Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 26 (1946-1947)
Heft: 4

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: 11.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Zürcher Theaterwochen

«Niobe»

Die Uraufführung von Heinrich Sutermeisters neuester Oper «Niobe» war ein Ereignis, das in der Geschichte des schweizerischen Theaters als bedeutsam dasteht und sich als folgenreich auswirken könnte. Der starke Eindruck, den dieses in den Rahmen der Zürcher Theaterwochen sich gut einfügende Bühnenwerk hinterläßt, ist nur einesteils dem gerade in seiner Zeitlosigkeit gegenwartsnahen Stoff zuzuschreiben. «Der grenzenlose Mensch», sagt der Bruder des Komponisten und Verfasser des Librettos, Peter Sutermeister, «der im Gefühl seiner Macht die Götter erzürnt und damit Unglück und Strafe auf sich und seinesgleichen herabruft, der trotzige Mensch, der sich dennoch dem göttlichen Willen nicht fügen will, und schließlich die um ihre gefallenen Kinder einsam trauernde Mutter, sie alle sind unserer Zeit nicht fremd».

Aber diese mit dem Erlebnis des modernen Menschen so eng verwandte Spannung zwischen Hybris und grenzenlosem, zu geistiger und physischer Erstarrung führendem Schmerz ist es nicht allein, der «Niobe» ihre Wirkung auf uns verdankt. Wenn Sutermeister der Gegenwart verbunden bleibt und nicht «in eine für sich abgeschlossene ästhetische Welt» fliehen will, so wird die Fernwirkung dieser Oper doch gerade in erster Linie von ihrem ästhetischen Charakter abhängen. Die Anwendung von Chören, die nicht handelnd in das Geschehen eingreifen — sie sind als «Stimmen der Natur», «Stimmen der Schatten» und «Stimmen der Trauernden» gewissermaßen die sinnbildliche Verkörperung der in den drei Bühnenbildern festgehaltenen Stufen von Niobes Schicksalsweg —, die ballettartigen Einlagen ferner lockern den dramatischen Zusammenhang auf und geben diesem Werk den Charakter einer großartigen Bühnenschau, deren tragischer Gehalt in der musikalischen Form, vor allem aber im Klangkörper und im Kunsttanz ihren symbolischen Ausdruck findet. An Stelle des Wagnerschen Ineinander tritt hier, sowohl in gedanklicher als in musikalisch-thematischer Hinsicht, das Nebeneinander. Dem Stimmungsgehalt nach überwiegt einerseits das Düstere und Schicksalshafte, das bisweilen — vor allem in den chorischen Unisoni — ins Apokalyptische, bisweilen auch in die Sphäre des Gespenstischen und des atemraubenden Schreckens hinüberleitet, anderseits sind die Melodien zu den Tanzszenen im ersten Akt durch einen Zug zum Schäferliedartigen charakterisiert, während die mütterliche Liebe und der mütterliche Schmerz in sanften und oft ins Süßliche ausklingenden Motiven Gestalt annimmt. Oft bildet die Oberstimme, oft ein einzelner Ton die Überleitung von einer Stimmung in die andere, so zum Beispiel nach der Verhöhnung des Götterbildes durch Niobe oder beim Wechsel des Bühnenbildes im zweiten Akt.

Wohl redet die musikalische Formenwelt in der großen Passacaglia im ersten Akt, wo das Thema, das den Tod der Niobiden begleitet, in zweiunddreißigfacher Form variiert wird, eine mächtige Sprache, und einzelne Motive, wie etwa die aus den dreisilbigen Namen Niobe und Latona hervorgegangenen, treten schlaglichtartig auf, aber die Harmonik entwickelt sich nicht als Ausdrucksform seelischer Situationen und Wandlungen; als deren Funktionen erscheinen vielmehr: die Klangfarbe, die Tiefenwirkung und die Motive selbst. Diesen Mitteln des musikalischen Ausdrucks verdankt Sutermeisters Musik ihren großen und echten Theatereffekt und ihre Fähigkeit, unmittelbar zu ergreifen. Die Wirkung der kunstvollen, ja raffinierten Instrumentation, welche der Singstimme stets gestattet, das Orchester zu dominieren, wird durch die räumliche Verteilung der Stimmen noch gehoben. Sie schenkt dem Klang-

körper von Sutermeisters Werk jene eigenartige Plastizität, die, wie beim ersten Auftreten der Niobe oder beim Schall des Echos in der Unterwelt, den schauererregenden Eindruck des Überzeitlichen und Unendlichen zu vermitteln imstande ist. Der glänzende orchestrale Apparat, die stimmungs- und tonmalerischen Effekte, welche sich aus der Verwendung des Schlagzeuges, des Klaviers und Xylophons, durch Pizzicati, Flageolett, Dämpfer und Kinderchor ergeben, vermögen aber doch die ermüdende Wirkung, welche die mit allzu mechanischer Regelmäßigkeit angewandte Technik der Überlagerung des ostinatischen Unterbaus durch den melismatisch-gesanglichen Überbau erzeugt, nicht genügend zu beheben. Nur die dramatischen Höhepunkte und Steigerungen, wie wir sie in der Passacaglia oder, im zweiten Akt, in der Begegnung von Mutter und Kindern erleben, gleichen diesen den rein musikalischen Wert der Oper beeinträchtigenden Mangel einigermaßen aus.

Hilde Konetzni (Staatsoper Wien) hat als Niobe durch ihre herrliche Stimme die einzige Solopartie mit ergreifender Wärme erfüllt, und Victor Reinshagen hat als Dirigent, Hans Macke als Regisseur und Teo Otto durch die von ihm arrangierten Bühnenbilder der unter Mitwirkung der Tanzgruppe und des Singchors der Zürcher Oper, des Lehrersingchors und des Madrigal-Ensembles dargebotenen Uraufführung von Sutermeisters jüngster Oper den ihr gebührenden Erfolg zu sichern gewußt.

Peter Sulzer.

«Tristan und Isolde»

Es gibt Leute der Linken, die zu erwarten scheinen, der Geist Richard Wagners werde in Nürnberg vorgeladen. Frau Winifred Wagners Verhalten wird gegenwärtig geprüft. Sie und ihre Kinder leben seit der Zerstörung und Plünderung Wahnfrieds in der amerikanischen und französischen Besetzungszone. Vorgeworfen wird ihnen, die glanzvolle Unterstützung Bayreuths durch das Dritte Reich angenommen zu haben, ... nichts anderes im Grunde, als wenn einst R. Wagner sich durch Liszt und die Zürcher Familien und dann durch Ludwig II. Leben und Werk retten ließ. Man könnte die Anklage wohl auch umkehren: weshalb haben das Zweite Reich und die Weimarer Republik für eine einzigartige Kunst- und Kulturstätte nichts getan? Anderseits hält die junge Friedelind, die ältere Tochter Winifreds und Siegfrieds, in den Vereinigten Staaten Vorträge über ihre Bayreuther Erfahrungen mit den Führern des letzten Reichs, deren Scheingröße sie offenbar genial schon als Kind erkannte; sie hat unlängst ein rasch vergriffenes Buch «Heritage of fire» veröffentlicht, worin sie ihren Abscheu vor dem Nationalsozialismus und ihre Emigration schildert. Sie fühlt sich als wahre Enkelin R. Wagners und möchte als allein echte Bewahrerin seines geistigen Erbes erscheinen. Nach einer fraglichen Zeitungsmeldung wäre sie jüngst zum Wiederaufbau Bayreuths nach Deutschland berufen worden. Zweifellos gibt ihr bald auch in der Schweiz neu herauskommendes Büchlein viele bezeichnende Erlebnisse wieder. Vom Kern der Werke Wagners wird wenig gesagt. Uns schiene der älteste Enkel R. Wagners, der Schweizer Dr. Beidler in Zürich, der Berufene zur Schilderung der Aufgabe und Wirkungsmöglichkeit Wagners in einer neuen Zeit. Seine Deutung würde zweifellos dem heutigen Geist, der das Umwälzende in Leben und Lehre des 1848ers hervorheben möchte, weit entgegenkommen. So hatte 1929 B. Diebold einen schwarzrotgoldenen dem schwarzweißroten Wagner der damaligen rechtsstehenden Anschauungen gegenübergestellt. Freilich müssen wir betonen, daß sicher weder Links noch Rechts den ganzen Wagner erfassen. Seine Schöpfung ist unendlich vieldeutig, wie das Leben selbst. Längst haben sich Kreuz und Hakenkreuz, Trikolore und Sichel um sie bekümmert, und auch die Zukunft wird sich mit ihr auseinandersetzen, ohne sie erschöpfen zu können. Gewiß ist nur das Eine: die Unmöglichkeit, Wagner gegenüber gleichgültig zu sein; wer ihm wirklich naht, wird ihn lieben oder hassen. Beide Pole hatte in sich Nietzsche erfahren; in seinem Seelenkampf spielen sich Begeisterung und Verkennung der Gene-

rationen seit 1870. Wenige haben Wagner so warm begrüßt, wenige ihn so bitter verhöhnt wie der zwiespältige Philosoph und Verkünder von Macht und Herrenmenschentum, der weit eher als Wagner in Nürnberg zu verhören wäre. Aber «Zarathustra» weinte, als er am schärfsten spottete. Etwas vom Zwiespalt Nietzsches ist in jeden Gebildeten — und unbewußt wohl auch in die Seele jedes andern heutigen Menschen — übergegangen. Wohl legte man immer noch den ebenfalls vieldeutigen «Faust» aus, fragte etwa, ob Goethe den Neptunismus dem Plutonismus vorgezogen habe usw. Bei Wagner ist jede Würdigung unendlich erschwert, schon deshalb, weil er zu den «Musikern» gezählt wird, aber nicht als Musiker im gewohnten Wortsinn wirkt. Bekanntlich ist für ihn die Musik ein Mittel zum dichterischen Zweck; sein Traum ist das Shakespeare und Beethoven verschmelzende Gesamtkunstwerk, und wenn ein solches je möglich schien, so hätte Wagner es erreicht. Er wollte aber nicht nur die Oper reformieren, sondern die menschliche Gesellschaft. Es gibt kaum eine kulturelle Frage, die Wagner nicht leidenschaftlich, oft unbewußt sich selbst widersprechend, aufgerührt hätte. Wie ein Besessener wirkte er für die Reinigung des Theaters, aber er warb ebenso leidenschaftlich etwa für vegetarische Ernährungsweise, verwarf erbittert die Vivisektion, beleidigte die Presse, verglich gewisse Gelehrte mit auf dem Baum der Erkenntnis herumkletternden Affen, wollte ernstlich eine Regeneration des Menschengeschlechts und meinte, es sei einmal möglich, eine ernste Kunst in ein heiter gewordenes Leben hineinzustellen.

Es war notwendig, diese grundsätzlichen Andeutungen zu wiederholen. Denn Wagner ist weit mehr genannt als gekannt. Am ehesten kann ihn das Volk — dessen leidenschaftlicher Freund er immer war und blieb — in seinen Tondramen kennen lernen; sie müssen also gegeben werden und zwar stilgerecht. Für eine wirklich freie Bühne ist es Pflicht (und zugleich Erfolg!), Wagners Werke aufzuführen. Konnte der «Ring», dieses furchtbare Trauerspiel gebrochener Verträge, konnte «Parsifal», das Drama des Mitleidens sogar mit Tieren, die Tragödie der Erlösung der ewigen Jüdin Kundry, konnte «Tristan und Isolde», die Verherrlichung von Liebe und Ehre, im Dritten Reich verstanden werden? Unmöglich! Aber die Führer dieses Reiches ahnten die Weltwirkung dieser Werke. Wir trauen es Hitler und Goebbels zu, daß sie in tiefer Selbstironie Bayreuth benutzten, um den Völkern mit Hans Sachs der «Meistersinger von Nürnberg» zuzurufen: «Was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'!» Auch bei uns scheinen Stimmungen und Strömungen den großen Lehrer und Tröster zum Schweigen verdammt zu haben, während schönste Aufgabe freier Bühnen gerade jetzt wäre, die Dämmerung der Götter und Götzen zu zeigen und auf den von Wagner geahnten Friedensgott Baldur hinzudeuten.

Endlich wurde das Schweigen gebrochen. Die Festspielwochen brachten zwei Aufführungen des in Zürich gekeimten Werkes *«Tristan und Isolde»*. Wird das weltberühmte Werk verstanden? Kann es in seinem Tiefsinn erfaßt werden? Stehen doch die Helden des Trauerspiels selbst vor Unerforschlichem. Marke sieht einen «unerforschlich tief geheimnisvollen Grund» und Tristan meint mitleidig, er könne ihn nie erfahren; dreimal spricht er zu seinem treuen Kurwenal «wo ich weilte, das kann ich dir nicht sagen» und Kurwenal seinerseits entgegnet dem Hirten «Du kannst's doch nie erfahren». Immer wieder ertönt die Frage «wo war ich?», «welches Land?», «wer naht?», «welcher König?», «wer ruft mich?» Und nicht stets ist die Antwort so klar wie dort, wo auf Tristans «Wo sind wir?» Isolde antwortet «hart am Ziel!», dessen Sinn der leise Erzklang des Todesmotivs enthüllt. Wie schwer begreift nüchterner Verstand, daß Tristan sich absichtlich verwunden läßt und daß er die Wunde aufreißt, wann Isolde naht. Wie selten wird betont, daß bei Wagner im Gegensatz zu den alten Quellen die Helden keinen Liebes-, sondern den Todestrank trinken. Ein großer Dramatiker läßt Liebe wahrlich nicht durch ein Mirakel entstehen; sie war längst erwacht, schon damals, als der wunde Tantris der irischen Königstochter, die an ihm den Tod ihres Verlobten Morold rächen will, in die

Augen sah. Nur für die öde Welt und ihre Tagesgespenster braucht des Trankes Geheimnis, das keines ist, enthüllt zu werden. Doch die beiden Helden glauben nach dem Genuß des Giftes im Jenseits zu erwachen, wo sie in Ehren ihre Liebe gestehen können. Das Unvergleichliche, wahrhaft Metaphysische des Werkes ist gerade das bewußte Loslösen von den Wonnen des Tages und das Sehnen nach dem Wunderreich der Nacht. «Dünkt es dich dunkel, mein Gedicht?» sagt einmal Isolde zu Brangäne. Tiefsinn, nicht Dunkel, findet der aufmerksame Hörer und Leser.

Eine echte Aufführung des für Wagners Art so bezeichnenden Werkes stellt höchste Anforderungen. Konnten sie in Zürich diesmal erfüllt werden? Sie wurden es vor allem durch das Orchester, das unter *Robert F. Denzler* seiner herrlichen Aufgabe voll gewachsen war. Mit Recht wurde ihm durch besonders warmen Beifall des beide Male ausverkauften Hauses gedankt.

Vortrefflich war Brangäne durch *Elsa Cavelti* verkörpert. Stimmlich könnten wir uns nur den großen Beschwichtigungsgesang im I. Akt mit seiner weit dahinflutenden, preisenden, kosenden Melodik noch wärmer vorstellen. Umso herrlicher verband sich ihre Stimme im nächtlichen Wächterlied mit den leise wogenden Harfenklängen. Auch darstellerisch war Brangäne ausgezeichnet; wohl kann man sich ihre Vertauschung der Tränke auch anders denken, und ihr Schreck über den schroffen Befehl, den sie dem Eigenholden, d. h. dem Vasallen Tristan zu bringen hat, war fast allzu stark angedeutet. Doch ziehen wir ein Zuviel vor. Sonst scheint die nicht genannte Regie, für die wir wohl *Direktor Schmid-Bloss* verbunden sind, jetzt wohl Gewicht auf sparsame Mimik zu legen. Im Marke von *Vischegonow* grenzte dieses Maßhalten an Teilnahmslosigkeit; gesanglich gab er eine hoch befriedigende Leistung. Ganz erfreulich war in Spiel und Gesang der Kurwenal *Boehms*. Die kleinen Rollen des Melot, des Hirten, der Seemannsstimme, des Steuermanns (Kollazio, Sander, Lichtegg, Felden) waren befriedigend besetzt.

Den Tristan gab *Set Svanholm* aus Schweden. Er ist mehr lyrischer als Helden-Tenor, zeichnet sich aber durch hochintelligente, wenn auch zurückhaltende Darstellung und eine sehr kultivierte Stimme aus; vorbildliche Aussprache vermag oft weitgehend heldischen Glanz der Stimme zu ersetzen. Ergreifend zeigte er wundervolle Überraschung, wenn er sieht, daß Isolde ihm den vermeintlichen Todestrank entreißt und die andere Hälfte trinkt; da erkennt Tristan, daß Isolde sich nicht rächen, sondern ihm in die Weltennacht folgen will — und der erste Harfenschlag entquillt dem alles wissenden Orchester. Wenn auch Set Svanholm der Fieberszene und dem Fluch noch nicht ganz gewachsen ist, bot er doch eine große, festspielwürdige Leistung.

Dem andern Gast, der Isolde von *Annie Konetzni* aus Wien, ging ein so großer Ruf voraus, daß, wer sie jetzt zuerst sah, einer Enttäuschung kaum entgehen konnte. Möge nun Irland oder England, Frankreich oder Deutschland das Urbild Isoldens geschaffen haben, ihr im Herzen der Völker lebendes Gesicht entspricht kaum dem eher slawischen Typus dieser Heldin aus dem Osten. Wir vermögen aber auch die vielgerühmte, zweifellos mächtige Stimme A. Konetznis nicht rückhaltlos zu loben. Sie hat nur zu viel Gebrauch von einem etwas grellen Forte gemacht; mehr Modulation wäre zu wünschen gewesen; dann hätten bestimmte Stellen, die es wirklich erfordern, kräftig genug hervortreten können, z. B. «Zerschlag es dies trotzige Schiff!» oder «mit ihr gab er es preis!» oder «mir lacht das Abenteuer!» Die große Künstlerin blieb auch zu kühl überlegen, sie oder die Hörer konnten selten erwarmen. Man glaubte es Brangäne, wenn sie zu dieser Isolde sagt, nicht eine Träne habe sie ihren doch gewiß schon betagten Eltern beim Abschied nachgeweint. Ihre Verklärung wurde leider durch das Schlußbild nicht gehoben. Im Gegensatz zu den wohlgelungenen Szenerien der beiden ersten Akte (namentlich die zweite war von schöner Wirkung) befriedigte Kareol nicht. Vor allem fehlte weiter Blick auf leere und öde Unendlichkeit des Meeres, wie der Terzenaufstieg im dritten Vorspiel sie ahnen läßt. Kleinlich und unschön waren Verrammeln und Kampf unter dem Tor.

Hätte nicht das Orchester hier seine hehre Pflicht getan, so wäre die feierliche Erhabenheit des Schlusses gefährdet gewesen.

Wir sind glücklich und beruhigt, seitdem unser liebes Stadttheater unter dem Patronat des Stadtpräsidenten die Verbannung Wagners aufgehoben hat. Möge es in der Pflege aller seiner Werke die glanzvolle Überlieferung fortsetzen! Gerade unser allerdings zu vergrößerndes Theater und Zürich könnten berufen sein, hierin die Nachfolge mancher früher ihrer Wagner-Festspiele wegen berühmter Bühnen anzutreten. Wagner wird auch einer neuen Zeit sehr viel zu sagen haben. Noch gibt es keinen Ersatz für seine Werke. Wer sie einmal liebt, begnügt sich nie mit andern, so wenig der Tristan alter Sagen bei Isolde Weisshand die echte Isolde Blondhaar vergißt.

Karl Alfons Meyer.

«Der Barbier von Sevilla»

Die leidenschaftliche Begeisterung, mit welcher wir germanische Menschen eine gute Darbietung guter südländischer Kunst aufzunehmen pflegen, beruht nicht allein auf freischwebender Schätzung solcher Güte. Es ist darin etwas von der uralten Sehnsucht des Nordmenschen nach dem Süden, derselben, die immer wieder die Germanenzüge, die deutschen Kaiser, ja auch die Schweizer Heere über die Alpen trieb, um sich hier, auf verschiedenen Ebenen der Differenzierung, die mit jeder Faser erstrebte leichtströmende Fülle des Südens, die unsere eigentliche Wesenssehnsucht ist, zuzueignen. Es ist die Sehnsucht nach der Sehnsuchtslosigkeit, nach dem einheitlichen vordergründlichen Sein, das nicht sich aus fernen Hintergründen her abzuleiten und zu gewinnen sucht, sondern fraglos bei sich selbst ist und aus sich selbst quillt. Alle diese Gedankengänge sind ja dem Heutigen aus Nietzsches Werk vertraut genug — weniger von anderen deutschen Philosophen her, von Schopenhauer, und, viel tiefer, von Hegel, der (nach Hölderlins Wort) das «Tiefste gedacht und das Lebendigste geliebt» hat. Beide waren ergebene Verehrer von Rossini. Schopenhauer entwickelte an ihm seine metaphysische Musiktheorie. Hegel schwelgte auf seinen Reisen in der italienischen Oper, daß er sich fast nicht loszureißen vermochte. In Wien: «Sofort im Reiseschmutz in die italienische Oper!» Dann nach erstem Kosten: «Solange das Geld, die italienische Oper und die Heimreise zu bezahlen, reicht — bleibe ich in Wien!» Und das Weitere ist nur noch ein seitenlanges hingerissenes Gestammel. «Gegen das Metall dieser Stimmen hat der Klang aller Stimmen in Berlin ... ein Unreines, Rohes, Rauhes oder Schwächliches — wie Bier gegen durchsichtigen, goldenen, feurigen Wein — *feurigen* Wein sage ich!» (Auch bei Ernst Jünger findet sich dieses Wein-Bier-Gleichnis, für Frankreich-Deutschland, aus ähnlicher Grundhaltung heraus.) «Rossinische Musik ist nur für italienische Kehlen geschaffen». Das war 1824; 1827 geht Hegel dann nach Paris, um bei denen, für die sie geschaffen, abermals in die «Sehnsuchtslosigkeit» dieser Rossinischen Klangwogen zu versinken.

Mit solchen Reminiszenzen wohlgestärkt und hochgespannt gingen wir in den italienischen «Barbiere» und fanden Hegels Votum wie immer sehr bedeutend, aber nicht erschöpfend. Gewiß, diese Stimmen sind fast alle voll «Volubilität, Klang, Reinheit, Macht, vollkommener Freiheit». Rosine hat eine Koloratur, die mit mikroskopischer Sicherheit und hauchzart herausperlt wie aus Vogelkehlen. Die Bässe der komischen Gestalten fließen daher wie goldklares Öl, und auch das gelegentliche Falsettieren der Männerstimmen («so leicht, so in einem Übergange, als ob's nichts Besonderes wäre») kann in seiner Selbstverständlichkeit nicht stören. Es ist ein schönes, volles Natursein, das durch alle raffinierte Technik der Kunst hindurch sich ohne Hemmung, ohne Krampf darlebt. Was wollten wir anderes? Warum finden wir uns nicht ganz beglückt? Vielleicht wollten wir nicht nur Hemmungslosigkeit, sondern Freiheit, und vielleicht ist die wirkliche Freiheit doch nicht in diesem Maße Natur. Vielleicht ist Leichtigkeit doch nicht an sich das Letzte, wenn nicht ein Hauch von überwundener Schwere zu ahnen bleibt. Vielleicht gibt Naturfülle, In-

stinkt allein doch nirgends die strenge Auswahl, ohne die Form nicht möglich ist. Das trat besonders im *Spiel* der Italiener zu Tage, das zumal in den karikierten Personen grob und überchargiert war — woran allerdings das Publikum mit seinem lärmenden Verlangen nach solchen Effekten nicht ohne Mitschuld war. Und das hier gegebene Ausmaß an naiver, doch systematischer Extraversion zum Publikum hin sprengt eben doch die musikalische, ja überhaupt die künstlerische Einheit — die Illusion völligen Hingenommenseins der Künstler in diese Welt höheren Spiels. Wenn die Sänger mitten im Zusammenspiel immer wieder breit vor die Rampe treten und einen Bravourton ohne Rücksicht auf den fortgehenden Rhythmus solange ins Publikum schmettern, bis sie veilchenblau sind und der Beifall losrast — wenn Rosine, falls nicht ein besonders schwieriger Ton besondere Aufmerksamkeit erheischt, ihr Spiel pausenlos mit tausend kleinen Koketterien in den Zuschauerraum hinein überlädt — wenn Almaviva insbesondere eine wahre Musterkarte tenörlicher Unarten abgibt — dann erweckt das die Erinnerung an Aufführungen nördlich der Alpen, bei denen Gesang und Spiel als ein lebendiges, geistiges Ganzes auf gleicher, leicht und streng geformter Höhe standen. Und trotzdem, sei es nur um einiger Töne willen, die klar und stark und von sehnsuchtsloser Sattheit waren wie farbige Gewänder von Bellini, soll uns der Gedanke an diese Darbietung teuer bleiben. *Erich Brock.*

Die Theaterwochen im Schauspielhaus

Die Zürcher Festspielwochen sind am Schauspielhaus einigermaßen melancholisch zu Ende gegangen. Man hatte sich ja schon bei der Ankündigung des Programms, seiner Beschränkung auf die «Achse Wien-Paris», der Bedenken kaum erwehren können. Eine Ausschaltung des Größten, was die deutsche Sprache für das Theater geschaffen hat, konnte nur entsühnt werden durch die Aufführung wesentlicher Novitäten oder durch eine übergewöhnliche Kunst der Darstellung. Beides ist nicht in genügendem Maß eingetreten.

Claudel und *Giraudoux* freilich hatten uns Wichtigstes zu sagen, selbst wenn — namentlich bei Giraudoux — die Transposition ins Deutsche immer das Mark der Dichtung verletzen wird. Aber diese *«Irre von Chaillot»,* Giraudoux' letztes Werk, das er für Jouvet und Marguerite Moréno geschrieben hat und das jetzt in Paris etwa bei der dreihundertsten Aufführung angelangt sein dürfte, ist ein dichterisch so starkes, so ganz eigentlich bezauberndes Werk, daß auch seine gebrochenste Ausstrahlung noch Kraft genug besitzt, ein für die Poesie empfindliches Publikum zu fesseln. Die «Folle de Chaillot» ist ein utopisches Märchen. Eine geistesgestörte alte Frau, der die Verwirrung königliche Größe verleiht und sie zur ungekrönten Herrscherin über das kleine Volk eines Pariser Viertels macht, erfährt von dem Plan, in den Untergründen von Paris nach Erdöl zu graben und die Stadt dafür zu zerstören. Es gelingt ihr, die «Zuhälter» des Kapitals und der Wirtschaft in einen Keller zu locken und dort verderben zu lassen. Eine unmögliche Geschichte — gewiß. Man fühlt sich aber an einen Satz erinnert, der in Giraudoux' Buch über Lafontaine steht — übrigens einem der kostbarsten Bücher, das je ein Dichter über einen anderen Dichter geschrieben hat. Er spricht da über die abwegige Behauptung, Lafontaine sei ein so großer Fabeldichter geworden, weil er in seiner Heimat Forstmeister gewesen sei. Und der Drache in seinen Fabeln? fragt Giraudoux da. Jeder, der schon einen Drachen gesehen hat, muß zugeben, daß Lafontaines Drachen naturgetreu ist. — Jeder, der schon in Utopia war, muß zugeben, daß die Geschichte der Folle de Chaillot naturgetreu ist. Die Unwirklichkeit des Theaters trifft sich hier mit der Unwirklichkeit eines Menschen, den sein innerer Adel und sein Leid in die Welt des weisen Irrsinns entführt haben. Der Seelenarzt mag in diesem Stück eine genaue klinische Studie finden, sie ist dem Dichter aber nur im Vorbeigehen gelungen — was er wollte, das war, aus der Seele ein Jenseits zu erzeugen, eine Art Himmelreich auf Erden. Und das wächst so pflanzenhaft rein aus dem Alltag auf,

das webt so traumhaft die innere und die äußere Wirklichkeit ineinander, das ist so ganz Poesie und so ganz Theater, daß wir nicht zögern, Giraudoux hier unter die Größten seiner Sprache einzureihen. Was tut es, daß das Werk gegen den Schluß hin schematisch bleibt, vielleicht gehört das zu jenen Todeszeichen, mit denen so oft die letzten Worte eines Künstlers ihn zu mahnen scheinen.

Steckel inszenierte das Werk. Er hat schon besser Regie geführt. Viele Nebenrollen fielen ab, und der Zug der Verdammten am Ende wirkte bestenfalls skizziert. Aber da war Therese *Giehse* als Folle. Ganz unfranzösisch, aber ganz sie selbst in Können und Empfindungsgewalt. Es war wie im «Père humilié», wo auch Maria Becker ganz allein die Aufführung trug (wobei in beiden Fällen der Anteil des Regisseurs zwar unsichtbar, aber sicher wesentlich war). Immerhin sei noch angemerkt, daß Annemarie *Blanc* hier neue, starke Töne fand und *Horwitz* als Wasserschmecker das Wunder fertig brachte, unter modischer Maske ein Gesicht heraufzuzaubern, «das keines ist» nach des Dichters Forderung.

Die Pariser können von diesem Werk nicht genug bekommen — in Zürich mußte es die Bühne räumen vor *Scribes «Glas Wasser»,* das uns das *Wiener Burgtheater* brachte. Man sage, was man wolle: nichts hätte dieser Bühne besser angestanden, als uns ein hohes Werk deutscher Sprache zu zeigen. In der Kunst sollte das politische Ressentiment ausgespielt haben. Es ist schlechthin gespenstisch, daß nach allem, was geschehen ist, das vielleicht repräsentativste Theater deutscher Sprache zum ersten Mal nach diesem Krieg durch Scribe zu uns gesprochen hat. Der Krieg ist vorbei, jetzt wollen wir unbeschwert lachen, so sagen viele. *Ist* er vorbei? Und *haben* wir unbeschwert gelacht? War es denn wenigstens schwereloses Spiel, was uns die Wiener gaben? Ist das schwerelos, wenn jeder Effekt doppelt und dreifach unterstrichen wird? Wenn Scribes — immerhin noch irgendwo biedermeierliche — Handgreiflichkeit noch um ein Vielfaches verstärkt wird? Die Wiener kamen in kostbaren Kostümen, die ihnen eine gewisse Distanziertheit hätten aufzwingen müssen, aber die Unverfrorenheit unserer Zeit siegte auch noch über den starrsten Reifrock. Ein Unglück ist das nicht, es war ja nur Scribe. Aber *daß* es nur Scribe war und daß es das *Burgtheater* war, das so spielte, das ist ein Unglück. Diese Schauspieler können alles, was sie wollen, daß sie aber *solches* wollen, das muß jeden um die Zukunft der deutschen Kultur besorgten Menschen einigermaßen pessimistisch stimmen.

Dieser Eindruck wurde noch verstärkt durch *Csokors «Kalypso»,* mit deren Aufführung sich die Wiener Burg als um das zeitgenössische Schrifttum bemüht zeigte. Auch hier wurde restlos auf äußerliche Effekte abgestellt, und der an sich schon rohe und profitliche Mißbrauch (es gibt auch eine Profitlichkeit in der Weise, wie große Themen aktuellen Problemen dienstbar gemacht werden!), der hier an Homer geschieht, wurde durch den Talmiglanz der Aufführung ins hellste Licht gerückt. Es gibt Texte und Themen, vor denen auch das Genie, ja gerade es, behutsam werden muß. Homer gehört zu diesen Texten. Aber die Art, wie ihn Csokor jeder Größe, jeden Geheimnisses, jeder Lauterkeit entkleidete; die Art, wie die Wiener sich in diese Beleidigung des Mythos lustvoll hineinknieten; und nicht zuletzt die Art, wie unsere Zürcher zu einem großen Teil diesen Ersatzhomer, diese Ersatzkunst schlürften, — sie zeigte uns, wie tief am Boden Europa liegt. Man nenne uns nicht ungerecht. Wir lieben die Wiener, wir wissen, was sie gelitten haben. Und wir möchten alles uns Mögliche tun, damit sie wieder ihre ganze, so notwendige Rolle im europäischen Leben spielen dürfen. Wir können es sogar begreifen, wenn sie uns in diesem Gastspiel vor allem das Maß ihrer Müdigkeit, die sich hier als Maßstabslosigkeit äußerte, ablesen ließen. Aber *wir* haben kein Recht auf solche Müdigkeit, uns verzeiht es niemand, wenn wir die Maßstäbe preisgeben. Daß wir von so vielem verschont worden sind, legt uns nur ein paar Verpflichtungen mehr auf.

Seltsamerweise schlug die letzte Festspielaufführung, *Lernet-Holenias «Saul»* und *«Alkestis»,* ähnliche Töne wie Csokors «Kalypso» an. Auch hier werden mythische

Themen modernisiert, und auch hier mahnt der Mangel an verehrender Distanz von Seiten des Dichters zum Aufsehen. Die biblische Episode, Saul vor der Hexe in Endor, kommt nicht über das Episodische hinaus und erweist keineswegs die Notwendigkeit, das Thema ins katholische Mittelalter zu verlegen. Und der Alkestisstoff vollends wird wie die «Kalypso» Csokors unerträglich erotisiert und seiner quellkühlen Größe beraubt. Wenn wir heute die Antike *so* erleben, so kann man nur sagen, daß wir ihrer ganz und gar unwürdig geworden sind.

Die Zürcher spielten die beiden Einakter unter *Wälterlins* Regie farbig und bewegt. Maria *Becker, Freitag* und *Biberti* vor allem waren eindrucksvoll, und *Ottos* Bühnenbilder ließen wieder einmal seine ungewöhnliche Begabung erkennen.

Und jetzt kommt noch der Abschiedsabend für die meisten Mitglieder des Ensembles. Eine Epoche zürcherischen Theaters ist zu Ende. Wird ihr die kommende gewachsen sein? *Elisabeth Brock-Sulzer.*

Die Prometheus-Aufführung in Avenches

Ein illustres Komitee hat sich zusammengetan, um in Avenches-Aventicum die antike Tragödie wieder aufleben zu lassen. Zwei Plätze wären zur Verfügung gestanden: das Amphitheater am Ende des heutigen Städtchens und das eigentliche römische Theater, etwas außerhalb gelegen, etwa gegenüber dem «Cigognier». Mit Recht hat man den letzteren Ort gewählt. Da die Steinstufen und die Skene nur noch ganz fragmentarisch erhalten sind, mußte ein mächtiger Zuschauerraum erstellt werden, der uns jetzt recht gut wieder das alte Bild, besonders in Bezug auf die Dimensionen, verschafft. Angefüllt mit wartendem, schwatzendem Volk, alt und jung, mit den frischen und munteren Akzenten der welschen Töchterpensionate, bietet das Theater einen stimmungsvollen Eindruck.

Als erstes Stück — es sind für die kommenden Jahre weitere Aufführungen geplant — wurde der *«Gefesselte Prometheus»* von *Aischylos* gewählt. Ein Wagnis in jeder Beziehung: fehlen uns doch die beiden weiteren Teile der Trilogie, was bei Aischylos, der die Einheit der Trilogie noch wahrt, besonders schwer ins Gewicht fällt; dazu kommt noch, daß gerade der «Gefesselte Prometheus» erst in das Gesamtstück einführt, daß der Triumph des Helden nicht mehr erlebt wird, daß wir nur seine Erlösung ahnen. Ferner ist gerade dieses Stück in aufführungstechnischer Hinsicht außerordentlich kompliziert, gebraucht es doch schon alles Raffinement antiker Inszenierung: Wagen, schwebende Figuren, Blitz und Donner usw. Auch ist es an eigentlich dramatischem Geschehen arm. Die Höhepunkte sind reine Erzählungen (Bericht des Prometheus über seine Taten, Bericht der Io über ihre Erlebnisse), und nach der Anschmiedung des Helden an den Felsen geschieht äußerlich nichts mehr bis zur donnernden Antwort von Zeus. Unterbrechungen bieten nur die spektakulären Auftritte der Okeaniden, des Ozeans in eigener Person, der in eine Kuh verwandelten Io und des Götterboten Hermes. Sicher machten gerade diese Auftritte einen Gutteil der Wirkung aus, sind es doch alles Gestalten, die man sich nicht ohne weiteres überhaupt auf der Bühne denken kann, die also das Interesse der zuschauenden Menge in starkem Maße auf sich gelenkt haben müssen. Sie halten das Geschehen in Fluß und bieten dem neugierigen Auge das, was es verlangt.

Nun zur Aufführung — über Bedeutung und literarische Nachwirkung zu sprechen erübrigt sich: sie hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck. Sie ist nicht antik und ist nicht modern. Maske, Sprache, Gestik, Chor, Musik sollen den antiken Charakter unterstreichen, aber nirgends, vielleicht abgesehen von Sprache und Gestik, wurde der Weg zu Ende gegangen. Da hätte man bei den Basler Studenten lernen können! Die Masken zum Beispiel bedecken nicht das ganze Gesicht, sondern sind eher riesige Hüte, unter denen puppenhaft klein das Gesicht erscheint. Und warum tragen Prometheus und der Chor keine Masken? Gerade Prometheus hätte in einer

Maske unendlich größer gewirkt und wäre wirklich Titan gewesen und nicht ein armes, angeschmiedetes Menschenkind (warum hörte man übrigens die Hammerschläge des Hephaistos nicht?). *Hans Erni,* der die Skene, die Masken und Kostüme entworfen hat, blieb auch hier seinem antikisierenden Picassostil treu, und auch die bekannten Spiralmotive fehlten nicht. Außer der Maske der Io vermochte uns keine einzige wirklich zu befriedigen, am wenigsten die viel zu nahe an Prometheus hängende Zeusmaske, der jede Größe abgeht. Der Chor der Okeaniden versucht recht intensiv mitzuleben, doch manch unmotivierte Bewegung und ganz besonders die an die Schlußapotheosen des «Casino de Paris» erinnernde Gewandung zerstörten den Eindruck. Der revuehafte Charakter wird noch betont durch die konstanten Beleuchtungswechsel — man soll nicht mit Scheinwerfern die Antike heraufbeschwören —, deren Motivierung mir zum Teil völlig unerfindlich war. Die Musik *Arthur Honeggers* allerdings, von Ernest Ansermet und dem Orchestre de la Suisse Romande dargeboten, ist ausgezeichnet. Je eine Holz- und Blechbläsergruppe mit Schlagzeug bildet den herben und doch geschmeidigen Klangkörper, der nie störend hervortritt, sondern im Verein mit den Stimmen der Okeaniden eine zauberhafte Wirkung erzielt, nicht durch billige Stimmungsmache, sondern durch strenges Mitgehen mit Wort- und Satzrhythmus.

Des Übersetzers *André Bonnard,* der sich bestrebte, der großartigen, bildreichen Sprache des Wortetürmers Aischylos gerecht zu werden und doch immer verständlich zu bleiben, sowie des Prometheusdarstellers Stéphane Audel, an dessen vorbildliche Diktion und ausdruckstarkes Spiel nur noch die Io Eléonore Hirts herankam, sei im speziellen gedacht. Ihre Darstellung rettete die Aufführung und ließ uns auf weite Strecken jede Problematik vergessen. Wie schon gesagt, das Wagnis war groß, es ist nicht restlos geglückt, aber es unternommen zu haben, ist dankenswert.

André Lambert.

★ Bücher-Rundschau ★

Der Kampf um den Frieden

Die unruhvolle und von zahllosen Gegensätzen und Widersprüchen geladene Nachkriegszeit, die wir durchleben, rechtfertigt es, alle ehrlichen Bestrebungen um eine bessere Zukunft und um vermehrtes internationales Verständnis unter den Generalnenner eines eigentlichen Kampfes um den Frieden zu subsumieren.

Der kürzlich vom englischen König mit der Baronie ausgezeichnete Sir *William Beveridge* hat, wie vielleicht wenige vor ihm, die Notwendigkeit erkannt, daß nach dem Schweigen der Waffen der Frieden erst noch erobert werden muß [1]). Beveridge ist erstmals durch seinen Sozialplan bekannt geworden, den er im November 1942 der britischen Regierung einreichte und der im Prinzip auch die offizielle Genehmigung gefunden hat [2]). In seinem neuesten Werk gibt nun Beveridge sozusagen eine staatsphilosophische Begründung seiner früheren Reformpläne. Der Frieden, so argumentiert Sir William, erfordert von uns seinen Preis, sowohl auf politischem wie auf wirtschaftlichem und sozialem Gebiet. Die beati possidentes unter den Nationen sind verantwortlich für den Fortschritt, verantwortlich dafür, daß anstelle der Anarchie das Gesetz tritt, nicht zuletzt in den internationalen Beziehungen. So findet denn Beveridge auch warme Worte für einen wirksamen Ausbau der zwischenstaatlichen Schiedsgerichtsbarkeit. Den Sieg der Vereinigten Nationen über die Diktaturmächte nennt er mit Recht «unsere zweite Chance», die genützt sein wolle,

---

[1]) Sir William Beveridge: Le Prix de la Paix. Traduit de l'anglais par Vladimir Halpérin. Trois Collines, Genève-Paris 1945.

[2]) Vergl. Aufsatz von W. Röpke, Juni/Juliheft 1943, S. 159—173.