind wir gegen einen Antinaturalismus, einen Expressionismus in diesen Dingen. Man wird ja die harte gegebene Wirklichkeit der Menschengestalt mit allem Vorwitz doch nicht los. Und was sollen leidlich historische Kostüme in einer Umwelt, die diese Bezüge sorgfältig meidet? Man soll in der Sachausstattung sparsam andeuten; aber die Andeutung soll sich im Rahmen einer gewissen Unterordnung unter die Wirklichkeit halten. Sonst kann es wie mit jenen Moralisten gehen, die gerade durch übertriebene abrupte Einfachheit sich in lästiger Weise auffällig machen. Das tuchumspannte Sonnenbad — auch als Boxring zu deuten —, in dem sich dieses Märchen abspielte, war ein ungemein unglücklicher Einfall. Wenn die Spieler den leeren Platz überquerten und die Tücher zurückschlugen, um abzutreten, so war das einfach lächerlich. Und ebenso unglücklich dünkte uns der Gegensatz zwischen dieser Leere und dem einzelnen Möbelstück, das jeweils irgendwo in sie hineingepflanzt wurde und recht willkürlich mit Wirklichkeitselementen spielte — etwa einem ornamental verspielten Thronchen — oder gar dem Barockschrank aus den achtziger Jahren, aus dem Hermione heraustrat — an jenen Schrank van der Qualens in Thomas Manns «Herrn Friedemann» erinnernd, mittels dessen er sich umsonst vom Realismus in eine höhere Phantasie abzustoßen trachtete. Und der Wald aus Seetang vermochte uns nicht glücklicher zu stimmen.

Erich Brock.

Kleist: «Der zerbrochene Krug»

Das Schauspielhaus hat in Wien gastiert mit «Mutter Courage» (während uns die Wiener Hofmannsthals «Schwierigen» zu sehen gaben) und hat als Füllsel mit den verbleibenden Kräften Kleists «Zerbrochenen Krug» auf die Bühne gebracht. Wir besitzen in Gretler und Horwitz Darsteller für den Richter Adam und den Gerichtsrat Walter, die auch eine im übrigen vielleicht problematisch besetzte und geführte Inszenierung noch auf ein beachtliches Niveau zu heben vermöchten. Und solche Sicherheitsfaktoren sind gerade in einer Zeit geistigen Interregnums, wie sie jetzt das Schauspielhaus mehr oder weniger offen durchmacht, nicht zu verachten. Aber auch abgesehen davon ist Kleists Theater eine Welt, die durch ihre überreiche Problematik immer neu die Deutung der Nachschaffenden und der Erlebenden herausfordert.

Das gilt nicht zuletzt für den «Zerbrochenen Krug», den viele Kritiker allerdings nur an der Peripherie von Kleists Werk ansiedeln möchten. Dazu mag vor allem die Entstehungsgeschichte dieser Komödie verführen. Diese ist das Ergebnis einer Wette. Ein Rokokostich, benannt «La Cruche cassée» und eine ländliche Gerichtsszene darstellend, regte die Phantasie Kleists und seiner Berner Freunde so an, daß sie beschlossen, die da geschene Szene in verschiedenen literarischen Gattungen abzuwandeln, satirisch, episch, dramatisch. Aber geht es wirklich gegen Kleists Daimon, daß der bei ihm aus so gefährlichen Tiefen kommende ehrgeizige Wille es vermochte, ihn zu inspirieren, oder besser gesagt, das Geschiebe der see-

lischen Hemmungen wegzuräumen, die seiner Schöpferkraft entgegenwirkten? Ist nicht dieses Willentliche die eigentliche Tonart seines Wesens, dieses Wollenmüssen, um sein zu können? Und ist nicht andererseits der fast grotesk anmutende Abstand zwischen der Rokokowelt der Vorlage und dem, was Kleist darin sah — nämlich die durchaus einmalige Verbindung von sophokleischer Abstraktion und flämischer Nestwärme — ist er nicht wiederum Abbild der fast untragbaren Spannung, die wir im besondersten wie im allgemeinsten Zug seiner Kunst spüren? Und ist weiter, was Kleist hier mit seinem Adam machen mußte — nämlich den ersten Menschen Adam selbst, versteckt unter Beulen, Perücken, juristischen Floskeln und sinnlichen Handgreiflichkeiten — ist das nicht ein weiterer Spannungszug, der das Endliche und das Unendliche, das Diesseitige und das Jenseitige zusammenzwingt nicht zur Einheit, sondern zur unlösbar gegenwärtigen Zweiheit? Der Fall ist wohl einzig, daß ein Dichter solche Dimensionen bändigt nicht mit der Entfaltung in die Breite, sondern mit dem Durchstoß in die Tiefe, einem Stoß, der irgendwo mörderisches Wesen hat. Alles ist hier auf die Dimension der Tiefe ausgerichtet. Betrachten wir nur einmal das *Corpus delicti*, den Krug, der die Geschichte der Niederlande an seinem kleinen Bauche erschöpfend spiegelt. Als sähen wir alles in einem umgekehrten Fernrohr, findet sich die Breite des Geschehens am kleinsten Ort zierlich versammelt, um desto sicherer in Scherben zu gehen. Oder Kleists *Vers* — fast unsprechbar gedrängt und übervoll gebändigt, wird er auf Schritt und Tritt zerrissen, nicht weil er äußere, lästige Form wäre, sondern weil er innerste Form ist, die unentrinnbare, deren Unentrinnbarkeit nur durch die immer wieder versuchte und gescheiterte Flucht bewiesen werden kann. Oder um von den großen Baulinien zu reden: der Prozeß hier ist wie der Krug Spiegelung des großen Vergangenen im kleinen Gegenwärtigen, nicht Entfaltung der Welt aus ihrem Samen, sondern Zurücknahme an ihren Endpunkt, das Gericht.

So muß denn der Stil einer Aufführung des «Zerbrochenen Krugs» gedrängt sein. Unvorstellbar, daß in der Weimarer Uraufführung unter Goethe das Stück in drei Akte künstlich zerschnitten wurde. Nur im pausenlosen, gehetzten Ablauf kann es seine Wahrheit enthüllen. Im pausenlosen Ablauf aber auch seiner Verse, seiner Motive. Denn auch die komischen Einsprengsel des Werks, die in die Perücke jügelnde Katze, das Huhn mit dem Pips etwa, sie sind doch nichts anderes als wilde Fluchtversuche, die Umkehrung jeder Behäbigkeit, die höllische Verkehrung des Alltags in die Fallstricke des Gerichts. Geruhsam, fast heiter ist in diesem Stück nur das, was sonst das Schneidendste ist, das Gesetz. Denn das in sich verstrickte Leben nimmt ihm schon alle Bosheit vorweg. Die Natur rast aus ihren eigenen Gesetzen so schnell in ihren Untergang, daß dem Geist eine beinahe behütende Rolle zufällt. So gibt es denn gar keine stärkere Verkenning dieses Werks, als wenn man ihm Breite, Behaglichkeit geben wollte. Nur fratzenhaft dürfen solche Züge gestaltet werden.

Heinz Hilpert, der sich mit der Inszenierung dieses Werks nun schon zum dritten Mal den Zürchern vorstellt, liegt aber solche Gehetztheit, Gedrängtheit nicht. Er liebt das Gemütvolle, das, was man gemeinhin das Poetische nennt und was doch nur eine kleine Provinz der Poesie ist, die ebenso sehr das streng Architektonische, das sinnlich Entblößte, ja das Nüchterne einschließt. Hilpert ist darin sehr deutsch und wohl auch sehr zeitgebunden. Denn Zeiten völligen Zusammenbruchs haben von jeher nur in wenigen Individuen der entsprechenden Größe gerufen, während die Meisten, selbst unter den Begabten, die Flucht ins Einzelne, Idyllische, in den holden oder wenigstens noch rührenden Abfall der Zerstörung antreten. Die Zeit wäre reif für einen apokalyptischen Richter Adam — und ihn zu gestalten brauchte es nur die reine Wiedergabe des Dichterworts — die *Menschen* unserer Zeit aber sind reif für einen behaglichen Richter Adam. Und den gibt ihnen Hilperts Inszenierung, soweit sie über die Strebungen und das Wesen der verfügbaren Darsteller zu herrschen vermag.

Wir nannten schon die tragenden Figuren der Aufführung: *Gretler* als Adam und *Horwitz* als Gerichtsrat. *Dieser* überlegen, gütig, unbestechlich in seiner Kunst, wie es der Gerichtsrat in seinem Amt ist, vornehm und diskret sich absetzend gegen *Gretlers* Adam, der bei allem saftigen Realismus, aller bäurischen Drallheit die Durchsicht auf die tieferen Schichten der Rolle nicht vermissen läßt. Ein Höhepunkt seiner Gestaltung war die Stelle, wo er die pythagoräischen Kategorien durch die angstvolle Weinseligkeit hindurch aufleuchten läßt — hier ließ er die Abgefallenheit dieses Menschen spüren, der ja am Anfang des Stücks, bei sich selbst gelassen, schon so genau weiß um seine Schuld und erst durch die Angst vor der Strafe sich ganz in die Gemeinheit hinein verliert. Mit diesen beiden Darstellern konnte sich unter den übrigen, fast durchwegs Niveau haltenden Interpreten nur noch Frau *Carlsen* vergleichen als Brigitte, die eine Figur von beinahe Brueghelscher Verstocktheit schuf.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Ada Negri in ihren nachgelassenen Gedichten

«Auf allen Leides tiefstem Grund
lächelt ein Hoffen, dauert ein Traum».

Die weltberühmte Dichterin entschlief ruhig, nach stürmischem Leben, fast fünfundsiebzigjährig, am 11. Januar 1945 im Mailänder Heim ihrer einzigen Tochter Bianca. Die Leidenslast, welcher der ihr unverständliche Krieg gerade ihre engere Heimat, die Lombardei, aussetzte, vermochte ihr müdes Herz nicht mehr mitzutragen:

«O Herz, hör auf zu sein.
Nicht menschlich Maß hat deine Qual.
In drohender Nacht dein heftig dumpfes Schlagen,
nimmer halt ich ihm stand».

Durch persönliche Erfahrungen enttäuscht — *Son milionaria del genio e del sol*, hatte sie als junge Bardin ausgerufen, und nun beklagt sie ihr «verratenes, verlorenes Leben», *vita tradita, perduta* —, enttäuscht von der Staatsführung, der auch sie eine zeitlang trauen wollte, verbrachte sie die Kriegsjahre zwischen stummer Empörung und resigniertem Gebet. Trost bedeutete ihr, außer dem Glauben an Italiens sich ermannende Jugend, ihre immer noch starke Gottesgabe, zu sagen, was sie litt, ihr Hoffen auf baldige Erlösung vom Erdenleid, auf endliche Rückkehr zur *Fons Amoris*, zum Urquell der Liebe.

Schon frühere Bekenntnisse der Dichterin, insbesondere in den beiden Gedichtbänden *Vespertina* und *Il dono*, sowie in den Prosabänden *Di giorno in giorno* und *Erba sul sagrato*, bezeugten ihre Sehnsucht nach Überwindung alles Menschlich Allzumenschlichen, nach Beruhigung ihrer leidenschaftlichen Seele, verrieten ein peinigendes Auf-und-ab zwischen religiöser Errungenschaft und innerem Versagen, ja Verzagen. Nunmehr, in den nachgelassenen, auf ihren Wunsch erst nach Kriegsende veröffentlichten Gedichten¹⁾, erscheint die Kämpfende zutiefst geläutert, gefestigt, neuartig aufgetan für die Schönheit des All, neuartig zugewandt «dem Licht, das niemals täuscht», in dessen Spiegel sie «das dauernde Leben» erschaut. Nicht umsonst lauten die beiden Untertitel «*Der Erde nahe*» und «*Gebete*».

Unter den vierzig Gedichten des ersten Teiles berückt uns ein Erwachen in Meeresnähe nach schlummerloser Schmerzensnacht:

«Auf schnellt' ich, tauchte tief in die leuchtende Bläue —
denkendes Leben nicht mehr, allein nur Leben —,
trank die Morgenfrische im Atem des Meeres,
Meer und Himmel auch ich, und uneingedenk
allen Schmerzes, allein nur unendliche Wonne».

1) *Fons Amoris*. Mondadori, Mailand.

Wonne und Weh erfüllt auch die kleine Canzone vom Fink, der aus voller Kehle, a gola perduta, von seinem engen Käfig in den Frühling hinaus zwitschert, «als wären sein die Gärten all der Erde —, und mit ihm singt's in mir». Augenblicke ungetrübter Wonne erlebt die Dichterin eines Herbstmorgens: vor einem Beet weißer, betauter, schmetterlingsumgaukelter Blumen fühlt sie, wie durch einen Zauber, sich selbst verwandelt «in Blume, Licht und Schwinge». Altbekannte Ada Negri-Motive kehren in neuer beruhigter Fassung wieder, so die Freude am Spiel von Mond und Wolken; die Ehrfurcht vor der Maispflanze, vor deren schlichter Pracht und Güte; die Treue zur lombardischen Tiefebene, das Heimweh nach deren Pappeln und Robinien, nach den Liebesliedern, die sie weithin durchhallen, das Bedürfnis nach naher körperlicher Berührung mit deren Erde: betasten mag die Dichterin jene viellebige Erde, in der eigenen Hand sie festhalten, um sie ganz zu erfühlen, zu ergründen.

In den «Gebeten» führt Ada Negri innige Zwiesprache mit ihrem göttlichen Meister, der sich ihr weist in allem Sichtbaren, Hörbaren — Blume, Halm, Stern, Blitz, Windstoß, Regenschauer —, in Freund und Feind, und zuweilen sich ihr völlig verhüllt, sie ihrem Suchen und Bangen preisgibt:

«und aus dem Bangen,
von Dir zu wissen, was Du mir verbirgst,
schöpf' ich die Kraft, Gottvater, Dich zu lieben,
und groß ist meine Qual als wie Dein Schweigen».

Im Schlußgebet bittet sie um die Gunst, daß, nach dem Tod, ihre Seele nicht in ewige Himmelsruhe eingehe, sondern bußfertig auf der Erde verbleibe, unter den mühsal- und sündenbeladenen Menschenbrüdern, mit ihnen zu wachen, zu werken, ihren Blick nach oben zu lenken:

«und so das Gute ich vollbringe,
das ich im Leben zu vollbringen wähte
und nicht vermochte.»

Und wenn, nach Jahrtausenden, die Liebe über den Haß siegen wird — «dies Morgenrot, es muß erglühn» —, dann möchte sie Liebesflamme in aller Herzen sein, möchte unauslöschliche Flamme bleiben, sin che la vita sia vivente, «bis an das Ende des lebendigen Lebens».

Dies ist, ob auch mit transzendenterm Einschlag oder Auftrieb, ihr unbewußt, wiederum die Ada Negri von dereinst, voller Vertrauen in die Menschenverbrüderung, voller Lust, sich zwar an andere hinzugeben, doch ohne sich selbst aufzugeben. In der unauslöschlichen Flamme will wohl auch, unauslöschlich, die Sängerin Ada Negri weiterleben.

Wir wünschen ihr diese Glorie, aus Dank für ihren, nach und nach immer strengeren, künstlerisch überzeugenderen Dienst am Wort. *Ihr* Wort: früher überbordend, sinnenbetört, jetzt, mit wenigen Ausnahmen, zuchtvoll, maßvoll, schlackenfrei; bald kräftig eigenwillig geprägt, beinahe körperhaft, bald gänzlich entmaterialisiert, von duftiger Zartheit, wie die Blütenwolke des Pfirsichbaumes «ein Hauch, aus nichts bestehend, der Hoffnung gleich», fatta di nulla come la speranza.

Elsa Nerina Baragiola.