Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 35 (1955-1956)
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

Charles-Veillon-Preis für den deutschsprachigen Roman

Vor kurzem ist im Rahmen einer festlichen Veranstaltung in Zürich zum zweiten Male dieser Preis verliehen worden. Charles Veillon in Lausanne hat im Jahre 1947 einen jährlich zu vergebenden «Prix Charles-Veillon» für den französischen Roman gestiftet; im Jahre 1948 folgte ein entsprechender «Premio Charles Veillon» für den italienischen Roman. Der Preis der Ausschreibung von 1954 für den deutschsprachigen Roman ist der deutschen Schriftstellerin *Carola Lepping* für ihren Roman *«Bela reist am Abend ab»* zuerkannt worden. Die Verleihung des Preises fand unter dem Vorsitz des Präsidenten der Jury, Minister *Carl J. Burckhardt,* statt, in Gegenwart des Stifters und der Mitglieder der Jury. Minister Burckhardt wies darauf hin, daß sich unter den 73 eingereichten Arbeiten 23 gedruckte Romane und 50 Manuskripte befanden; sie stammten von 40 deutschen, 8 österreichischen und 25 schweizerischen Verfassern, von denen 25 Frauen waren. Der Dichter *Werner Bergengruen,* Mitglied der Jury, nahm in einem mit gewinnenden Worten vorgetragenen Referat die Laudatio vor. Der Roman ist das Werk einer Begabung, die der Ermunterung wert ist. Die Verfasserin war bereits das letzte Jahr unter den sechs zur engsten Wahl bestimmten Autoren. Inzwischen hat sie starke Fortschritte gemacht, vor allem in der dichterischen Ausdrucksweise. Damit ist die diesjährige Auszeichnung gerechtfertigt. Die Preisträgerin, eine jüngere, schlicht auftretende Lehrerin aus dem Rheinland, dankte für die Verleihung mit sympathischen Worten. Die Veranstaltung stand unter dem einhelligen Ausdruck der Dankbarkeit gegenüber dem Stifter, der in so hochherziger Weise das Schaffen in den drei großen Kulturbezirken unseres Kontinents fördert.

Feruccio Busoni: Doktor Faustus

Stadttheater Zürich

Die Faust-Oper Feruccio Busonis stützt sich nicht auf Goethes Fassung der Faustsage. Zugleich ist sie aber die einzige aller Faust-Opern und -Oratorien, welche an Ernst und Bedeutsamkeit der Aussage von ferne an den Faust Goethes herangelangt. Busoni ist — davon hat ihn selbst sein Genie nicht bewahrt — ein Epigone, und was noch entscheidender ist: er fühlt sich durch und durch

als solcher, obschon (oder weil) er namentlich als kühner Neuerer in Erscheinung tritt. Das Epigonenhafte an ihm ist, daß er sich von den Möglichkeiten der großen klassischen und romantischen Musik zugleich fasziniert und bedrängt fühlt. Geboren auf der Zeitenwende von Romantik und Moderne (1866), zwei Jahre jünger als Richard Strauß, ist er ein ungleich reflektierender, in sich gespaltener und darum von einer zugleich anspornenden und lähmenden Gegensatzspannung gezeichneter Charakter. Seine Bewunderung für die deutschen (Mozart!) und italienischen Klassiker, die oft, indem er deren Erbe als Last empfindet, in Haß umschlägt (Beethoven und Wagner!), stammte nicht nur aus seinem hohen und überaus verfeinerten Kunstsinn, sondern auch aus seinem außerordentlich zu nennenden künstlerischen Verantwortungsgefühl. Ein mehrheitlich geheimer, nur gelegentlich an die Oberfläche dringender Zweifel, wirklich Neues zu schaffen — Neues, das den Vergleich mit der Vergangenheit aushält, hemmt oft diesen Künstler, der als Pianist unumschränkten Weltruf genießt, in seiner schöpferischen Funktion. Eine beträchtliche schriftstellerische Arbeit springt dann in die Lücke, eine Arbeit, die ihm, der literarisch von früh auf außerordentlich erfahren ist und eine große Breite geistigen Lebens verstehend und teilnehmend umfaßt, zugleich Bedürfnis war. Und diese Schriften, allen voran der «Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Tonkunst», zeigen nun Busoni als einen entschlossenen Neuerer, als einen kühnen Experimentatoren in allen technischen und geistigen Sparten der Musik. Seine für ihre Zeit ungemein avantgardistischen Pläne neuer (namentlich auf neuen Tonsystemen aufgebauter) Klangwelten und seine zugleich regressiven und radikalen ästhetischen Prinzipien scheinen von einem Geist zu stammen, der, ganz nach vorn gerichtet, ungebrochen an eine große Zukunft der europäischen Musik glaubt. Und nur einzelne Briefstellen und dann vor allem der Blick auf seine eigenen Kompositionen erinnern daran, daß dieser Künstler in hohem, ja vielleicht in z. T. verhängnisvollem Maße der Vergangenheit verpflichtet ist. Die bedrängte menschlich-künstlerische Lage des Künstlers Busoni hat ihn, im Verein mit seiner großen geistigen Spannkraft, dazu gebracht, ein Avantgardist der Ideen zu werden, und es ist die Nachwelt, die davon den deutlichsten Gewinn trägt. Die musikalische Moderne hat Busoni früh als einen ihrer Hauptvorkämpfer gewürdigt. Vor allem gerade seine Gedanken über das neuere musikalische Theater haben, indem sie die geheimen Wünsche einer neuen Zeit zu formulieren vermochten, schnell Wurzel geschlagen, wobei eine gewisse Tragik darin liegt, daß sie ihre schönsten Früchte — so bedeutend im vollen Sinn eine Oper wie «Doktor Faustus» ist — dann gerade nicht in Busonis eigenem Werk, sondern anderswo (bei Milhaud, Strawinsky, Hindemith) getrieben haben.

«So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf — soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen —, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller «spiele» — er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken.» «Und lasset (in der Oper) Tanz und Maskenspiel und Spuk miteingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jedem Schritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingebe wie einem Erlebnis.» Die Abwehr gegen die Suggestionskunst und die Emphase der Wagnerschen und Nach-Wagnerschen Oper wird in diesen Worten des genannten «Entwurfs...» deutlich. Busoni hat denn auch frühzeitig besonderes Interesse den Volksstücken des Mittelalters und den Dichtungen des Barock zugewendet, fand er doch dort die Distanz zum dichterisch-musikalischen Gegenstand vorgebildet, die ihm für seine eigene und für die kommende Oper vorschwebte. So

fand er sich auch gegenüber dem Faust-Stoff, nachdem er sich lange Jahre mit dem Gedanken an eine Vertonung von Goethes Dichtung getragen hatte, auf das Puppenspiel gewiesen, das er zur Grundlage seiner eigenen Operndichtung machte. Im ersten Jahr des Weltkriegs schrieb er im Zürcher Exil den Text nieder, dessen Vertonung ihn acht Jahre beschäftigen sollte und vor seinen eigenen letzten Worten Halt machte. Allegorische und bekenntnishafte Züge durchdringen sich in diesem Spiel, das recht eigentlich «zwischen den Zeiten» steht und in seinen besten Momenten den Hörer in eine ahnungsvolle Vorzeit führt, in welcher magische und rationale Haltung noch dunkel gemischt sind. Faust selbst ist — entsprechend seinem klaren ästhetischen Willen — keine Bekenntnisgestalt im Sinne der künstlerischen Autobiographie, aber er ist die Wunschgestalt eines Künstlers, in welchem primitive und hochdifferenzierte Kräfte in einer für das 20. Jahrhundert bezeichnenden tragischen Weise auseinanderklaffen.

Diesem Faust ist denn auch keines der traditionellen Ende gewährt. Er fährt nicht, wie im Puppenspiel, zur Hölle. Er wird aber auch keiner christlichen Erlösung teilhaftig. Der Hölle und dem Himmel gleichermaßen fremd unternimmt er sein letztes magisches Werk: die Essenz seiner aus den tiefsten wie aus den höchsten Schichten menschlichen Daseins gespeisten Erfahrungen in seinem Kind, dem Bürgen kommender Geschlechter, zu inkarnieren: «Was ich verbaute, richte Du grade, was ich versäumte, schöpfe Du nach; so stell ich mich über die Regel, umfaß in einem die Epochen und vermenge mich den letzten Geschlechtern: ich, Faust, ein ewiger Wille.» Das Kind aufersteht, Faust sinkt tot nieder. Fausts Ende bleibt als das symbolische Schicksal des schöpferischen Künstlers unseres Jahrhunderts haften, der sich nur in den seltensten Fällen einer festgeprägten, traditionellen Ideenwelt einzuverleiben vermag und noch im Über-sich-selbst-Hinausgelangen seine Individualität als Schranke erlebt.

Philipp Jarnach, langjähriger Schüler Busonis, vermochte, neben der Ausfüllung einer größern Kompositionslücke in der Schenkenszene, diese letzten Worte Fausts, vor denen Busonis Musik haltmacht, in kongenialer Weise zu vertonen. Das musikalische Bild dieses inhaltlich ebenso wie operngeschichtlich hochinteressanten Werks ist von einer vornehmen Distanz und einer mitunter bestrickenden atmosphärischen Ausdruckskraft. Weder auf beherrschende dramatische Spannung gebaut noch als virtuose Sänger-Oper gebildet, reicht die Musik in ihren besten Momenten in Tiefen, welche von einem als Opernkomponisten genialern Künstler wie Richard Strauß nie erreicht wurden. Die Erstaufführung dieser Oper in Zürich, wo sie ihre ersten Konturen gefunden hat, ist, dreißig Jahre nach ihrer Uraufführung in Dresden, ein lange erwartetes, glückliches Ereignis.

Einige unglückliche Züge der Regie — *Hans Zimmermann* — vermögen dem im ganzen guten Eindruck der Zürcher Aufführung nicht viel Abbruch zu tun. Ihr bester Teil liegt indes im Musikalischen, das von *Viktor Reinshagen* am Pult mit größter Sorgfalt verwaltet wird. Wegen Erkrankung des Sängers der Titelpartie mußte die eigentliche Erstaufführung um zwei Tage verschoben werden; der eingesprungene *Bernhard Kleinen* (Dortmund) stellte einen vornehmen, aber gestalterisch nicht völlig durchdringenden Faust dar. Eine überragende Leistung bot *Helmut Melchert* (Hamburg) als Mephistopheles, während *Paula Brivkalne* (Essen) als Herzogin in ihrer kleinen Rolle eine ungemeine Intensität zu versammeln wußte. Die sekundären Rollen befriedigten durchwegs, ebenso die Bühnenbilder von *Max Röthlisberger*. Ein eigentliches Lob muß aber dem vorzüglich singenden Chor und seinem Leiter *Hans Erismann* zufallen.

Die Aufführung wird möglicherweise in den Spielplan der nächsten Saison übernommen, für welche Hans Rosbaud als neuer musikalischer Oberleiter zeichnen wird.

Andres Briner

Subventionen und der deutsche Thespiskarren

Zum 5. Darmstädter Gespräch

«Theater» — das ist in Deutschland, wenn auch nur noch bei ausgewählten Leuten, ein Zauberwort mit seltsamer Anziehungskraft. Während in andern Ländern das Theater wie ein Gebrauchsgegenstand konsumiert wird oder mit einer versteckten puritanischen Theaterfremdheit geduldet und auch geschätzt ist oder einstmals, in «fernen» Zeiten, als Gelegenheit zum raffinierten Gesellschaftsspiel verwandt wurde — in der Pariser Großen Oper der Apparat vor dem Vorhang, das Drum und Dran der Bühne des Zuschauers! —, so ist das Theater in Deutschland eine Sache, die mit Feuereifer und missionarischem Ernst betrieben wird; selbst die verschachtelte Theatertheorie des großen Praktikers Bert Brecht, der das Schauspiel zu einer Art sozialistischer Sonntagsschule ausgebaut hat, ist davon nicht frei. Wie ist es sonst zu verstehen, daß Berlin, diese prosaische, sentimentalitätsscheue Stadt, die deutsche Theaterstadt schlechthin sein konnte? Daß während des Krieges jeden Samstagabend vor dem Preußischen Staatstheater am Gendarmenmarkt lange Schlangen geduldig den Vorverkauf des kommenden Sonntagmorgen erwarteten? Daß in den Jahren nach dem Kriege gleichsam ein Theatersturm ausbrach, allüberall, wenn auch mit knurrendem Magen und Schulden, Theater gespielt wurde? Es kommt hinzu, daß die Intelligenz am Theater lebhaften Anteil nimmt, daß Deutschland mehr und bessere Theaterkritiker — die leichtfüßigsten unter den Rezensenten — als Literaturkritiker hat.

Es war demnach zu erwarten, daß das nun schon institutionalisierte *Darmstädter Gespräch* das Thema *Theater* für sich entdecken würde. Das Darmstädter Gespräch: zwei Dutzend Gesprächsteilnehmer, Theaterleute und zugewandte Intelligenz, die während dreier Tage vormittags und nachmittags am runden Tisch und mit allen Hilfsmitteln moderner Publicity Standpunkte konfrontieren, und dazu Zuhörer und auch Zuschauer als Beifallskulisse, Galerie und Parkett der Otto-Berndt-Halle gerammelt voll. Wie man hinter den Kulissen erfahren konnte, war das Spiel abgemacht. Einige sollten gegen das Theater querulieren und dann von den bereit stehenden Paladinen des Thespiskarrens in die Schranken verwiesen werden. Dieses Scharmützel war schon vor dem Gespräch eröffnet worden durch ein Buch des verantwortlich zeichnenden Organisators *Egon Vietta* — eines mit einem spätheideggerischen Vokabular herumhantierenden Autors —, in dem die Katastrophe des deutschen Subventionstheaters an die Wand gemalt worden war und dafür die Fäden zum kultischen Theater mühsam gezwirnt wurden.

Diese Subventionen vernebelten von der ersten Minute an das Darmstädter Gespräch. Die Tatsache also, daß fast sämtliche deutschen Theater subventioniert sind; daß, konkret gesagt, auf jedem Theatersessel allabendlich vom Steuerzahler aufgebrachte fünf bis zehn D-Mark liegen. Diese in Europa einmalige Theaterfreudigkeit des Fiskus hat zweifellos gewisse Konsequenzen. Zunächst oberflächige: der Theaterbetrieb wird aufgeschwemmt und bürokratisiert mit Generalintendanten, Staatsschauspielern, Chefdramaturgen bis zur Chefgarderobiere; dann wesentlichere: die Subventionen reichen wohl aus, um einen mit Klassischem angereicherten Spielplan hinzuzaubern und die erwartete Kulturmission zu erfüllen; sie langen jedoch nicht, um einen konzessionslosen Spielplan durchzustehen. Die Subventionen und die Misere der deutschen Gegenwartsdramatik stehen vielleicht in einem engen Zusammenhang, denn die Bühnen sind dem sich selbst regulierenden Prinzip von Angebot und Nachfrage entzogen, sie pflegen in ihren Spielplänen nicht selten den Zweckidealismus aller

beamteten Institutionen, und ein Generalintendant, der an den Kanälen großer Geldsummen schaltet, zeigt verständlicherweise weniger Experimentierfreudigkeit als ein Schmierendirektor à la Striese.

In Darmstadt erlebte man nun das Schauspiel, daß auch die Dramatiker, denen der zweite Gesprächstag unter dem Thema *Werk* gewidmet war, mit aller Gewalt an die staatliche Krippe heranwollten, um ebenfalls von den Subventionen einige Brocken abzubekommen. Dramaturgische Probleme wurden überhaupt nicht diskutiert, dafür um so heftiger monetäre; Tantiemen, Stückannahmen, Uraufführungen. Das Technologische der Stückverfertigung verschwand hinter dem Technologischen der Lebenspraxis der Autoren. Den Vogel schoß bei diesem Geplänkel der Eitelkeiten *Bernt von Heiseler* ab, der allen Ernstes forderte, die Zahl der in Deutschland aufgeführten ausländischen Stücke durch Verwaltungsmaßnahmen prozentual zu begrenzen, damit die deutschen Autoren auch zu Worte kämen!

Durfte es nach diesem skurrilen Theater verwundern, daß am dritten Gesprächstag, als die *Szene* zur Debatte stand, und die Leute vom Bau unter sich waren, Staatsschauspieler *Will Quadflieg* mit Sonnenbrille und von den Scheinwerfern der Wochenschaukameras angestrahlt, resumierte, bisher hätte er geglaubt, daß nur Schauspieler eitel seien, nun wisse er, daß die Autoren nicht besser sind. *Oscar Fritz Schuh,* der Berliner Intendant, hielt an diesem Tage das kluge, umsichtige Hauptreferat. Er kritisierte die Standardisierung der Spielpläne, bedauerte das Ausfallen Berlins als eines Maßstabes, der auch durch herumziehende «Schlafwagenregisseure» nicht zu ersetzen sei, die mit ihrem Spielstil im jeweiligen Ensemble und Publikum Furore machten, wobei die fehlende Tradition, die fälschlich mit Konvention verwechselt wird, erst recht nicht nachwachsen könne. Demgegenüber empfahl Schuh eine regionale Stilpflege. *Kurt Horwitz,* der jetzt in München wirkende Intendant, ergänzte diesen Gedanken dahin, daß die moderne Regie der Phantasie des Zuschauers wenig Spielraum lasse, da vielfach wie für Analphabeten inszeniert würde. Und *G. R. Sellner,* der Darmstädter Theaterleiter, stieß bis zum Nerv vor: an die Stelle der Dichtung ist nicht selten die «Inszenierungsgebärde» getreten, ein «reines» Theater der puren Lust an der Szene. Deutlicher konnte der Hohlraum der Bühne nicht mehr aufgezeigt werden, jener Bühne, die längst nicht mehr Spiegel ihrer Zeit ist und sein will, jener Bretter, die nicht mehr die Welt bedeuten, seien sie noch so ehrwürdig oder perfekt.

Dieser Ausgang des Darmstädter Gesprächs — der Ausgang eines Hornberger Schießens — war eigentlich schon mit den ersten beiden Referaten erreicht worden. *Friedrich Sieburg* griff das «Theater als Gegenstand der Kulturpolitik» an, anschaulich, ins Schwarze zielend und treffend. Das Theater, dem «ein düsteres Vergnügen am kultischen Ursprung» anhaftet, ist eine vergötterte Institution. Das Überhandnehmen der Personalien, das Hervordrängen des Regisseurs, die Lust an der Ausdeutbarkeit, das fehlende gesellschaftliche Element, die Routinescheu der Autoren, kurzum das Tempelartige der deutschen Bühne — man stürzte sich geradezu auf den Ankläger Sieburg und vergaß dessen letzte Forderung, daß endlich das Theater als ein Element der menschlichen Gesittung aufgefaßt werden solle, nicht mehr und nicht weniger.

Der andere «untheatralische» Referent war *Theodor W. Adorno,* der Frankfurter Soziologe, der am ersten Tag, der dem *Publikum* gewidmet war, eine schlüssige Philosophie der Oper umrissen hatte. «Die Krise der Oper ist nur ein Teilaspekt der Krise der bürgerlichen Gesellschaft». In der Oper, die ihrem eigensten Element um so näher, je mehr sie Parodie ist, wird in der entzauberten modernen Welt mit den Mitteln dieser entzauberten Welt ein magischer Rest konserviert. Der Oper ist die Metaphysik immanent, anders als dem Drama, in dem die abstrakte Idee sehr oft zu einem aufgeklebten Philosphem entartet. «In der Oper transzendiert der

Bürger zum Menschen», denn durch den Schein einer erhöhten Alltäglichkeit wird die Welt so illusioniert, als wäre sie tatsächlich, wie sie die Opernkonvention darstellt. Heute ist die Oper zu einem Museum geworden, das vom Kleinbürger gehütet und vom gesellschaftlichen Frischling verachtet wird. Weder Antiromantik noch ein modernistisches Umfrisieren, sondern ein behutsames Abklopfen der vorhandenen Werke — das sei die reduzierte Forderung.

Diese beiden Referate, in denen die Verflechtung des Theaters mit der Öffentlichkeit betont und gleichzeitig versucht wurde, dem schwankenden Schiff der Diskussion den nötigen gesellschaftlichen Tiefgang zu erarbeiten, verpufften oder wurden ironisiert und «fertig gemacht». Das konnte nicht erstaunen, denn das Theater ist durch den Film, das Fernsehen, durch die gesamte Kulturindustrie zu einem König ohne Land geworden, dessen Wirkung und Ansprüche eingeschränkt worden sind. Dafür sind die Subventionen allein nicht verantwortlich zu machen, im Gegenteil; und doch waren es diese Staatszuschüsse, die das diesjährige Darmstädter Gespräch zu einem Tanz ums Goldene Kalb werden ließen. Kurios genug, wenn man bedenkt, daß das subventionierte Darmstädter Gespräch — es kostet alljährlich runde 150 000 DM — von subventionierten Gesprächsteilnehmern durchgespielt wird, die nach der staatlichen Tarifordnung vergütet werden. Verständlich anderseits, daß die Theaterleute ihre Existenz mit Besucherzahlen und ausverkauften Häusern rechtfertigen.

Alfred Schüler

«Es ist freilich keine Frage, daß man nicht mit Hilfe der guten englischen, französischen und spanischen Stücke ein so gutes Repertoire zusammenbringen sollte, um jeden Abend ein gutes Stück geben zu können. Allein wo ist das Bedürfnis in der Nation, immer ein gutes Stück zu sehen? Die Zeit, in welcher Aeschylus, Sophokles und Euripides schrieben, war freilich eine ganz andere: sie hatte den Geist hinter sich und wollte nur immer das wirklich Größte und Beste. Aber in unserer schlechten Zeit, wo ist denn da das Bedürfnis für das Beste? Wo sind die Organe, es aufzunehmen?»

Goethe zu Eckermann