Nutzungsbedingungen

Dieses Werk ist lizensiert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

Terms of use

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

ich doch zwei Jahre älter...), „deine Geige wiegt hier sechzehn erste bei Nikisch in der Berliner Philharmonie auf, hier kriegt jeder Ton Junge", und schon versuchte ich diesen unpassenden Vergleich durch einen anderen, sachgemäßeren abzuschwächen, als plötzlich aus der Höhe des Orgelchores eine leise „Voix céleste" erklang, deren süßlicher, fast betörender Ton mir in seltsamem Kontrast zu der edlen Harmonie des kühlen, ja keuschen Raumes zu stehen schien. Mühelos, ja elegant schwebten die Akkorde dieses zarten Registers durch den Raum, umspielten schmeichlerisch die schlanken, vielfach gebündelten Strebepfeiler und tasteten sich schlängelnd zu einer zarten gotischen Madonna, deren wunderbar reine Züge über soviel weltliches Werben schamhaft errötenden Glanz erhielten. Doch jetzt zieht der Organist dort oben auf dem Oberwerk ein prachtvolles Zungenregister, aber auch dieses verfällt der Macht des Tremolanten, jenes abscheulichen Registerzuges, der im Handumdrehen eine Engelszunge in eine meckernde Ziege verwandelt (diese krankhafte Art zu registrieren ergriff wie eine Epidemie nach amerikanischem Vorbild ganz Europa, und nirgends wird soviel heutzutage „gemeckert" als auf den Wurlitzer-Kinoorgeln). Unser deutsches Protestantenherz begann heftiger zu schlagen. „Du, wenn du da mit deiner Bachschen ‚Chaconne' und ich dazu mit der großen ‚Passacaglia' hineinfahre, da soll aber dieser Dom Musik hören, für die er gebaut wurde."
Und so kam der Tag heran, da sich der gewaltige Raum mit unseren Feldgrauen zu füllen begann. Noch immer mußten wir warten, ehe wir mit unserem Spiel beginnen konnten. Das nahm kein Ende, noch höre ich das Schnurren der schweren Soldatenstiefel, die ihre Schritte auf den Steinfliesen vergeblich zu dämpfen suchten. Es schien ein ganzes Heer zu sein, das sich da in der großen Kirche zu Laon versammelte. Da gab es keine Platzanweiser, keine „Billettkontrolleure", jeder suchte und fand seinen Platz, als hätte er ihn schon vorher gewußt. Und als jeder Mauervorsprung besetzt war und sogar die Stufen, die zum Hochaltar führen, da kamen sie die Treppe hinauf zum Orgelchor — und eine neue Menschenwoge brachte wieder neue Scharen von Soldaten. In ihren Gesichtern stand ein unerschütterlicher Ernst. Es war das Gesicht des Krieges, das uns da zum ersten Male so richtig anschaute...
Und endlich konnten wir beginnen, wir beiden, nun so klein gewordenen Hochschüler. Jetzt erst wußten wir, daß wir da vor keinem „Publikum" spielten, sondern vor unserem Volk, das inmitten der Schlachtengewitter auf die Stimme der wahren Propheten hört, denn Johann Sebastian Bach gehört unter die Reihe der Propheten. Und die kleine Geige wuchs zu einem Orchester, und die Orgel schien mit ihrem Brausen die Fundamente der ehrwürdigen Kathedrale erzittern zu machen. Aber wollte es wohl so manchem Soldaten scheinen, als spielte sich der eben von ihnen erlebte furchtbare Kampf in diesen aus dämonischen Tiefen geborenen Werken ein zweites Mal gleichsam auf höherer Ebene ab, so kam doch auch der Trost, wie er nirgends schöner und tiefer sich offenbart hat in dem „Air" aus der D-dur-Suite. Da lauschten all die Feldgrauen, die jungen und die alten bärtigen Männer, sie lauschten dieser einzigen, unvergleichlichen Weise, in die alles Sehnen nach einem Frieden einer anderen Welt eingebettet liegt.
Als schönsten Dank empfingen wir den Händedruck von so manchem Soldaten. Als sich die Kirche schon beinah geleert hatte, wurde ein Blinder zu uns geführt, der die ganze Zeit über in der Ecke der Orgelbank in sich versunken gesessen hatte. „Ich bin der Organist dieser Kirche", sagte er leise, „wenn es auch die Welt nicht vermag, die Diener der Kunst sollen Frieden halten untereinander" — und wortlos ergriff ich seine zitternde Hand.

Friedrich Smetana als Kunstbetrachter

Der böhmische Tonschöpfer und seine Kritik am Prager Theaterleben

Von Herbert Urban, Breslau

Der Komponist der zum festen Bestand jeder deutschen Opernbühne gehörenden „Verkauften Braut", dessen sinfonischer Zyklus „Mein Vaterland" mit den Sätzen „Die Moldau" und „Aus Böhmens Hain und Flur" zum Standgut unserer Konzert- und Rundfunkprogramme zählt, den Schillers „Wallenstein" zu einer sinfonischen Dichtung „Wallensteins Lager" anregte — Friedrich Smetana, war auch kurze Zeit Musikreferent der Prager Zeitung „Narodni Listy", und zwar vom 2. Mai 1864 bis Mitte April 1865. Die Zeit spielt insofern eine Rolle, als sie vor die Uraufführung seiner ersten Oper „Die Brandenburger in Böhmen" (1866) fällt. Smetana ist also über jeden Verdacht erhaben, etwa mit dem Dolch seiner kritischen Feder im Gewande die Aufführung seines Opernerstlings „gefördert" zu haben, wie es in späterer Zeit, als der Dienst an der Kunst zum Kunstschacher herabgewürdigt war, nur allzuoft geschah.
Nein, als Friedrich Smetana unter dem Deckbuchstaben „A" seine Kritiken schrieb, tobte der Kampf um das tschechische Nationaltheater und zumal um die tschechische Nationaloper. Wohl waren An-

sätze zu einer selbständigen tschechischen Bühne vorhanden, aber die Opern der heimischen Komponisten waren im günstigsten Falle durchschnittliche Kapellmeistermusik. Smetana selbst war als Opernkomponist ein noch unbeschriebenes Blatt. Um so bemerkenswerter sind für uns Heutige, die wir der vollendeten Tatsache der Abschaffung jeglicher Kunstkritik in der früheren Form und ihrer Ersetzung durch die Kunstbetrachtung gegenüberstehen, seine kritischen Ausführungen über das zeitgenössische Prager Operntheater um die Mitte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Wie ein schlechter Scherz mutet die Kunde an, daß die damalige Prager Theaterdirektion in den Pausen der tragischen Oper „Othello" von Rossini einen — einbeinigen Tänzer namens Donato auftreten ließ. Smetana stellt hierzu die rhetorisch-ironische Frage: „Hat Herr Donato die Oper verschönern sollen, oder sollte die Oper dem Gasttänzer ein möglichst zahlreiches Publikum sichern? Die Antwort darauf werden wir uns wohl selbst geben müssen, und zwar eine recht traurige... Was ist das für ein Gewinn für Geist und Herz, wenn nach der tragischen Musik Othellos der wohl ein wenig einfache englische Tanz bezaubert." Diese für jeden künstlerisch-ästhetisch empfindenden Menschen selbstverständliche entschiedene Stellungnahme entfesselt indes einen Gegenangriff, durch den sich aber der wackere Smetana keineswegs einschüchtern läßt. „Die Kunst hat nichts davon, denn bei aller Bewunderung dieser halsbrecherischen Evolutionen kann man der damit verbundenen Einförmigkeit nicht ausweichen, wie wenn man bloß mit der linken Hand Klavier spielte. Deshalb bleibt nach der Befriedigung der Neugierde des Zuschauers nichts übrig. Herr Donato tanzt täglich. Wir wissen nicht, ob das so sein muß, bedauern aber aufrichtig, daß dem so ist... Was würden unsere Kollegen dazu sagen, wenn Herr Donato zum Beispiel in den Zwischenakten zu ‚Lear', ‚Hamlet' oder ‚Iphigenie' tanzte?" Eine ähnlich gewagte Geschmacklosigkeit gestattete sich die Theaterdirektion, als sie nach Mozarts „Don Juan" noch eine Bagatelle „Montecchi und Kapuletti" von Vaccai aufführte — nur um den Schwestern Marchisio, zwei hervorragenden Koloratursängerinnen, Gelegenheit zur Entfaltung einer im „Don Juan" unangebrachten Stimmakrobatik zu geben. Smetana geißelt diesen Unfug aufs schärfste, und in diesem Zusammenhang gleich eine andere, uns aus der Ära gewisser Kunstindustrieller noch bis zum Überdruß geläufige Unsitte: die Ankündigung des letzten, allerletzten, unwiderruflich letzten Auftretens eines beliebten Künstlers, der als „Kassenmagnet" gilt und dessen Volkstümlichkeit daher geschäftlich bis zum letzten Tropfen ausgepreßt wird. „Wir haben keine Worte, um diesen Mangel an Geschmack nachdrücklich zu benennen. Darin kann uns auch nicht die abgedroschene Phrase ‚Auf allgemeines Verlangen' beirren. Damit verhält es sich so, wie mit dem letzten, dem allerletzten usf. Auftreten, worauf nach dem unwiderruflich letzten Auftreten noch einige letzte Auftreten folgen. Nach Mozarts ‚Don Juan' kann nichts nachfolgen. Es würde mit dem künstlerischen Geschmack unseres Publikums sehr schlimm aussehen, wenn es nach dem Anhören des so unsterblichen Werkes noch eine ganz gewöhnliche Arbeit zu hören sich wünschte." — Aber die Tatsache verdient Beachtung: schon damals beriefen sich die Herren Direktoren allzugern auf den „Publikumsgeschmack", der damals wie heute vielmehr ihre bequeme Einbildung war. Unserer Zeit blieb es vorbehalten, durch die Praxis zu beweisen, daß der verrufene Publikumsgeschmack nicht nur sehr viel besser ist als sein Ruf, sondern vor allem als der Geschmack so mancher kaufmännischen Kunstbeflissenen!

Aber der gewissenhafte Kunstbetrachter Smetana beschränkt sich nicht auf die Kritik an den unwürdigen „Zutaten" zum Kunstwerk der Oper, er hat auch hinreichende künstlerisch-ästhetische Einwände gegen die Auf- und Ausführung dieser Opernwerke selbst vorzubringen. So verdrießen ihn die völlig unnötigen, nur durch bodenlose Willkür zu erklärenden Striche in „Figaros Hochzeit". „Soweit wir unsere junge Oper beobachten, ihre Entwicklung und ihren Fortschritt, erkennen wir die nicht gerade erfreuliche Tatsache, daß bei ihrer Führung zu einem wahren Gesetz oder vielleicht zur zweiten Natur geworden ist, die künstlerischen Früchte nicht in ihrer ursprünglichen Form vorzuführen, in ihrer Gänze, sondern so viel von ihnen abzureißen, als gerade gefällt. Wir suchen häufig vergeblich nach irgendeinem treffenden Grund hierfür, etwa in der Unzulänglichkeit des erforderlichen Personals oder in der Unzulänglichkeit des erforderlichen Könnens oder in irgendeiner szenischen Notwendigkeit. Wir finden aber keinen... Von dieser Operation wurde weder ‚Orpheus' noch der ‚Freischütz', weder der ‚Barbier von Sevilla' noch ‚Don Juan', noch italienische Opern und jetzt auch nicht ‚Figaros Hochzeit' verschont. Auf andern Theatern pflegt man manchmal wegen unvorhergesehener Hindernisse einzelne Nummern auszulassen. Bei uns aber scheint es, daß als einziges Gesetz in der Kunst Willkür herrscht. Frage doch jemand, warum aus dem Terzett der Gräfin, des Grafen und Susannes die letzten wiederholenden Perioden ausgelassen werden; wir wissen nicht, welcher Grund angegeben werden könnte. Denn man kann keinen finden. Kurz vorher singen alle drei Beteiligten die erwähnte Stelle sehr gut, gleich darauf, wo sie wiederholen sollen, denn Mozarts Stil verlangt dies absolut, wird es ausgelassen, und es wird ein Schluß gemacht, der einen Menschen überrascht."