Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 26 (1946-1947)
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: 13.07.2025

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

sener verantwortlicher Mitarbeit aufgetan werden. Insofern verstehen wir das Anliegen der Jugendparlamente.

Bülach, am 31. Mai 1946.

Walter Hildebrandt.

★ Kulturelle Umschau ★

Genfer Oper

Gastspiel der Mailänder «Scala»

Zweimal Verdi

«Wagners Anfang rührt an Beethoven, sein Ende an Debussy», sagt etwas summarisch ein bekannter Musikhistoriker. Verdi kommt bescheidener etwa aus Bellinis Kreis und erweckt in genialer Weise als 80jähriger Greis die längst nicht mehr lebendige komische Oper seines Landes noch einmal zu neuem Leben. Shakespeare regt mit seinen «Lustigen Weibern von Windsor» den alten Italiener 1893 zum «Falstaff» an, wie er mit «Maß für Maß» den jungen Deutschen 1836 zum «Liebesverbot» angeregt hatte.

Die Genfer Aufführungen begannen mit dem Alterswerk, jedoch scheint für das nachträgliche Betrachten der Werke die chronologische Reihenfolge zweckmäßiger. So hat denn *«Un ballo in maschera»,* aus der mittleren Epoche hervorgegangen, den Vorrang. Dem Libretto dient als historisches Vorbild die Ermordung des Schwedenkönigs Gustav III. durch einen Offizier, dessen Frau Amelia von starker und erwiderter Neigung für den König ergriffen war. Der gutmütige Rossini lehnte solche Dinge ab, und so komponierte 1833 Auber nach dem Text von Scribe «Gustav oder der Maskenball». Aus Gründen politischen Taktes verlegte man 1861 die Szene nach Neapel, vor welchem Hintergrund ein frei erfundener spanischer Herzog ermordet wurde. Zwischenhinein, im «Tristan»-Jahr 1859, bearbeitete Piave die dramatische Geschichte für Verdi. Ganz belanglos, daß er Boston als Kulisse wählte, da in dieser sprachlich und musikalisch rein italienischen Atmosphäre sowieso niemand an Schweden denkt. Verdis Amelia erinnert in manchen Zügen an Mozart — Da Pontes Donna Anna; eine charakterfest bedeutende Persönlichkeit, deren Partie reich ausgestattet ist. Zu ihrem dramatischen Sopran kontrastiert sehr wirkungsvoll der schicksalshaft dunkle Alt der Wahrsagerin Ulrica. Stimme und Orakelspruch dieser Frau wirken über ihr verhältnismäßig kurzes Auftreten weit hinaus. Die leichtsinnige Art, mit welcher Ricardo in einer glänzend virtuosen Lacharie auf die düstere Prophezeiung reagiert, stellt diesen sonst so sittenstrengen Liebhaber und Gouverneur von Boston momentweise an Don Giovannis Seite. Wirkungsvoll flankiert wird der Tenor vom Bariton Renato, Amelias fast betrogenem Gatten, mit tiefer Stimme und tiefem Gefühl für Ehre und Freundschaft. Wesentlich stärker als Don Octavio ersticht er den vermeintlichen Verführer seiner Frau auf einem Maskenfest und erfährt sodann vom sterbenden Opfer des verdächtigten Paares Unschuld. Nicht einzusehen, warum das Libretto als unlogisch und konfus gilt. Daß gegen einen Gouverneur Komplotte geschmiedet werden, daß dessen bester Freund sich auf die Seite der Verschwörer stellt, wenn er sich von ihm betrogen glaubt und die Ehre der eigenen Frau auf dem Spiel steht, ist menschlich durchaus begreiflich und dramatisch trefflich auswertbar. Eher könnten der Musik einige wenige Vorwürfe gemacht werden. Schwer erträglich ist beispielsweise der im ersten Chor herrschende Ton; auch gibt es Stellen, in denen die Blechbläser allzu kompakt eingesetzt sind. Verfolgt man aber die musikalische Durchführung der einzelnen Rollen — neben

den erwähnten ist noch um des leichten Soprans willen, vollständig willkürlich, aber mit bester Wirkung, ein Page eingeführt —, so muß anerkannt werden, mit welch meisterhafter Konsequenz eine jede charakterisiert ist. Da ja diese Figuren wesentlich von denselben Gefühlen bewegt werden, läge es nahe, durch anhaltende Übersteigerung des Pathos in Monotonie zu verfallen. Aber gerade hier bewährt sich die reiche Vielfältigkeit Verdischer Melodiebildungen, das mühelose Hervorbringen verschiedenster und typischer Einfälle, denen es zwei- oder dreimal vielleicht an letzter Feinheit fehlen mag, die aber während drei Stunden das Werk spielend tragen.

«Falstaff» kennt keine Ouvertüre. Verdi hat Eile, uns seinen Helden, den mit reifster Kunst nach größtem Vorbild geschaffenen letzten Baßbuffo, vor Augen zu führen. Im dritten Takt schon wird der Vorhang von den leidenschaftlich aufsteigenden Synkopen des Orchesters emporgetrieben; im achten ertönt das erste Wort: «Falstaff», ruft der Dr. Cajus. Aber der Fettwanst hört nicht; er trinkt Wein, denkt an Weiber, singt. Kaum eine Oper, die vom ersten Akkord an, einem Fortissimo-Dreiklang auf schwachem Taktteil, so gefangen nimmt, kaum eine, die so eindeutig und ausschließlich auf einen Helden ausgerichtet ist. Noch Nicolais Oper von 1849 behielt den Shakespeareschen, auf die Frauen Windsors weisenden Titel bei. Arrigo Boito, der Komponist des «Mefistofele», stellte für Verdi eine beherrschende Figur von tragischem Humor ins Zentrum. «Er ist ein armer Narr», sagt Verdi, «aber er ist ein Typ». Das rein Menschliche wird realistisch-typisch dargestellt, während Wagner es idealisiert. Wie Kammermusik klingt das große Orchester, wie eine Kammeroper wirkt das ganze Werk. Die Uraufführung von 1893 unterstrich durch Verkleinerung der Bühne des Scala-Theaters solche Auffassung. Ehe der Vorhang fällt, illustriert eine vierstimmige Fuge, technisch vollendet und von beglückender Leichtigkeit, die Moral: «Tutto nel mondo è burla...». So findet der alte Meister am Ende seines Lebens und seines Jahrhunderts zu Mozarts Figaro-Humor zurück, der immer wieder das Tragische streift. Nun, drei Dezennien nach dem «Macbeth», konnte er sich wirklich an Shakespeare wagen. Mit der Weisheit des Alters verknüpft er die Stimmen der Menschen miteinander und mit denen des Orchesters, und belebt sie mit dem Feuer seines jung gebliebenen Herzen. Die «sincerità», die Verdi vom Komponisten forderte, läßt sich für den «Falstaff» mit höchstes Können und Naivität, der «effetto», den er für die Bühne nie aus dem Auge verlor, mit Geist und Ironie übersetzen. «Falstaff» scheint Wagners Einfluß an die Alpengrenze zu bannen. Was in dem Werk klingt, könnte man, nach Nietzsches Wort über «Carmen», «Mittelmeermusik» nennen. Daß die Deutschen zu Wagner gelangt sind, findet Verdi in Ordnung. «Aber wenn wir, Nachkommen eines Palestrina, Wagner nachahmen, so begehen wir ein musikalisches Verbrechen und tun etwas Unnützes, wenn nicht gar Schädliches».

Wenige Worte des Lobes sind noch über die Aufführungen zu sagen. Man hatte in sechs Jahren Abgeschlossenheit vergessen, wie Italiener singen, wenn sie unter sich sind. Ihre Stimmen sind schöner, die Sprache ist musikalischer als anderswo, und darum vermögen sie auch Verdi mit einer so erstaunlichen Leichtigkeit und dennoch «con fuoco» darzustellen, im Klang, wie in der Geste. Denn «die Musik», sagt Heine, «ist die Seele dieser Menschen, ihr Leben, ihre Nationalsache».

Joachim Ernst.

Zürcher Stadttheater

W. A. Mozart: «Die Entführung aus dem Serail»

Die Entführung wurde im Jahre 1782 zum ersten Mal aufgeführt. Mozart hoffte sich mit dem Werk, dem ersten, das nach dem Vorbild des damals eben erst aufkommenden deutschen Singspiels geschaffen wurde, die Gunst Josephs des II. und der Wiener zu erspielen. Der Stoff schien ihm dazu geeignet: das orientalische

Kolorit lockte, gern lachte der Wiener über den bösen, übertölpelten Türken — 99 Jahre vorher hatte er noch drohend vor seiner Stadt gestanden. Dem tugendseligen 18. Jahrhundert aber mußte der Sieg der Liebe, der Standhaftigkeit und des Edelmutes zusagen. Selim Bassa ist ein Verwandter von Lessings um nur drei Jahre älterem Sultan Saladin, und seine Hochherzigkeit ist ganz eigentlich Mozarts Erfindung, eine Huldigung an Josephs des II. Humanitätsideal. Aber auch sonst hat Mozart starken Anteil an der Gestaltung des Textes. Die Charakteren waren in seinem Kopf längst musikalisch klar konzipiert, bevor überhaupt der Text des Librettos vorlag. Sein Librettist Stephanie mußte zu verschiedenen Arien die Worte erst unterlegen. So waltet über dem Werk zum ersten Mal Mozarts göttliches Genie in seiner ganzen Eigenart. Die herrlichsten, innigsten Klänge findet er in den Arien, wo Belmonte von seiner Liebe zu Konstanze singt. Drei Wochen nach der Uraufführung reichte Mozart seiner Konstanze Weber die Hand zum Traualtar.

Die Aufführung des Werkes in unserem Stadttheater ist beglückend. Das verdanken wir in erster Linie Kapellmeister Robert *Denzler*. Von den ersten Takten der köstlichen Ouvertüre an sind wir im Banne dieses beschwingten, straffen, durchsichtigen und beseelten Musizierens. Reine Lust, dem feinausgewogenen Zusammenspiel des Orchesters zu lauschen, wo jedes Instrument zu seinem Recht kommt, besonders herrlich etwa im Vorspiel zur Arie «Marter aller Arten». Nie wird eine Stimme durch das Orchester überdeckt. Unter den Sängern kommt der Belmonte des Herrn *Lichtegg* Denzlers Intentionen am nächsten, während Herr *Sander* als Pedrillo an Schmelz und Schmiegsamkeit besonders der entzückenden Serenade noch etliches schuldig bleibt. Sein Blondchen (Leni *Funk*) weiß den Mozartton wesentlich besser zu treffen. In den Arien Konstanzens huldigt Mozart noch am meisten dem damals konventionellen Koloraturstil. Frau *Moor* singt sie wohl sauber, doch nicht mit jener zwitschernden Leichtigkeit, die uns diese Künsteleien ganz genießen läßt. Herr *Vischegonov* leiht der köstlichen Figur des Osmin seinen prächtig vollen Baß, doch taugt er besser für den Sarastro; für den bösen, triebhaften Türken fehlt ihm eine gewisse Wendigkeit der Stimme und vor allem die für komische Rollen besonders wichtige Sprechtechnik.

Doch diese kleinen Aussetzungen vermögen den Gesamteindruck nicht zu beeinträchtigen. Das Spiel ist sehr frisch, die Bühnenbilder sprechen an, die Ensemblesätze klingen herrlich. Der ganze Zauber Mozarts umfängt uns.

Walter Schnyder.

Zürcher Schauspielhaus

Goethe: «Clavigo»

Die von Friedrich Schlegel eingeleitete, zu Anfang dieses Jahrhunderts ihren Höhepunkt findende Ausspielung des welt- und naturhaften Dichters Goethe gegen den moralistischen und ideologischen «Auch-Dichter» Schiller konnte, so ungerecht sie in dieser Ausschließlichkeit des Gesichtspunktes war, für eines den Blick schärfen: wie die eigentliche Schicht der Goethe'schen Jugenddichtung erst da erreicht wird, wo durch alle Fassaden auf das rein Lebensmäßige durchgestoßen ist, und wo dieses Lebensmäßige so gegeben werden kann, daß es jede Frage nach einem «mehr als Leben» zunichte macht. Wenn die Gestalten von einer ungeheuren Prallheit des Antriebes gegeneinander gepreßt sind, so fragt man nicht mehr so leicht nach Recht und Unrecht. Nur dieser Grad von Lebenssättigung macht eine Aufführung des *«Clavigo»* erträglich — und hinreißend; sobald die Dinge schlaff in den Bezirk des Moralismus zurücksinken, bleibt nur der Ekel übrig. Herr *Wicki* hat die Liebenswürdigkeit, die matt schimmernde Weichheit des Clavigo, aber nicht genug von seiner blauäugigen Gewissenlosigkeit. Clavigo darf, auch wo er sich verurteilt und dem Gegner selbst die Zuchtrute reicht, nicht als geprügelter Schuljunge wirken,

sondern auch in seinem Elan der Reue und der Besserung muß er eine glänzende, die Situation innerlich beherrschende, ganz in der Empfindung und im Genusse seiner selbst sich haltenden Figur machen. Er muß das Gefühl an den Tag legen, daß er als Bereuender, sich Verurteilender durch Glanz und Schwung dieser Empfindung eigentlich im Rechte ist, daß er damit nur eine Lebenshöhe mehr erklimmt, sich in der Untreue treu bleibend — im Innersten ohne Erinnerung, ohne Reue, ohne Schuld; denn das alles ist ihm nur eine Selbsterhöhung und eine neue Lebensspannung. Ganz anders etwa Constants «Adolphe», der sich in ähnlicher Lage befreit und heilt, indem er mit eiskaltem Bewußtsein sich von seiner Leidenschaft verabständet, und dieselbe dadurch so ins Banale zunichte macht, daß *auch da* von einem echten Schuldbewußtsein nicht mehr die Rede sein kann. Aber Clavigo ist vielleicht noch schrecklicher. Es ist mehr Don Juan in ihm: die Liebe als eine Kette von bloßen Gegenwarten; in jeder derselben wird subjektiv an Treue geglaubt. Goethe wußte sich selber so. Daher der gewaltsame letzte Akt, in welchem die Sache aus schlechtem Gewissen heraus ins Tragisch-Moralische umgebogen wird. Später wußte und sagte Goethe, er ertrage das Tragische nicht, und hat kaum noch eine *wirkliche* Tragödie geschrieben. Das rein Lebendige, wie es der Faust des ersten Teiles darstellt, ist untragisch. Und am andern Ende ist auch derjenige untragisch, dem das rein gegenwärtige Leben nichts mehr ist, der ewig weiter schreitet und alle Dinge nur zu Stufen nimmt: der Faust des zweiten Teiles. Zwischen diesen beiden Formen spannt sich Goethes eigene Entwicklung. Beiden bleibt das reine Ethos fremd, welches das Leben aus seiner intensiven und aus seiner extensiven Unendlichkeit zur festen Gestalt rundet, und daher zur Tragödie, wie es Schiller verkörpert. Das Tragische ist nie unendlich. Goethe selbst wußte das. Und auch das Gefühl der Unzulänglichkeit seines eigenen Verhältnisses zum selbstverständigten Ethos war ihm keineswegs fern, ganz im Gegenteil. Dieses Gefühl prägt sich in den Figuren aus, die seine jugendlichen Helden begleiten: Menschen ruhigen, abständigen, sicheren, warmen — doch nicht heißen oder eiskalten Selbstbesitzes, von denen zugleich liebevolle Leitung wie tückische Niederdrückung der bestandlosen Himmelstürmer zu gewärtigen ist. Diese Begleiter sind ein Spiegel für das aus Neid und Hingabe, Minder- und Mehrwertigkeitsgefühl gemischte Verhältnis des jüngeren Goethe zu seinem Gegentyp. So zeigen alle diese Gestalten: Wilhelm, Antonio, Alba, mehr oder minder gemischte Züge aus Positivem und Negativem; ja selbst im Mephisto ist ein unübersteigbarer Rest von ironischem, widerwilligem Wohlwollen gegen Faust. Auch Carlos wird mit echtem Zynismus und echter Ergebenheit zu seinem Freunde seiner Mentor-Rolle gerecht. Herr *Ginsberg* wußte die Doppelnatur derselben trefflich zu deuten. Herrn *Meng* als Beaumarchais, der einen guten Sturm-und-Drang-Typ hinstellte, steht kein solcher Mentor zur Seite; vielleicht sollte er sich nicht derart im Fortissimo halten, damit die Höhepunkte besser herauskämen. Frau *Finck* sollte doch nicht allzu sehr als eine vom Tode Gezeichnete erscheinen, damit die Begründung von Clavigos zweitem Abfall nicht zu äußerlich wirkt. Ob Goethe es bewußt so meinte oder nicht, jedenfalls ist Clavigos Ernüchterung durch ihre von Krankheit zerstörte Schönheit mehr Vorwand für das selbstgesetzliche Umschlagen seiner Empfindung angesichts der vollzogenen Tatsache der Verlobung. — Von den *Bühnenbildern* überzeugte das Empire-Zimmer. In dem Bibliotheksraum hätte man sich etwas mehr Stilechtheit gewünscht. Auch hätte — wenn schon Naturalismus, wenn schon Bücher — jede Möbelhandlung Bücher *jener Zeit* geliehen. Warum mußte der letzte Akt vor einem Festungsbunker spielen, wo doch einfach der Leichenzug die bürgerliche Wohnung der Beaumarchais verläßt?

*

Sartre: «Huis Clos»

Statt der versprochenen deutschen Aufführung von *Sartres* zweitem Drama *«Huis Clos»* kam (vorerst?) eine einmalige französische durch das *«Théâtre du Vieux Colombier»* zu Stande. Man durfte neugierig sein, ob dieses Stück nach Kenntnisnahme von den neuen Romanen Sartres mit ihrer behaglich schlammplätschernden Ausmalung seiner Höllenwelt noch packen würde — ebenso, ob die Zürcher Öffentlichkeit wieder so verneinend antworten würde wie angesichts des ersten Sartreschen Stücks, der «Fliegen». Was die erstere Frage anlangt, so bekennen wir uns allerdings zu einer elementaren Ergriffenheit; obschon, ad secundum, diese bei der Zuhörerschaft vorwiegend zu fehlen, ja, statt ihrer, weithin Ablehnung und Spott zu herrschen schien. Dies lag wohl großenteils daran, daß die Vorstellungen von der Hölle, in der das Stück spielt, eben verschieden sind. Und der Verfasser tat in seinem Einleitungswort nichts, um zu *seiner* Vorstellung zu überreden. Wie es französische Art ist, betrachtete er sein Werk da nicht als Ringen mit lebensmäßigen Problemen, sondern als Literatur. Literatur ist für den Franzosen eine große Hülle, die das verschiedenartigste Geistesschaffen noch auf einen Nenner bringt und auch das gewagteste, gefährlichste, menschlich fragwürdigste davon noch durch eine berufliche Konvention und eine formalistische Einordnung zusammenhält. Und eben die formalen Fragen sind es, die Literatur zu einer in diesem Sinn beständigen Gesamterscheinung machen. Über Formfragen sprach denn auch Sartre, und mit beträchtlicher Abgezogenheit. Wie er heute überhaupt angesichts vieler Angriffe das Bestreben zeigt, seine Front zu verbreitern und seine Bemühungen einem «Wir» zu unterstellen, so nannte er sich hier als Dramatiker zusammen mit Camus, Anouilh und Simone de Beauvoir im Sinne einer (philosophisch bestimmten) Schule. Eine Schule muß aber eine Methode haben, und Methoden sind mechanisch und unschöpferisch. Wenn er im Sinn seiner Freiheitslehre nicht rein in sich gerundete Charaktere, sondern in einer Situation sachlich ununterstützt sich entscheidende «Freiheiten» vorführen will, so ist das ebenso einseitig, wie es das Gegenteil wäre. Was in Leben wie in Kunst interessiert, das sind Menschen, die eine Spannung bedeuten zwischen einem gewissen Bestimmt-, einem Definiertwerden durch ihr «Wesen» und zwischen freischwebender Wahl. Ohne das *Letztere* werden die Menschen zu den Maschinen, die der Naturalismus als Ideal erstrebte; ohne das *Erstere* werden sie so wesenlos und flach wie Caligula oder der «Etranger» von Camus. Tatsächlich sind die Gestalten in «Huis Clos» zwar keine Individualitäten, doch sicher inhaltlich wohlbestimmte Typen. Aber nun war das Publikum durch den Vortrag Sartres scheinbar ins Recht gesetzt, sein Drama an herkömmlichen Formidealen zu messen. Natürlich ist hier kaum eine dramatische Spannung, kaum eine Entwicklung, kaum eine Tragik. Aber es *gibt* einfach Kunstwerke, deren Form die Nichtform ist; dies nicht im Sinne eines billigen Paradoxes, sondern in dem eines streng umrissenen Grenzfalles. Es sind Kunstwerke, die das Unendliche darstellen, das «schlecht Unendliche», das Unendliche des Leidens, des Unsinnes, der Qual, der Gemeinheit: die Hölle. Der reiche Mann in Volkmann-Leanders Märchen ist eine Weile in der Hölle, ehe er es merkt; eine Weile ergötzt er sich noch an kleinen Sinnspannungen des vergangenen Lebens, bis sie ihm alle zusammen in ein endloses, spannungsloses Nichts verlaufen. Sartre hat den umgekehrten Weg gemacht: die Gestalten in seinen neuen Romanen haben vergessen, daß sie in der Hölle sind, sie jagen wieder, ganz darin versenkt, den kleinen Lustspannungen nach, obschon dabei das Gezerrte, Knechtische, Hoffnungslose fast jede Lust bei weitem überwiegt. Aber in «Huis Clos» *wissen* sie: wir sind in der Hölle. Die Hölle ist eben dies, daß solches Wissen nicht erlöst. Erlösen würde, wenn dieses Wissen und seine Verzweiflung an einem Punkt zur Unerträglichkeit geballt über sich hinausbräche — sei das Ziel noch so endlos fern. Ewigkeit der Hölle ist nur möglich dadurch, daß diese Sammlung *nicht* eintritt, daß der Schmerz nie als einzelner seine letzte Schneide erreicht,

sondern diffus in allen Dingen bleibt, daß der Mensch niemals die absolute Herrschaft der trügerischen Einzelantriebe auf gegenwärtige Lust durchbricht. Nun wendet man ein: Nichts ist weniger neu als diese Einsicht; die Verhaftung an rein gegenwärtige Lust ist seit Platon und dem Christentum gerichtet. — Warum ist dann die Menschheit tiefer denn je verstrickt? Weil jenes Gericht einseitig und darum ungerecht war. Darum fliehen heute die Menschen vor der erwürgenden Einheits-Funktion von bloßer Vernunft und Jenseitsglauben, die Platon recht auf die Bahn brachte, wie vor der Pest in jede Unbewußtheit; denn sie fühlen, daß jene Funktion mitschuldig ist an den heute erreichten Zuständen. So flohen sie zu dem (durch Lust ausgewiesenen) Gelingen des Augenblicks hin, fort von der Opferung alles Hier und Jetzt durch jene Geistesmächte. Und dies Gelingen wurde geradezu zur sittlichen Pflicht gemacht, der vollen Verantwortung jedes Einzelnen aufgeladen, wie es Sartre tut. Wie auch *diese* Reaktion einseitig ist und in die Hölle führt, das ist noch nicht so gezeigt worden. Mag Sartre als Person denken und wollen was er will; was dichterisch in ihm ist, hat dieses Gericht hier mit zermalmender Gültigkeit vollzogen. — Über die Aufführung ist ebenso schwer zu reden wie über das Stück. In der Hölle gibt es keine Hoffnung, kein Sichdarüberstellen. Alles Große und Freie ist diesem Zustand versagt, alles bleibt kleinlich und eng. So müssen auch die Gestalten hier klein und eng und unsauber bleiben; und wer wollte nach einmaliger Bekanntschaft sagen, was an der Kleinlichkeit, Enge und Schmierigkeit der Schauspieler Natur, was höchste Kunst war? Die kleinste Rolle war bestimmt eine hohe Kunstleistung: der Hausdiener der Hölle. *Erich Brock.*

Karl Kraus: «Die letzten Tage»

Die letztjährige Spielzeit des Schauspielhauses klang aus in einer Vorlesung aus *Karl Kraus' «Die letzten Tage der Menschheit»,* die jetzt im Pegasus-Verlag neu herausgekommen sind. Die Aktion «Zürich hilft Wien» hat nun das Wagnis abermals unternommen, dem Publikum dieses Werk nahezubringen. Richtigeres konnte uns nicht geschehen. Und zwar hat man gelernt aus der durchaus problematischen Wirkung, die das Auswahlprinzip des letzten Jahres auslöste. Statt aus dem ganzen Werk Szenen auszuwählen und dadurch den großartigen Kosmos dieses «Dramas aus der Marsperspektive», «dessen Umfang nach irdischem Zeitmaß etwa zehn Abende umfassen würde», unheilbar zu verstören, las man einzig den Epilog, in dem Kraus nur noch den Vers zuläßt und sich zu einer Weltuntergangsvision erhebt, die ihresgleichen weit herum suchen wird in der Literatur aller Zeiten.

Die meisten Zuhörer mochten, namentlich bei der letztjährigen Vorlesung, gebannt starren auf die Aktualität dieses Werks, das so oft in Tönen erklingt, die erst der zweite und nicht der erste Weltkrieg, der es doch hervorgebracht hat, zu rechtfertigen scheint. Aber nicht diese durchaus ernstzunehmende Aktualität meinen wir, wenn wir von Richtigkeit sprachen. Sondern wir meinen, daß, wenn wir uns eine deutsche Wiedergeburt vorstellen, sie des hohen Schutzgeistes Karl Kraus nicht wird entraten können. Er hatte das, was dem Deutschen von heute allein geistig nottut: das Selbstgericht aus der Ehrfurcht vor dem, was deutsch ist. Seine Muse war das Sprachgewissen, möchte man auf ihn das Wort Madame de Staëls über Schiller abwandeln. Innerhalb des Gewissens aber ist kein Wertunterschied zwischen dem Neinsagen und dem Jasagen, beide halten sich die Waage, hier mißt sich die Tiefe des Nein an der Höhe des Ja. Und deshalb ist bei Kraus — wie bei Lessing — der Polemiker durchaus schöpferisch. Es gibt in diesen «Letzten Tagen der Menschheit», die sich jeder literarischen Einordnung entziehen, dichterische Vorgänge letzter Größe: dann nämlich, wenn sich die Atome dieser vom Gericht zertrümmerten Welt plötzlich zum Gedicht sammeln. Der Epilog dieses Dramas ist wahre Wiedergeburt, ist jene Ganzheit, wie sie nur dem Menschen gegeben ist, weil nur er die Kraft hat, die Ganzheit zu verscherzen. Man begegnet immer wieder Menschen, die

Anstoß nehmen an dem scheinbar pointillistischen Stil, das dieses Werk auf weite Strecken hin kennzeichnet. Menschen, die finden, Kraus hätte sich auf das «Wesentliche» richten sollen, auf die «großen» Themen der europäischen Katastrophe, statt diese in den schmutzigen Schlupflöchern der Hinterfront aufzusuchen. Aber sah er nicht tiefer, indem er eben die Unwesentlichkeit, die unsterbliche Kleinheit als die wahren Todeskräfte entlarvte? Begreifen wir das heute nicht endlich, heute, wo die großen Mörder aussehen wie pedantische Schullehrer oder wie verstaubte Beamte? Kraus hat das Trümmerfeld Europas durchwandelt bis zu jenen Bezirken, wo die Zerstörung feinen Staub mahlte, und aus diesem Mut, aus diesem Zuendegehen wurde ihm wieder das ganze Wort, das Gedicht, der elementare Sprachklang. Anders wird es auch uns nicht gehen können, *wenn* wir nur gehen. Aber wie sollten wir auch nur einen Fuß vor den andern zu setzen wagen ohne lebendiges Vorbild?

In der Tatsache aber, daß er dieses Vorbild war, liegt denn nun auch die einzige Ungerechtigkeit Karl Kraus'. Welches andere Volk außer dem seinen hat nach dem letzten Krieg ein solches Selbstgericht vollzogen? Denn vergessen wir nicht, daß die Schuld am ersten Weltkrieg sich nicht so ausschließlich auf eine Seite häufte wie beim zweiten. Eigentlich ist der Dichter dieses Dramas (nicht nur der «Nörgler», als den er sich selbst darin verwendet) seine letzte, seine unerläßliche Figur, die aber die Gewichte entscheidend verrücken müßte. Denn das Werk dieses Österreichers ist eine große Entsühnung seines Volkes, wie ja auch die Tatsache, daß die «Letzten Tage der Menschheit» teilweise während des ersten Weltkrieges in Wien vorgelesen werden durften, ein für uns Heutige zermalmendes Zeugnis damaliger Geistesfreiheit ist. Dies dürften besonders diejenigen nicht übersehen, die allzu geradlinig von diesem Werk aus auf Hitlerdeutschland zielen.

Die Vorlesung wurde zu einem Erlebnis für die leider nicht sehr zahlreich erschienenen Zuhörer. Man spürte, daß die siebzehn Schauspieler da oben auf der Bühne sich ihrer Verantwortung dem Wort gegenüber bewußt waren — nicht zuletzt als dankbare Nachfahren von Karl Kraus, dem solche Verantwortung Wert und Ehre des Daseins bedeutete.

*

Claudel: «Der erniedrigte Vater»

Mit *Claudels «Erniedrigtem Vater»* hat das Schauspielhaus jetzt als erste Festspielaufführung den dritten Teil jener Trilogie herausgebracht, deren ersten Teil, «L'Otage» es vor einem Jahr unter gleicher Regie und mit gleicher Besetzung der Hauptrolle aufgeführt hat. Der «Père humilié» ist eines der schönsten und kennzeichnendsten Werke Claudels. Wieder kreist es um das Problem der Treue des Katholiken zur Kirche und erprobt diese Treue an einer Liebe, die die tiefsten und höchsten Schichten des Menschen aufruft. Orian de Homodarmes (in der deutschen Übersetzung Albrecht Josephs Orian dell'Armi), der Neffe des Papstes und ausschließliche Diener der Kirche verfällt der Liebe zu der blinden Pensée de Coûfontaine, der Tochter des papstfeindlichen französischen Gesandten und einer Jüdin. Und dies gerade zu der Zeit, wo der Papst seiner Staates verlustig geht (das Stück spielt von 1869 bis 1871) und den Kelch seiner Verlassenheit bis zur Neige leert. Gedemütigt ist der Vater der Kirche durch diese seine politische Niederlage, gedemütigt aber auch darin, daß sich ihm der wie ein Sohn geliebte Neffe entwindet und es erst im Tod fertig bringt, die Sohnstreue und die Liebe zu Pensée zur Einheit zu klären. Pensée, die diesen Konflikt ausgelöst hat, wird der blinden Synagoge verglichen, Anstoß und Quell der Läuterung der Synagoge, die ihren Sinn erfüllt, wenn sie sich im widerstrebenden Kampf opfert. Schon im Mittelteil der Trilogie, im «Pain dur», hatte Claudel sich dem Problem des Judentums verschrieben; auch hier im «Père humilié» spielt es machtvoll herein und wird mit einer Achtung behandelt, die Claudels Christentum ehrt.

Das Drama ist sehr ungleichmäßig durchgeführt. Hochdramatische Partien wechseln mit rein diskursiven, gesellschaftlich konversationsmäßige mit Tönen, die an die höchste Oper gemahnen. Statt wachstumhafter Entwicklung sehen wir uns hier einer harten Stufenkonstruktion gegenüber. Nichts ist bezeichnender, als daß der Papst, der doch den einen machtvollen Pol des Werks ausmacht, nur in einem einzigen Akt körperliche Gegenwart annimmt. Das ist von herkömmlicher Dramatik aus vielleicht ein Mangel, sicher aber eine Klippe für die Aufführung und ihre Wirkung. Doch enthält das Stück so großartige und kühne Schönheiten, daß man ihm auch seine Schwächen nachsieht. Die Liebesszenen vor allem sind hohes Theater und lassen immer wieder an die sublimsten Einfälle Corneilles denken, mit dem Claudel überhaupt ungemein viele Ähnlichkeiten aufweist. Daneben aber stehen im ersten Akt poetische Evokationen Roms, die in Vielem die Entwicklung der modernen französischen Lyrik vorausnehmen, Visionen, die zeigen, was der Surrealismus ist, wenn er nicht von modischen Spezialisten gehandhabt wird. Visionen, in denen realste kleine Einzelzüge großlinigen abstrakten kühn benachbart werden und gerade im Zusammenprall der verschiedenen Maßstäbe sich die Tiefe der Welt auftut. Diese Visionen mögen vom Handlungskern aus peripher erscheinen, sie sind aber so großartig, daß sie über alle Geschmacksveränderungen hinweg sich behaupten werden. Und zudem sind sie tiefer gesehen auch Teile der Papstrolle, so wie es gewisse Züge von Orians und seines Bruders Orso Rolle sind. Der Papst ist mehr als *eine* Person in diesem Stück, er ist mehr als Person, er ist Rom, er ist das Heldische in Orian und Pensée, ja er ist auch ihr Unterliegen, ihre notwendige, weil heilshafte Demütigung. So sehr ist er unsichtbares, fließendes Urelement dieser Welt, daß er dort, wo er leibhaftig erscheint und sich hineinbegibt in das Schema theologischer Rede, notwendig eng wirkt, gleichsam eingekerkert in seine Leiblichkeit und sein zeitliches Amt.

Darum ist seine Rolle vielleicht am schwersten zu spielen. Am schwersten — oder am leichtesten. Denn entweder hat ein Schauspieler ganz abgesehen von seiner Begabung, seinem Können, seinem Einsatz jenes gewisse Etwas nur stellvertretender Leiblichkeit oder er hat es nicht. Hat er es, so gibt ihm die Rolle überhaupt kaum zu schaffen; hat er es nicht, so nützt ihm alle Anstrengung, alle Begabung verzweifelt wenig. Und ähnlich ist es mit der Figur des jungen Beichtvaters. *Wlach* als Papst und *Bichler* als Franziskaner taten ihr Bestes — letzterer sprach reiner als meist —; es fehlte die authentische theologische Luft um sie herum. Sie waren Diesseitige, die mit Kunst und Verpflichtungsgefühl das Jenseitige mimten, aber eben nur mimten. Den anderen Hauptrollen ist mit schauspielerischem Können weit eher beizukommen, sie sind deshalb sehr viel reizvoller. Alle zwar finden ihre Hauptklippe in dem für Claudel typischen Wechsel zwischen Rezitativ und Arie, jener Doppelgesichtigkeit seiner Rollen, die verlangt, daß ein Schauspieler dauernd wechsle zwischen leibhaftiger, konkreter, realistischer Figur, und Figur im Wortsinn, also einem bloßen Abbild jenseitiger Mächte. Wenn man ja dieses ganze Drama auflösen kann in symbolhafte Bezüge, so ist es nichtsdestoweniger ein Spiel zwischen auch leibhaften Menschen. So etwa diese Lady U., eine glänzende Gesellschaftsdame, ehemalige Schauspielerin, und hier sich plötzlich erhebend zur Stadt Rom, zur Italia, zur blutvollen Allegorie des sich einigenden Staates. (Was spräche eigentlich mehr für einen Künstler, als wenn ihm heute die Allegorie wirklich gelingt?) Oder der Fürst Wronsky, der um seine Heimat Polen gebrachte — individuell getroffene Figur auch er und daneben Symbol des ewig Schweifenden, Rastlosen im Menschen. Von Pensée ganz zu schweigen, die ein Mädchen vom vergänglichsten Zauber der Jugend ist und daneben die sinnende Synagoge, die sich vermessen darf, an ihre steinernen Schwestern am Portal der Kathedralen zu gemahnen. Der Regisseur *Horwitz* hat für solche Doppelräumigkeit einer Rolle noch immer viel Sinn bewiesen, hier hat er diesen Sinn nach Kräften seinen Darstellern mitzuteilen versucht. Eine schwere Arbeit für knappe zwei Wochen des Probens. (Zum Vergleich: die Wiener hatten

für ihren «Schwierigen», der sicher leichter zu treffen ist als dieses Claudel-Werk, sieben Wochen für die Proben und spielten ihn nachher über fünfzigmal, bevor sie ihn zu uns brachten mit dem bekannten Resultat.) Bei *einer* Figur ist diese doppelte Instrumentierung von Claudels Figuren zur Vollkommenheit gestaltet worden: bei der Pensée Maria *Beckers,* die hier ihre bisher beste, schlechthin großartige Leistung vollbracht hat. Bei den anderen Figuren blieben gerade in der Herausstellung des doppelten Sprachraums noch einige Wünsche offen, so schön Traute *Carlsen* und *Delius* den Ton der großen Welt trafen und *Freitag* die Stimme des naiven, soldatischen Herzens. Die ungleichen Brüder Orian und Orso waren vor allem physiognomisch sehr gut gegeneinander abgesetzt, nur schade, daß *Wicki* seine Rolle mit noch so durchgängig gepreßter Leidenschaft wiedergibt. Wenn er auch in der pathetischen Rede jene Aufgehobenheit fände wie in dem ergreifenden Abschied von Pensée, so müßte seine Leistung wohl bewegend werden. Maria *Fein* als Mutter der Pensée hat eine sehr wichtige Hintergrundsfigur zu gestalten, sie setzt ihr überlegenes Können verantwortungsbewußt dazu ein, im Hintergrund zu bleiben. — Alles in Allem ein literarisches Ereignis. Bekenntnis zu einem Dichter, der, groß im Gelingen und groß noch im Versagen, Europa zum Ruhm gereicht, Bekenntnis auch zu ernster künstlerischer Arbeit, ohne welche es kein Theater von Bedeutung gibt.

Elisabeth Brock-Sulzer.

✦ Bücher-Rundschau ✦

Roosevelts und Stalins Kriegsreden

«Religion ist die Quelle der Demokratie und der internationalen Rechtlichkeit» (4. 1. 39). «Wir wissen, daß ein Mensch, der nach dem Ebenbilde Gottes zur Freiheit geboren wurde, nicht für immer das Schwert des Unterdrückers dulden wird... Die frechen Tyranneien werden vergehen. Der Mensch schreitet vorwärts zum Licht» (14. 6. 42). — So sprach Roosevelt zum amerikanischen Volke. Der rote Diktator empfiehlt ein anderes Ethos seinen Genossen: «Sie (die Rotarmisten) begriffen, daß man den Feind nicht besiegen kann, ohne gelernt zu haben, ihn mit allen Fibern der Seele zu hassen» (1. 5. 42) [1]).

Wenn wir die Reden der beiden Staatsmänner lesen, begegnen wir auf Schritt und Tritt Unterschieden, die die Weltanschauungen ihrer Länder trennen. Nicht daß hier eine Polemik ausgetragen wird — das wäre in Zeiten der Bedrohung durch den gemeinsamen Feind undenkbar gewesen. Im Gegenteil: Stalin findet sich sogar bereit, das Wesen des «reaktionären» und kapitalistischen Westens bisweilen in Schutz zu nehmen und zu rechtfertigen: «Die Hitleristen beschimpfen das angloamerikanische innere Regime als plutokratisches Regime. Aber in England und in den Vereinigten Staaten gibt es elementare demokratische Freiheiten, existieren Arbeiter- und Angestelltengewerkschaften, bestehen Arbeiterparteien und Parlamente. Man braucht nur diese Tatsachen, um ... die ganze Verlogenheit des Gefasels der deutschen Fascisten über das angloamerikanische plutokratische Regime zu verstehen» (6. 11. 41).

Rußland befand sich während des Krieges in einer äußerst schwierigen Lage. Deshalb dürfen wir keinen zu strengen Maßstab an die Behauptungen seines Führers anlegen, wenn er dem besorgten Volke Märchen über deutsche Millionenverluste der ersten Kriegsmonate erzählt. Diese Nachsicht erreicht aber ihre Grenzen, wenn

---

[1]) Roosevelt spricht. Die Kriegsreden des Präsidenten. Berman-Fischer, Stockholm 1945. Im gleichen Verlag: Stalin spricht. Die Kriegsreden. Dieser Band enthält ebenfalls die Übersetzung einer vom Marx-Engels-Lenin-Institut in Moskau herausgegebenen Lebensbeschreibung Stalins. Diese im Stile naivster Anbetung verfaßte Apotheose entbehrt jeglichen historischen Wertes.