

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 28 (1948-1949)
Heft: 3

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: 17.01.2026

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

Münchener Kunstbrief

Es war zwar nicht sehr höflich, als ein bekannter Münchner Akademieprofessor vor einiger Zeit einigen Stadtvätern und Urmünchern erklärte: «Ihr seid der Misthaufen, auf dem wir Künstler ausgezeichnet gedeihen können», — aber man nahm es ihm nicht weiter übel. In der Tat hat sich München etwas von dem Humusboden erhalten, auf dem Kunst wächst, von den Einwohnern mit jenem wohlwollenden Mißtrauen betrachtet, in dem sich ein Unterton von Respekt mischt, wie man ihn in wenigen Städten findet. Als der Unterzeichnete jüngst ein größeres, halbabstraktes Gemälde nach München rettete, blieb der Gepäckträger im Bahnhof mit auf den Knien gestützten Händen längere Zeit davor stehen und versuchte es ohne jeden Unterton von Ironie zu enträtseln, wobei er den Besitzer um Erläuterungen bat. Ob allerdings München seinen alten Namen als Kunststadt, der durch Hitlers «Förderung» eine beträchtliche hypothekarische Belastung erfahren hat, wieder erwirbt, kann erst die Zukunft zeigen. Abgesehen von den heutigen deutschen Schutthaufenproblemen stellt sich häufig dem neuen künstlerischen Wollen eine am Bewährten hängende Spitzwegromantik der maßgebenden Instanzen in den Weg.

Das ist vor allem bei den Plänen für den Neubau Münchens zu beobachten, aber man begegnet ihr auch sonst auf Schritt und Tritt. Indessen hat die Isarstadt durch Zuwanderung einer Reihe bester geistiger und künstlerischer Kräfte nach 1945 eine neue, lebendige Injektion erhalten, die zwar (vor allem von seiten der Bayernpartei, — im Volksmund als «Weißwurstfaschisten» bezeichnet) häufigen Angriffen ausgesetzt ist, die aber in bewährter Weise von der Gesundheit dieser Stadt absorbiert wird, wie es bereits in den Glanzzeiten Schwabings der Fall war.

Fünfzehn Theater spielen

Daß heute 15 Theater in München allabendlich den Vorhang aufgehen lassen, und daß man noch zwei Bühnen eröffnen will, ist weniger für München als für die gegenwärtige deutsche Gesamtsituation charakteristisch. Das Theater hat in der Nachkriegszeit in Deutschland eine Rolle eingenommen wie nie zuvor. Selbst Stuttgart besitzt etwa ein Dutzend Bühnen, und München folgt in der Zahl Berlin, das etwa 18 Theater hat, auf dem Fuß. Hamburg steht an dritter Stelle. Diese Münchner Theater, deren Programm keineswegs nur dem Amüsierbedürfnis dient, sind meistens besetzt, sehr häufig ausverkauft, und sie stellen den Ausgangspunkt für hitzige Diskussionen vor allem unter der Jugend dar. Natürlich ist man sich darüber klar, daß die Währungsreform einen beträchtlichen Schrumpfungsprozeß unter den Theatern hervorrufen wird.

Die führenden Schauspielbühnen sind das Bayrische Staatstheater, das behelfsmäßig in der Residenz das «Theater am Brunnenhof» mit hübschem Zuschauerraum und einem Nudelbrett von Bühne errichtet hat, und die alten Kammerspiele, deren Haus erstaunlicherweise nicht verbrannte und eines der seltenen noch erhaltenen größeren deutschen Bühnenhäuser darstellt. Der Berliner Schauspieler Paul Verhoeven hat aus dem Staatsschauspiel sehr bald nach dem Zusammenbruch eine Bühne gemacht, die zu den besten deutschen Theatern gehörte. Infolge seiner Erkrankung

und seinen Schwierigkeiten mit den maßgebenden Instanzen, die zu seinem Rücktritt geführt haben, erfüllte die letzte Spielzeit nicht alle Hoffnungen, die man in dieses Theater gesetzt hat. Immerhin sah man Elliots «Mord im Dom» und eine «comédie rose» von Anouilh, die «Einladung aufs Schloß» (eine der geistreichsten und liebenswürdigsten Komödien des Autors), beide allerdings in Aufführungen, die über ein gutes Mittelmaß nicht hinaus kamen.

Die Kammerspiele verloren zwar mit Beginn der Spielzeit ihren Intendanten Erich Engel und damit einen der besten Regisseure von europäischem Format (er ging nach Berlin), ohne daß dieser Intendantenposten wieder besetzt wurde. Aber sie hatten in der Spielzeit 1947/48 eine glückliche Hand. Friedrich Domin machte in einer sehr geschickten Inszenierung Claudels Seidenschuh dem deutschen Publikum bekannt, unterstützt von dem vorzüglichen Bühnenbildner W. Znamenacek; Engel zeigte die bisher beste deutsche Inszenierung Anouilhs mit seiner «Eurydice» und schließlich erlebte auch hier das jetzt über alle deutschen Bühnen wandernde Schauspiel «Des Teufels General» einen Erfolg, der ihm wohl bis weit in die kommende Spielzeit hinein volle Häuser bescheren wird. Die Aufführung war mit den ersten Kräften (zum Teil früheren Berliner Schauspielern) besetzt, der Inszenierung selbst ging ein wenig die geistige Linie ab, wie sie Hilpert in Zürich und auch noch in Frankfurt sichtbar gemacht hatte. Aber vor allem die Jugend hatte zum ersten Mal das Gefühl «nostra res agitur».

Spielplansorgen

Trotz allem kündigt sich in München wie auch in den anderen großen Theaterstädten neben der herrschenden Intendantenkrise auch eine gewisse Spielplankrise an. Man kann mit Thornton Wilder, Sartre, Camus, Anouilh (meist Stücke, die das Zürcher Schauspielhaus im Krieg spielte) auf die Dauer nicht den Repertoirebedarf an neuen Stücken bestreiten, und die vielen Anouilh-Inszenierungen haben dazu geführt, daß witzige Köpfe bereits von einer Anouilh-ierung des deutschen Theaters sprachen. Es fehlen völlig neue deutsche Stücke und die älteren Theaterbesucher denken mit gewissen Sentiments an die Zeit nach dem ersten Weltkrieg zurück, wo man zwar keineswegs nur gute Schauspiele und Komödien, jedoch einen einzigartigen geistigen Elan auf der Bühne erlebte. Daß dieser Elan heute fehlt, hängt zwar mit dem Hunger, der Wohnungsnot und den übrigen Trümmerproblemen zusammen, sowie mit den geistigen Devastierungen durch Hitler, scheint jedoch auch tiefere und — wie man befürchten muß — europäische Ursachen zu haben.

Sehnsucht nach Kunst

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst stellt man ähnliche Phänomene fest. Auch hier überwiegt das retrospektive Interesse des Publikums. Die durch Deutschland gewanderte große französische Kunstaussstellung von Manet bis Picasso fand vor allem durch die Impressionisten, die man seit mehr als zehn Jahren nicht gesehen hatte, einen gewaltigen Zulauf. Er war um so höher zu bewerten, als viele auswärtige Besucher die ungewöhnlichen deutschen Reiseschwierigkeiten und die Unmöglichkeit der Übernachtung in München nicht scheuten. Mehr als 50 000 Menschen haben die nur wenige Wochen geöffnete Ausstellung gesehen. Ein bedeutender künstlerischer Erfolg waren die Ausstellungen von Max Beckmann, der den Krieg über in Amsterdam lebte und sich heute in Amerika aufhält, und von Karl Hofer, dem heutigen Direktor der Berliner Akademie, der seinen sechzigsten Geburtstag feiert. Es waren Veranstaltungen der Galerie Franke, die heute zu den drei, vier führenden modernen Kunsthandlungen gehört. Im letzten Jahr sind weiterhin viele kleine Kunsthandlungen aus dem Boden geschossen, die zuweilen in zertrümmerten

Häusern in Stuben im vierten Stock während eines Monats mehr als tausend Besucher sehen. Die kleinen Ausstellungen von Jawlensky und Paul Klee sind Beispiele für viele. Im Warenhaus Hertie hat sich, wie auch in Hamburg und Berlin, die «Kunst-runde» etabliert, eine uneigennützig Gemeinschaft der kunstinteressierten Prominenz der Stadt, welche die leeren Verkaufsräume des Warenhauses für Ausstellungen nutzbar macht. Zurzeit sieht man hier die abstrakten Amerikaner, die im vorigen Spätherbst im Zürcher Kunsthaus gezeigt wurden. Aber auch diese Ausstellung ist wie alle andern ein privates Unternehmen. Man kann nicht sagen, daß in der britischen und amerikanischen Zone künstlerische Veranstaltungen eine besonders markante Förderung durch die Besatzungsmächte erfahren, obwohl eine neue Verbindung mit der Außenwelt als bitter notwendig empfunden wird.

Bruno E. Werner

Schweizer Musiker in Österreich

Die Schweiz hat in den letzten Wochen dem österreichischen Musikleben zwei anregende Bereicherungen zukommen lassen. Die österreichische Uraufführung von Paul Burckharts *«Casanova in der Schweiz»* im Salzburger Landestheater brachte dem anwesenden Komponisten und allen Mitwirkenden — Georg Monthy in der Titelrolle, das brillant musizierende Orchester und Meinhard v. Zallinger waren die Säulen dieser auch in den Episoden und in der Regie sehr gelungenen Aufführung — einen stürmischen Erfolg. Der Librettist Georg Schweizer vermeidet eine spezialisierende Definition seines Textes, nennt ihn nicht Oper oder Lustspiel, Komödie oder Operette, sondern einfach «Abenteuer in fünf Bildern». Zu diesen fünf Bildern hat Burckhart eine flotte Partitur geschrieben, die in Stimmführung und Harmonisierung durchaus erfreulich klingt. Sie ist eine Synthese aus vielen Stilen, verwendet die klanglichen Errungenschaften der Neo-Romantik und des Impressionismus ebenso wie die heutigen und gestrigen Tanzrhythmen. Und gerade diese Synthese regt zum Nachdenken an. Sie zeigt, wie sehr die Schaffung eines modernen musikalischen Lustspielstils eine Notwendigkeit ist, wie es vielleicht schon in der Luft liegt, die Fülle der motorischen und rhythmischen Gebilde und der charakteristischen, exotischen Klänge, welche seit dem ersten Weltkrieg in Film-musik, Revuen und Operetten entstanden sind, zu sichten und sich klar zu werden, welche von diesen Elementen vergängliche Alltagsmache sind und was davon bleibend dem Strom ernst zu nehmender Musik einverleibt werden könnte. Menuett und Ländler sind durch die Klassiker hoffähig geworden. Welchen der vielen modernen exotischen Melodienbildungen und Tanzformen wird das gleiche Schicksal beschieden sein? Es soll keineswegs gesagt werden, daß Paul Burckhart, der unbekümmert aus dem Vollen Musizierende, auf diese Fragen eine engültige Antwort geben kann oder will. Aber seine tastenden Versuche in dieser Hinsicht verdienen alle Beachtung. Die glanzvolle Perspektive, die Mozart mit *«Cosi fan tutte»* eröffnet hat, hat wohl Nachahmer gefunden. Aber niemand — vielleicht ist der Rossinische *«Barbier»* eine Ausnahme — konnte diese geniale Linie geistessprühender Heiterkeit in der Musik fortsetzen.

Alle Hochachtung, die der rückschauende Blick der französischen Spieloper Aubers und Boiledieus entgegenzubringen vermag, reicht nicht hin, um den Staub, der unleugbar auf ihr lastet, wegzublasen. Die *«Meistersinger»* kann man trotz ihrer schalkhaft-gemütvollen Züge ebensowenig als Lustspiel im eigentlichen Sinn empfinden, wie die trotz ihrer Fülle an wertvollen Einfällen zum Operettengenre gehörenden Bühnenwerke Johann Strauß' oder die satirisch-parodistischen Vaudevilles Offenbachs. Beschauliche Komödienheiterkeit lassen alle diese Werke nicht auf-

kommen. Die musikalische Komödie unserer Tage zu schreiben, wäre eine lockende Aufgabe. Von diesem Gesichtswinkel aus gesehen ist jeder Versuch in dieser Richtung interessant.

Das zweite Ereignis war das Erscheinen *Paul Sachers am Dirigentenpult* in dem bis auf den letzten Platz ausverkauften großen Saal des Wiener Konzerthauses. Das Wiener Publikum hat einen gesunden Flair für Qualität und hat in dem Leiter des Basler «Collegium Musicum» schon bei seinem ersten Auftreten — er leitete im Rahmen des Musikfestes 1947 die Erstaufführung der Honegger'schen «Johanna auf dem Scheiterhaufen» — eine Individualität von scharf umrissener Profilierung erkannt. Diesmal erklangen Strawinsky'sche Werke unter seinem Stab, «Les Noces» erlebten ihre österreichische Uraufführung, die «Geschichte vom Soldaten», die vor Jahrzehnten in der Volksoper in Szene gegangen war, wurde in Wien wie eine Premiere empfunden. Der Regisseur O. F. Schuh verwandelte eine Ecke des Konzertpodiums zur Bühne, verschiebbare Prospekte gaben die Illusion des Theaters. Es war eine konzertante Aufführung, das Ohr wurde vor dem Auge bevorzugt, das Gleichgewicht, das der Komponist zwischen Szene und Musik herzustellen bestrebt war, könnte man als zugunsten der letzteren verschoben bezeichnen, hätte nicht Harald Kreutzbergs genial-originelle, tänzerische und mimische Leistung aller Augen auf sich gezogen. Curd Jürken als Soldat stellte eine rührende Figur auf die Bretter, die zwischen Symbolismus und menschlich ergreifenden Zügen die richtige Mitte fand. Beiden Werken war durchschlagender Erfolg beschieden: sowohl den noch im heimatisch Russischen verwurzelten «Les Noces», als auch der kosmopolitischen, von den Eingflüssen der französischen Schule nicht ganz freien «Geschichte vom Soldaten». Wien hat — wie nur zu begreiflich — ein vorwiegend für Klassik und Romantik empfängliches Auditorium. Wenn ihm zeitgenössische Werke in so authentischer und ausgefeilter Interpretation, wie es die Paul Sachers war, dargeboten werden, ist dies eine sehr begrüßenswerte kulturelle Tat, deren wohltuende Folgen nicht ausbleiben können.

Erwin Frh. von Mittag

Heroische Leidenschaften und individuelles Leben

Zum 400. Geburtsjahr Giordano Brunos

Das gehaltvolle Bändchen, das obigen Titel trägt, gibt Anlaß, des großen Geistes zu gedenken, der vor vierhundert Jahren in Nola bei Neapel zur Welt kam und durch sein Werk und sein tragisches Schicksal zum Symbol des «heroischen Denkers» geworden ist¹⁾.

Als *Giordano Bruno* im Winter 1590—91, von Frankfurt kommend, für kurze Zeit in Zürich weilte und hier Joh. Heinrich Heinzel, Herrn von Elgg und Haldenstein sein Buch «De imaginum signorum et idearum compositione» widmete, lag sein Lebenswerk bereits ziemlich vollständig vor. Von Zürich aus begab er sich nach Venedig, wo ihn am 23. Mai 1592 das Schicksal erreichte. Durch seinen Schüler Mocenigo der Inquisition denunziert, wurde er verhaftet und verließ die Gefängniszelle erst acht Jahre später, um am 17. Februar 1600 auf dem Campo di Fiori in Rom den Scheiterhaufen zu besteigen.

Vom ganzen abenteuerlichen Leben Brunos, das ihn von der süditalienischen Klosterzelle auf Lehrstühle großer französischer, englischer und deutscher Universi-

¹⁾ Giordano Bruno: Heroische Leidenschaften und individuelles Leben. Eine Auswahl und Interpretation von Ernesto Grassi. Sammlung Überlieferung und Auftrag, Band 4. Francke, Bern 1947.

täten führte, und ihm große Bewunderung, aber auch bittere Feindschaft einbrachte, wird uns ein Zug immer am stärksten beeindrucken: in Venedig demütigte er sich und widerrief alle Aussprüche, in denen er die Kirche beleidigt zu haben glaubte; als aber in Rom der Kardinal Bellarmin und andere Herren vom Inquisitionsgericht ihre Anklagen auf seine philosophischen Ideen ausdehnten, wurde er hart, einen scharfen Strich ziehend zwischen der wissenschaftlichen Wahrheit, die er verteidigte und der religiösen Wahrheit, die er in keiner Weise in Zweifel zog, wie dies auch aus seinen Schriften klar zu Tage tritt. Alle Drohungen fruchteten nichts; im Gegenteil — die lange Haft und die Qual der endlosen Verhöre ließen in ihm das geistige Heldentum reifen, jene «heroische Leidenschaft» des Denkers, die er so glänzend beschrieben hatte. Als ihm das Inquisitionsgericht das Todesurteil eröffnete, sprach er mit fester Stimme das stolze Wort: «Ihr sprecht dieses Urteil mit größerer Furcht aus, als ich sie empfinde, indem ich es vernehme». Auf dem Scheiterhaufen soll kein Laut über seine Lippen gekommen sein.

Ernesto Grassi, der seit einigen Jahren mit einigen Freunden es sich angelegen sein läßt, die Größe europäischer «Überlieferung und Auftrags» in der Schweiz als idealem Ausstrahlungszentrum bewußt werden zu lassen, hat es verstanden, auf dem Raum von nicht ganz 200 Seiten ausgewählter und klug kommentierter Stellen aus den Werken des «Nolaners» (wie Bruno sich selber zu nennen pflegte) diese einzigartige, von «heroischer Leidenschaft» erfüllte Persönlichkeit neu aufleuchten zu lassen. Ein Freund des Herausgebers hat die treffliche deutsche Übersetzung besorgt. Grassis Verdienst liegt vor allem darin, Brunos einsame Gestalt in die große Tradition des italienischen und europäischen Humanismus hineingestellt zu haben, durch die Betonung der *Dialoghi morali* und durch Heranziehung derjenigen Stellen der *Dialoghi metafisici*, welche sich als eine «Metaphysik des Erkennens» ansprechen lassen, «die behauptet, daß die Gegebenheitsform der Wirklichkeit — im Denken, Dichten, Handeln — ein unableitbares Sich-Offenbaren sei, das durch nichts vermittelt, vielmehr nur erlitten werden könne». «Das Erleiden des Ursprünglichen, wie es dem Dichter, dem Philosophen oder dem Staatsmann widerfährt, ist aller subjektiven Willkür entrückt. — Das dem geistigen Leben des Menschen zugrunde liegende wirklich Gemeinsame, eigentlich Objektive ist eben jenes Ursprüngliche, das allein der Heros erfährt und durch Wort und Tat den anderen erschließt».

«Diese Auffassung vom Verhältnis zwischen dem Einzelnen und dem Objektiv-Gemeinsamen, von der Unableitbarkeit des ursprünglichen Blickes, der nur wenigen, vielleicht nur einem zukommt», sagt Grassi, «ist nicht nur Bruno, sondern der ganzen italienischen Überlieferung eigen». Und nicht nur der italienischen Überlieferung bis zu Bruno, fügen wir hinzu, sondern weiter hinunter bis zu Benedetto Croce, für den das Individuelle das einzig wirkliche Allgemeine bedeutet. Grassi weist nun durch geschickte Auswahl und scharfsinnige Kommentierung nach, wie «diese Auffassung vom Wesen des Menschen bei Bruno aber nur einen Teil seiner Theorie vom Seienden überhaupt bildet. Das Ur-Wesentliche, Ur-Sprüngliche, offenbart sich dem Menschen in der Form des Wahren, des Schönen und des Guten». Aber «im ganzen All, nicht nur im rationalen Leben des Menschen, sondern auch im physischen und vegetativen, zeigt sich das Durchdringen des Ursprünglichen und die Erfahrung, das Erleiden dieses Durchdringens. So leitet Bruno die Leidenschaft als Erfahrung des Ursprünglichen durch den heroischen Menschen aus einer allgemeineren Leidenschaft, dem Ergriffenwerden des Seins überhaupt durch das Ursprüngliche als der tiefsten treibenden Kraft der Wirklichkeit ab». Für Bruno gibt es nichts, «was nicht im weiteren Sinne lebendig wäre; vielmehr ist in allem das Wirken und Drängen der ersten Ursache». Er kennt keinen Begriff einer rein passiven Materie, «die als reine Möglichkeit von außen her die Form erwartet». Materie und Form bilden eine ursprüngliche Einheit, Wesen und Grund aller Dinge, die er Monade nennt.

Grassi wendet sich gegen die landläufige Ansicht, Bruno sei Pantheist. Er ist es in der Tat ebenso wenig wie Goethe, der ganze Strophen und Versfolgen in

«Gott und Welt» und im «Faust» aus Brunos lateinischen Gedichten übersetzt und zeitlebens immer wieder auf Bruno zurückgreift.

Für Bruno darf «die ursprüngliche Einheit, der Grund, die Ursache, Gott nicht mit dem sichtbaren Weltall identifiziert werden». «Die ursprüngliche Einheit bildet nicht die Summe der Teile, also der verschiedenen endlichen Dinge, sondern geht jedem einzelnen und der Vielzahl aller Dinge voraus, ist mehr und anders als sie».

Aus dieser Betrachtung des Alls und seiner Einheit als einem nicht naturwissenschaftlich empirischen, sondern philosophischen transzendentalen Problem heraus, gelingt Bruno die Überwindung nicht nur der aristotelisch-ptolemäischen Kosmologie, sondern auch des von ihm so hochgeschätzten und verteidigten kopernikanischen Weltsystems. Er lehnt Kopernikus' Entdeckung nicht ab, aber er erweitert sie durch die Annahme der *Existenz unzähliger Welten*. Er beweist die Relativität des Raumes und der Bewegung und leugnet die Entdeckung des empirischen Weltalls.

Der Wert von Grassis Betrachtungsweise liegt nun darin, daß er die innere Verbindung herstellt zwischen den kosmologisch-metaphysischen und den humanistischen Schriften, indem er die Durchdringung des ganzen Denksystems Brunos mit seiner Auffassung des «individuellen Erlebens als dem Orte, an welchem das eigentlich Objektive erfahren wird», nachweist, welche ihm in den *Eroici furori* aus der Erkenntnis des Wortes und somit des Dichterischen und seiner Deutung zufließt.

Die Form, in die Bruno seine philosophischen Gedankengänge einkleidet, wirkt auf den modernen Leser verwirrend. Vom ernsten oder heiteren Stil des traditionellen philosophischen Dialogs platonischer Tradition bis zur grotesken Satire Lukians, von Rabelais überbordender Freude an den aufzählenden Wort- und Dingreihen zu den gewagtesten Verrenkungen und Metaphern echten Barocks, alles bricht und strömt hervor aus diesem Vulkan verzweifelter Leidenschaft.

Der Leser wird es deshalb begrüßen, wenn Grassi ihn zuerst durch drei ausgewählte Abschnitte in diese bizarre Welt behutsam einführt, in Brunos geistige Haltung, in die «Satire auf das Philologentum» und in die «Satire auf die klassizistische Mythologie» — in welcher wir, im Gegensatz zum Herausgeber, eher eine ironische Verballhornung der moralisierenden Symboldeutung des 17. Jahrhunderts sehen möchten.

So vorbereitet, kann er leichter eindringen in die Welt der heroischen Leidenschaften, in diese Deutung des Wortes und der Dichtung als ein Erleiden des Ursprünglichen, eine Deutung, die in ihrer Kühnheit die Ergebnisse der modernen Ästhetik und Kunstanschauung vorausnimmt. Er wird selber ergriffen werden von der heroischen Leidenschaft, die ihren stärksten bildhaften Ausdruck findet in der Figur des Aktaion, welche bei Bruno zum Symbol wird «für den Verstand, sofern er voll Eifer nach der göttlichen Weisheit, nach dem Erreichen der göttlichen Schönheit jagt. Er löst seine Doggen und Windhunde von der Leine... Die Jagd geht durch verlassene, unwegsame Wälder, die von sehr wenigen aufgesucht und durchforscht werden, in denen sich keine menschlichen Spuren finden... Da erscheint der gerade und steile Weg dornig, ungebahnt und einsam; da läßt er die Windhunde und Doggen los, damit sie der Fährte der Tiere des Waldes folgen; diese aber sind die intelligiblen Wesensgestalten der idealen Urbegriffe; verborgen, von wenigen gesucht, von ganz wenigen erreicht, bieten sie sich nicht allen dar, die nach ihnen suchen. Da hemmt im Waldsee, d. h. im Spiegel der Gleichnisse, in den Werken, in denen die Schöpfermacht der göttlichen Güte und Schönheit widerstrahlt..., ein göttlich Antlitz den leichten Tritt, d. h. eine Erscheinung, ein äußeres Stoffgebilde, das man mit der Kraft und dem Akt des Schauens und mit der Hinwendung sterblichen oder göttlichen Geistes, sei es eines Menschen oder eines Gottes, erblicken kann». So erklärt Tansillo im IV. Dialog des I. Teils der «Heroischen Leidenschaften» (Bd. II, S. 443 ff.) das Aktaionsonett, das den «Verlauf der heroischen Liebe» besingt.

Und sein Gesprächspartner Cicada wirft dazwischen: «Ich nehme an, daß er die göttliche und die menschliche Auffassungskraft nicht unmittelbar miteinander vergleicht und sie nicht im Hinblick auf ihren Gegenstand, welcher der gleiche ist, als wesensverwandt erklärt.

Tansillo: So ist es tatsächlich, . . . da ward der große Jäger selbst zur Beute, . . . er war ausgegangen, um Beute zu machen, und der Jäger wurde schließlich selbst zur Beute: durch das Wirken der Vernunft, in dessen Verlauf diese die ergriffenen Dinge in die eigene Art verwandelt (um zu erfahren, daß umgekehrt das Erkannte sie erfaßt und in seine Wesen hinüberzieht).

Cicada: Ich verstehe, denn (der Verstand) formt die Wesensgestalten der Dinge nach seiner Art und paßt sie dem eigenen Fassungsvermögen an, so daß sie nach der Weise dessen aufgenommen werden, der sie aufnimmt.

Tansillo: Ja, es ist eine Jagd der Willenstätigkeit, in deren Verlauf er selbst sich schließlich in den Gegenstand verwandelt.

Cicada: Ich verstehe: Die Liebe verwandelt (den Liebenden) in das geliebte Ding und führt ihn in dieses hinüber.

Tansillo: Du weißt wohl, daß der Intellekt die Dinge in verstehender Weise auffaßt, das heißt gemäß seiner eigenen Art; und der Wille die Dinge in naturhafter Weise erfolgt, nämlich gemäß der Art, wie sie in sich selbst sind. So geschah es, daß Aktaion mit seinen Gedanken, seinen Hunden das Gute, die Weisheit, die Schönheit Diana, das Wild des Waldes außerhalb seiner selbst suchte; sobald er aber ihrer ansichtig wurde, ward er durch so große Schönheit sich selbst entrückt und zur Beute gemacht und sah sich in das verwandelt, was er gesucht hatte; und er wurde sich bewußt, daß er selbst zur begehrten Beute seiner Hunde, nämlich seiner Gedanken wurde, denn da er die Gottheit wie in einem Inbegriff in sich besaß, brauchte er sie nicht außerhalb seiner zu suchen.

Cicada: Es ist daher schön gesagt, daß das Reich Gottes in uns selbst ist, und die Gottheit kraft des erneuerten Verstandes und Willens in uns wohnt.

Tansillo: So ist es. Du siehst also, wie Aktaion, zur Beute seiner Hunde geworden und von seinen eigenen Gedanken verfolgt, auf neuem Pfade davonläuft; ihm ist neue Kraft gegeben, in göttlicher Weise und leichtfüßig voranzukommen, das heißt mit größerer Leichtigkeit und erfolgreicherer Kraft in dichterem Buschwerk, an einsame Orte, in die Region unbegreiflicher Dinge (einzudringen). Und während er zuvor ein gewöhnlicher und alltäglicher Mensch war, wird er nun selten und heldisch, hat seltene Sitten und Vorstellungen und führt ein außergewöhnliches Leben. Da rauben die eigenen Hunde ihm das Leben; da endet er das Leben, das er nach der Weise der wahnsinnigen, sinnlichen, blinden und törichten Welt führte und beginnt in geistiger Weise zu leben; er lebt vom Leben der Götter; nährt sich von Ambrosia und berauscht sich an Nektar».

Reto R. Bezzola

Schauspiel in Zürich

Georg Büchner: «Wozzeck»

Bei der Abfassung des Stückes «Wozzeck» wurde dem genialen Georg Büchner die Feder vom Tode aus der Hand geschlagen; aber daß der Tod kein Zufall ist, kann durch nichts so deutlich werden wie durch solche Vorgänge. Wer diese Tragödie eines vom ersten Augenblick an zum Untergang Gezeichneten so hinzusetzen wußte, war von innen heraus selber zum frühen Untergang bestimmt. Nur der zutiefst Bestandlose vermochte den Bestandlosen so zum Reden zu bringen; und wie

unmittelbar vor dem Tode die hellseherischen Kräfte der Seele frei werden sollen, so enthüllte sich diesem Dichter überwältigend die Bestandlosigkeit der ganzen Welt von seinem armseligen Helden her — ganz ähnlich wie Georg Trakl, dem als Lyriker die Weltverfallenheit noch unmittelbarer in die handelnde Rolle eintreten mußte. Beide stehen an bezeichnender geschichtlicher Stelle. Trakl hat als erster dem heute immer mächtiger aufherrschenden Lebensgefühl des Zu-Ende-gehens eine unmittelbar präsente dichterische Schau geliehen. Büchners kurzes Blühen war dem ersten Aufflammen dieses Lebensgefühls zugeordnet, das durch den ungeheuren Druck der letzten großen, übergroßen geistigen Weltbejahung Europas, derjenigen durch Hegel hervorgepreßt wurde — um dann hinter den errungenen Bewußtseinsstand dieser Bejahung und jenes Aufflammens noch für dreiviertel Jahrhunderte in die bürgerliche Prosperität zurückzuflüchten. Büchner ist der Dichter, der geistig zu dem leidenschaftlichen philosophischen Protest gehört, welcher sich durch Marx und Kierkegaard gegen die Hegelsche *Wahrheits*-Diktatur aus der elenden *Wirklichkeit* erhob. Aber Büchner übertrifft diese beiden an Durchschlagskraft, denn es ist nicht das Nein des Materialismus oder der Theologie, welches er dem (stellenweise deutlich genug aufs Korn genommenen) deutschen Idealismus entgegenschleudert, sondern das Nein des Dichters, der als echter Dichter schon an sich im Existentiellen steht und dessen Wahrheit gegen den ruchlosen Optimismus des Gedankens verteidigen muß. Doch es handelt sich bei Büchner keineswegs um Verteidigung, sondern auf der ganzen Linie um Angriff. In seiner Novelle «Lenz» (seinen nächsten Geistesverwandten, den früh zerstörten Dichter Lenz aufrufend, dessen «Soldaten» dem «Wozzeck» im Geiste näher sind als irgendein anderes Stück) handelt auch die Natur machtvoll mit; aber sie hat nicht das still Zerblättern wie bei Trakl, sondern sie trägt den Untergang des Menschen wie auf Sturmesfittichen seinem Ziele entgegen. Dem Dramatiker dagegen sind es nur die Menschen, welche das allgemeine Stürzen und Versinken aller Dinge spiegeln; und in der Tat, ist es nicht, als pfeife ein Dantescher Höllenwind durch diese kurzen Auftritte, jede Lebensregung fröstelnd in sich selbst zurückscheuchend, nirgends Entfaltung, Atemraum, ruhige Hingabe möglich machend — die Menschen mit dürrer Geraschel vor sich hertreibend wie abgefallene Herbstblätter? An furchtbarer Kargheit könnte dieses ganze Dasein auch an Poussins «Winter» erinnern. Nur die Narren voltigieren unbeirrt auf dem Rasiermesser der Welt herum; als solches bezeichnet der Hauptmann einmal Wozzeck, ohne daß das dumpfe Unbehagen über dessen «Gehetztheit» gegen die eigene Fettpolsterung aufkäme.

Dieser Hauptmann ist eine ausgezeichnet reiche und wahre Gestalt, während der Arzt eine flache Possencharge bedeutet, die dem Dichter wohl aus seinem Berufsleben auf Grund langer Aufreizung, aber dichterisch so unpassend wie möglich in die tragischen Bezirke hineingeschneit ist. Denn in diesen ist alles menschlich, wie in der griechischen Tragödie. Ein Mensch von Güte, doch ohne Würde, Festigkeit und Vertrauen, liebt und wird wieder geliebt. Er vermag die Geliebte aber nicht zu halten, entblößt wie er ist von den Eigenschaften, die dazu gehören. So fällt sie einem unternehmenden Kraftrenommisten anheim; jener erfährt das und, unfähig, es zu ertragen, tötet er sie und sich selbst. Eine einfachere und alltäglichere Fabel ist nicht denkbar. Es ist eine alte Geschichte, und doch bleibt sie ewig neu, und wem sie just passiert, dem bricht das Herz entzwei — so singt Heine von solchen Urthemen der menschlichen Tragödie. Aber ebenso selbstverständlich wie solches die Elementarstoffe der Menschendichtung sind, mußten die Kärner darin nach Tendenzen und Einzelbedeutungen wühlen, weil dem rein Elementaren gegenüber nicht so leicht klug zu schwätzen ist. Willi Reich berichtet in der Theaterzeitung über diese neunmal weisen Theorien und weist sie, leider noch nicht nachdrücklich genug, in ihre Schranken. Wenn doch unsere Schweizer Dichter und besonders Dramatiker sich solchen «bedeutungslosen» Stoffen und Aufgaben erbarmungslos gegenüberstellten, statt wie fast immer in breit aufgetragene Tendenzen

zu flüchten. Vermöchte *dann* einer nichts Förderliches, so wäre sein Anspruch mit großer Wahrscheinlichkeit abgewiesen.

Die Aufführung war ausgezeichnet. Herr Steckel hatte sie aus dem Geiste der Bühnenschen Schau selbst gestaltet. Herr Richter gab der Titelrolle mit Meisterschaft alles, was ihr geschuldet ist; Wozzecks Dumpfheit des gequälten Tieres war sowohl in der Zurückgedrängtheit wie im Ausbruch heftig packend. Frau Gold verlieh ihrer Marie eine gewisse Leichtgewichtigkeit, die von der Rolle nicht eindeutig auferlegt wird. Aber ihre Könnerschaft wußte diese Auffassung als eine wesentlich mögliche überzeugend zu machen, und in der Gebetszene blieb nichts unausgeschöpft. Im übrigen ist Frau Golds Stärke, der Reichtum an leicht hingewetzten feinen Schattierungen hier besonders am Platze, um das oft maßlos Abgerissene der kleinen Szenen uns geschwinde und lebenswahr nahe zu bringen. Herr Seyferth gab der Gestalt des Hauptmanns die menschliche Rundung, die dieselbe über das bloß Scurrile hinaus hob. Er bemühte sich auch mit aner kennenswerter Gründlichkeit und Sachkenntnis um die hessische Mundartfärbung des Stückes. Von den kleineren Rollen, die alle gut verwaltet waren, erwähnen wir noch Herrn Tanner als Handwerksburschen, der nach längerer Unfruchtbarkeit hier mit wenigen Strichen ein Charaktergemälde von Gewalt und Fülle hinwarf, sowie die Großmutter Frau Giehses, welche ihr «Märchen» zur mathematischen Formel von Büchners ganzem Weltbild zu gestalten wußte. Ja — einen Augenblick mochte einen aus der letzten Verlassenheit, die sich in diese Formel zusammendrängt, aus den toten Augen der Großmutter ein Sichüberschlagen des Grauens anrühren, wie Büchner es in der im Theaterblatt angeführten Stelle aus «Dantons Tod» andeutet: «Man braucht gerade nicht hoch über der Erde zu stehen, um von all dem wirren Schwanken und Flimmern nichts mehr zu sehen und die Augen von einigen großen göttlichen Linien erfüllt zu haben. Es gibt ein Ohr, für welches das Ineinanderschreien und der Zeter, die uns betäuben, ein Strom von Harmonien sind». Aber auch das kann nur vom äußersten Rande des Daseins her geredet werden, beinahe von derselben Stelle, von der Büchner seine erstaunlichen letzten Worte sprach: «Wir haben der Schmerzen nicht zu viel, sondern zu wenig; denn durch den Schmerz gehen wir zu Gott». —

Höchlich unzufrieden bekennen wir uns mit der expressionistischen Ausstattung des Stückes. Wenn man die Menschen historisch kostümiert wie aus Bildern von Runge entsprungen, warum dann diese zuchtlose Phantasie in der Kulissenandeutung? Wenn der Vorhang aufgeht, sieht man von hinten her ein unbestimmbares Gebilde in die Bühne hineinhängen, das ein Fenster bedeuten soll. Und so geht es weiter mit den krummen, verzerrten Wänden des Zimmers der Marie, und sonst fast allem. Warum so aufdringlich, warum sich so wichtig machen? Ein ganz schlichtes Fenster vom nächsten Schreiner wäre besser gewesen. Wenn der Text richtig geredet und gespielt wird, so wird die ganze Welt und Umwelt von selber grotesk und gräßlich krumm, und das desto überzeugender, je objektiver, je nachdrucksloser, je verwandlungsbereiter von ihrer Mitte aus sie vorher dasteht. Vollends von der (bis auf die Tanzszene) gänzlich überflüssigen Musik sei nichts gesagt.

* * *

Shakespeare: König Lear

Wenn wir von da den Blick auf die andere Neuaufführung dieses Monats werfen, auf «König Lear», so wird unserem Menschlichen nicht besser. Zwei Zeiten, zwei Stile — und ein einziges Weltverhältnis, ein einziger Grad der Bitternis. Im «Lear» wird mit den Posaunenstößen einer unerschöpflichen Lebenskraft dem Leben geflücht; der wilde Schwall des Ichdranges, in vollem Lauf gegen die Mauern des Schicksals gerannt, läßt seinen gehemmten Sturm nach oben lodern, die Fäuste gen

Himmel schütteln. Im «Wozzeck» dagegen eine gebrochene Spätzeit, die das Entsetzliche, dort zum Prunk apokalyptischer Raserei entfesselt, nur wie ein paar Tropfen reines Gift in sparsam sinnbildlicher Gebärde aufbrechen läßt. Hier ein armer Gauch, über dessen unbeholfenes Glückswerben die Welt frag- und lautlos hinwegschreitet wie etwa über den brummenden Liebesflug des Maikäfers, dem dann ein munterer Vogel die Beine ausreißt — dort ein König, der sich mit prächtigem Gefolge von gestürzten Größen, die nun in Narrheit Geflüchtete, Geblöckte und Geblendete sind, mit Pomp und Getöse gegen dasselbe lautlos zermalmende Schicksal aufbäumt, welches sein Königtum nur durch seine *vielfache* Verblendung, durch *vielfach* gehäufte Leichen um seinen Abgang spöttisch auszeichnet. Was dasselbe bleibt, ist der im Leeren verhallende Empörungsschrei, über dem der Himmel chern ist — der Schrei des Menschen, auf den gnadelos Last gehäuft wird, bis er zusammenbricht. Es ist der antwortlose Schrei Hiobs (denn Hiob erhält keine Antwort, nur Erleichterung), der noch vom letzten Menschenmunde erschallen wird — und den auch Lear aufnimmt: «O Menschen ihr von Stein, hätte ich nur eure Zunge, ich wollt sie brauchen, um des Himmels Wölbung damit zu sprengen». Dieser Schrei hat wie alles Menschliche sein Heimatrecht in der Kunst; er hat es erwiesen mindestens seit dem «Gefesselten Prometheus» des Aischylos — ja man kann sagen, er gebiert überhaupt die Tragödie aus sich. So gewiß der Mensch immer wieder nach Welt- und Lebenssinn tastet, nach Religion und Glaube, so gewiß bleibt ihm immer ein Stück schlechtes Gewissen dabei in der Brust, eine Erinnerung an alles Schreckliche und Böse, über das er zu diesem Zwecke hinweggehen muß, an all die vom Schicksal Erlegten, die der Mensch so irgendwie zu verraten fühlt. Protest dünkt ihn dann ein Dienst an Sauberkeit und Wahrheit. Welch ein Unterfangen nun (das ist uns gar nicht mehr gegenwärtig), eine Kunstgattung zu schaffen, in welcher das Leben nach ihrer Grundidee und Voraussetzung als scheiternd erscheinen *muß*! Und sie in einer Zeit zu schaffen, in welcher der Individualgeist, der Lebensdrang des Menschen so ungemein, so selbstversichert, so gelingend erschien wie im «Tragischen Zeitalter» der Griechen! Aber nicht umsonst hallt dieses wieder von Mahnungen zum Maß und zur Bescheidenheit; denn jene Aufpeitschung des Lebensdranges mußte im Maße ihrer Gewalt eine gleiche Lebensangst erzeugen. Die künstlerische Selbstkasteiung des Menschen in der Tragödie, die tragische Befriedigung, nicht sich den Mund verbinden zu lassen, «zu sagen, was er leide», nicht seine Maßstäbe dessen, was sein sollte, sich von einem sklavischen Glauben zerstören zu lassen — sie ist auf die Dauer auch kaum erträglich. So kam der ungeheuerlich kluge Spießbürger Aristoteles mit seiner Katharsis-Theorie zu Hilfe, seinem Rezept, sich der Wirklichkeit gegenüber loszukaufen, indem man der Krankheit des Lebens durch einen künstlich hervorgerufenen Miniaturanfall derselben vorbeugte, indem man das Grauen der Welt in Literatur verwandelte.

Aber was ist damit getan einem Werk wie dem «Lear» gegenüber? Was sollen wir mit demselben machen? Was sollen wir dazu sagen? Wie uns dem gegenüber verhalten, halten? Das alles kümmert Shakespeare wenig. Dieser Dichter ist ein Elementarereignis, eine prachtvolle und grauenhafte Naturkatastrophe — was liegt ihm an unserer Fähigkeit, aufzunehmen, zu verarbeiten, in Sinn umzusetzen? Er wirft uns ein Stück Wirklichkeit hin, wie ein Vulkan über unsere Weinberge und Häuser einen Lavastrom hinwirft. Das Maß an Sinn, welches jede Kunst braucht, spiegelt sich im Menschlichen so, daß am Ende immer wieder die staatlich-moralische Fassung um die ausgebrannte Schädelstätte der Brunst zusammengefügt wird; das genügt ihm. Anders war es ja auch in der Antike nicht, als die Götter aufrecht blieben, welche die Welt umfingen (*periechein*) und zusammenhalten, wenn ihr das Herz springen will (*synechein*) — «was immer auch die Götter sind», wie Euripides sagt. Es ist wohl kein Zufall, daß im «Lear» immer nur «die Götter» angerufen werden, während sonst oft dieselben bei Shakespeare mit dem Christengott bunt durcheinandergehen. Und Sprüche wie die folgenden könnten in jeder

antiken Tragödie stehen: «Was Fliegen sind für böse Buben, sind wir für die Götter, sie töten uns zum Spaß». — «Wer den Schmerz nicht liebt, dem schiene das Maß jetzt voll. Jedoch ein anderer, um das Zuviel noch zu vergrößern, würde das Viele vermehren, und noch überbieten das Alleräußerste». — «Der haßt ihn, der auf die Folter dieser zähen Welt ihn länger spannen will».

Und doch, es besteht das Recht, diese Tragödie uns ein wenig anzugleichen. Nicht im Sinne der Abschwächung. Wir sind in unserer Zeit wohl gefeit gegen Versuche wie die Georg Herweghs, der zwar dagegen war, daß man am Schluß Cordelia mit Edgar den erledigten Thron besteigen läßt (!), aber doch die Blendungsszene hinter die Bühne verlegt und die Fußtritte dabei durch das offenbar humanere glühende Eisen ersetzt haben wollte. Aber es ist nun so, daß Zeit und Stil, auch Empfindungsstil, sich geändert hat. Das Überüppige schwächt uns die Wirkung; wir müssen die Wirkungen *raffen*, gerade um der Zuspitzung willen Sparsamkeit üben. Eine jede Zeit hat ihr Recht auf diejenigen Seiten eines großen Kunstwerkes, die seine authentische Wirkung auf sie am reinsten sicherstellen. Obwohl einige Peripetien der nicht unverwickelten Handlung unklar wurden, bejahen wir die ziemlich starke Textkürzung des Schauspielhauses durchaus. Ganz besonders am Narren kam die Straffung aufs wohlthätigste heraus. Noch nie sahen wir eine Shakespear'sche Narrenrolle so schlagkräftig, seine Spässe in ihren herberen Umrissen so wenig im Gewucher ermatteter Barockpointen verwischt. Das Spiel Herrn Kalsers zog bei aller Weichheit der Modellierung diese Umrisse noch schärfer aus. Lear selbst ist eine Welt, ein Toben der Elemente in Menschengestalt; Herr Heinz gab eine klug stellvertretende Auswahl im Rahmen seiner und unserer Fähigkeit. Edgar zeigte Herrn Wolf als befähigt zu einer bedeutenden jugendlichen Charakter- und Heldenrolle, und Herr Richter lieb eine etwas dumpfe Biederkeit, nur mit ein wenig Schlagseite zum Russischen hin, überzeugend dem Kent. Die übrigen Herren mögen sich mit einem Gesamtlob begnügen. Frau Fink spielte die Cordelia fein und zart, ohne die erschütternd holde Süßigkeit dieser Gestalt ganz auszuschöpfen. Die älteren Töchter (Frau Lennartz und Holsten) entbehrten allzu sehr des erforderlichen Freskostiles. Man müßte sie wohl als wahre Karyatiden des Bösen hinstellen; Shakespeare vermochte solche Gestalten wohl zu erschwingen. Allerdings scheint uns noch eine andere Auffassung Gonerils und Regans möglich, von der wir nicht wissen, ob sie schon vorgeschlagen und auf der Bühne versucht worden ist, die wir aber mindestens unbewußt bei Shakespeare entworfen glauben. Darnach wäre ihre anfängliche Liebesbeteuerung nicht subjektive Heuchelei, sondern jenes menschenübliche altruistische Phrasendreschen, das im Augenblick sich selber glaubhaft ist, jedoch alsbald in kleinlich-besorgte Selbstbehauptung umschlägt. Als der König zuerst bei Goneril ist, beobachtet sie ihm gegenüber noch einen gewissen Respekt. Die Art, wie sie sich über das zuchtlose Verhalten der hundert müßigen Gefolgsleute beklagt, deren Einfügung in einen noch so großzügigen Hofhalt wirklich schwierig sein mußte, hat etwas Glaubwürdiges, und Lears Versuch, seine Täubchen zu rechtfertigen, ist demgegenüber etwas zu rasant, um ganz zu überzeugen. Auf der anderen Seite sind die Verfluchungen, die er anschließend auf Gonerils Haupt niederprasseln läßt, grotesk und noch ganz aus dem Mund des ursprünglichen, bis zur Unsinnigkeit ichbezogenen Lear. So wären die Schwestern anfänglich mehr banal als böse und würden erst Schritt für Schritt, im übrigen unter sich in verschiedenem Zeitmaß und Rhythmus, auf die Bahn ungemischter Schurkerei gedrängt — anfänglich durch die menschenübliche Giftigkeit typischer Familienkonflikte, später besonders durch wütende Eifersucht. —

Die düster-schlichte Innenausstattung der Bühne entsprach gut dem Grundton des Ganzen. Wo sie sich ins Ausdrücklichere vorwagte, konnten wir uns weniger erwärmen; so besonders nicht für die Gittersäule bei Gloster, noch für das herabhängende Polster mit geometrischer Umrahmung bei Albanien.

Erich Brock