

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **23 (1943-1944)**

Heft 2

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

destens so maßgebend ist wie alle anderen, die auf den deutschen Gegner, auf seine militärische Rüstung, auf seinen Atlantikwall Bezug haben. Und wenn wir nun vielleicht glauben, der Krieg in Europa wolle sich seinem Ende nähern, so wäre damit nichts gesagt über die möglichen Entwicklungen, die er noch zu bringen vermag.

Zürich, den 24. Mai 1943.

Jann v. Sprecher.

Kulturelle Umschau

Ein Druckheft und zwei Ausstellungen.

Die Sektion Zürich der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten versendet ein gut bebildertes Druckheft: „Kunst ins Haus“. Dieser „Aufruf“ verdient als merkwürdige Zeitererscheinung eine Anzeige. Er hat den Zweck, anzuregen, die Künstler mehr durch Aufträge zu beschäftigen und ihnen mehr zu verdienen zu geben — sicherlich außerdem auch denjenigen, das Leben mehr mit guter Kunst zu durchdringen. Eine Reihe von Beiträgen aus Künstlerkreisen greift das Thema von den verschiedensten Gesichtspunkten her an. Es ist wohl kaum ein sinnvoller Beweisgrund unverwertet, kaum ein Bereich, der mit Kunst geschmückt werden könnte, unerwähnt geblieben. Es ist kennzeichnend, wie häufig Name und Begriff des Schmückens vorkommt; und das kann bei dem vorgesezten Zweck natürlich nicht anders sein. Aber die Strebung zum „Schmücken“ bricht sich hier auch in Bezirken Bahn, die jenseits des Verdachts einer bloß interessierten Abzweckung liegen. Alexander Soldenhoffs Aufsatz ist ein elementarer Ausbruch gegen die „bloße“ Sachlichkeit, wie sie die Kunst um 1930 weithin beherrschte — wie das ja auch seiner Malerei durchaus entspricht. Er wendet sich mit großer Heftigkeit gegen „gegenständliche Kontrolle“ und „ergebene“ statt „beherrschende“ Haltung der „freien Natur“ gegenüber. Charles Hug fordert graphisch geschmückte Druckwerke, Theaterprogramme usw. in einem Stil, der allein schon ein Programm ist. „Himmelstüren öffnen sich mit dem Jubilieren der Posauern, gleiten mit zartem, schmeichelndem Saitenspiel in die weitgeöffneten Augen und aufmerksamen Ohren der festlichen Gäste. Romeo und Julia, Figaro, Carmen und Troubadour, Tempelbilder und Paläste, Krieger und Priester, Könige und Bettler, Bauernfeste und bunt erfülltes Melodieren, kredenzt von schwebendem Ballett, lassen uns Alle, wie Anno dazumal, in die Zeit der großen Maler, Watteau und Fragonard, zu pastellfarbenen Dichtungen hinüberschweben.“ Und Paul Bodmer führt seinen leidenschaftlichen Stoß gegen einen Eckpfeiler der feindlichen Front, gegen die reformierte Bild- und Schmuckfeindlichkeit, welche ja in der Schweiz zweifellos günstigen Nährboden für die Gefinnung des „neuen bauens“ abgab. „Statt die Sache“ (Innengestaltung der Kirchen) „in die Hand des Architekten und Raumschöpfers zu legen, liefert man sie den Theologen aus und landet damit bei den Sprüchen, die eine Gestaltung unmöglich machen. Also fort mit den Sprüchen und her mit der bildnerischen Gestaltung! . . . Das Gegenständliche der Darstellung ist weniger von Bedeutung. Jeder Gegenstand ist recht, und je einfacher, desto besser. Nicht religiöse Bilder um jeden Preis. Entscheidend ist, ob die menschliche Haltung echt und voller Empfindung ist. Die Familie, die Mutter, das Kind, die tägliche Arbeit, die vielfältigen Beziehungen untereinander. Das Haus, die Landschaft, der Garten, der Acker, Geburt, Jugend, Brautstand, Hochzeit, Vergänglichkeit,

Tod.“ Solche Worte würden Theologen der heute herrschenden Richtung, deren Grundsatzfestigkeit von Bodmer bei weitem unterschätzt wird, die Haare zu Berge stehen lassen. Trotzdem wird er in der allgemeinen Richtung den überwiegenden Teil des Publikums mit sich haben.

Es tritt hier nicht allein ein Sieg des Publikums zu Tage — ein zweifacher. Es wünscht nicht weltanschaulich grundsatzklare Rahlheit, sondern Schmuck, und setzt dies zunächst auf wirtschaftlichem Wege durch. Es wünscht außerdem nicht einfach zu kaufen, was ihm aus freier Inspiration vorgefetzt wird, sondern es wünscht als Auftraggeber zuvor die persönliche Beziehung des Kunstwerks zu ihm zu bestimmen. Beiden Wünschen kommen, wie wir sahen, heute die Künstler auf halbem Wege entgegen. Denn auch in der Bejahung des Auftraggebertums seitens dieser scheint neben wirtschaftlichen Gründen immer wieder die Einsicht durch, daß der kunstfönnige Käufer ein Recht habe, auch inhaltliche und sonstige Bezogenheit des Werkes auf seinen Lebensraum zu wünschen — ja daß diese sogar dem Künstler ausweislich aller großen Zeiten Wesentliches gibt, vor allem Halt vor allzu souveränem Schalten mit dem Gegenständlichen irgendwelchen abstrakten Ismen zuliebe. Der gänzlich ungebundene Virtuoso des Barock, unterstützt weiterhin von dem wenigstens theoretischen Geniekult des Bourgeois, hat hier viele gesunde Begriffe verrückt, deren maßvolle Zurechtückung begrüßenswert ist. Aber die Notwendigkeit des Grundsätzlichen bei einer Umstellung findet sich hier unterschätzt. Soll diese geschehen, so ist es unmöglich, die Häuser nach dem Grunddogma der Selbstgenugsamkeit des materiellen Zwecks weiterzubauen, selbst wenn nicht ohne Scham einige kubisch entsündigte Gitterornamente eingelassen werden — und trotzdem zu verlangen, man solle solche Bauten mit Wandmalereien und Bildwerken schmücken. In diesem Falle behalten solche immer etwas Angeklebtes, Angebrachtes; man sieht, man hat irgendwo eine aus sozialen Gründen ausgeworfene Position des Kostenansatzes unterbringen müssen. Und die Plastiken bekommen jenes peinlich Abstandslose vom platten Alltag, ähnlich wie etwa die Jünglinge vor dem Zürcher Kunstgewerbemuseum. Es muß vielmehr offen und ehrlich der Form ihr Recht über den bloßen Zweck hinaus zugegeben werden. Oder anders gesagt, es muß der Zweck auch als geistiger aufgefaßt werden. Nur damit wird die Rettung gewonnen, in welcher der Schmuck durch Einzelkunstwerke wieder sinnvoll und ohne schlechtes Gewissen erwachsen kann. Wenn es sich dabei herausstellt, daß unsere Zeit nicht elementar form-schöpferisch ist, so dürfen wir nicht aus der Not ein Brunken machen und müssen mit Anstand hier den offenen Verzicht auf Ursprünglichkeit vollziehen.

Allerdings müssen wir auf der anderen Seite auch jede Überanstrengung dieser also nicht elementaren Kraft vermeiden und in der Form- und Schmuckgebung knapp bleiben. Ganz zweifellos hat das „neue bauen“ als relative Wirkkraft, wo wie beim Wohnhaus das Publikum auch mitzureden hatte und mit seinen berechtigten Gemütsbedürfnissen die radikale „Wohnmaschine“ zum Erliegen brachte, die wünschenswerteste Wirkung im Sinne jener Verknappung hervergebracht. Es muß also nun zweitens auch die grundsätzliche Abgrenzung gegen erneute falsche Form- und Schmuckwucherung vorgenommen werden. Wo das Publikum einen neuen Blümchenstil wünscht, hat der Künstler sich zu versagen, sei die Verdienstmöglichkeit dadurch noch so lockend. Wenn im vorliegenden Heft nun gleich auf die über und über bemalte Holbein-Fassade in Luzern als Vorbild hingewiesen wird, so wird uns allerdings etwas blümerant zu Mute.

Wie in der Politik, so hat auch in der Kunst das Volk zuweilen in elementarerer Weise recht gegen seine geachteten Führer und Vertreter: *Vox populi vox dei*. Aber wann? Man muß da behutsam urteilen. Jedenfalls hat Vertrauen und Mißtrauen in diesem Sinne wenig mit sozialer Klassenstufung zu tun, und wenn hier die Industrie-Unternehmer ersucht werden, mit „dekorativem Schmuck“ (!) „in Wohlfahrtshäusern und Kantinen die Belegschaft, oder gar die Herren Verwaltungsg-

räte im Sitzungszimmer zu erfreuen durch ein bedeutsames Wandbild“, so sollte doch die Kunst nicht in dem Maße nach Brot gehen, um in einem demokratischen Gemeinwesen zu solchen Formulierungen zu gelangen.

* * *

Wie ganz anders wird das Kunstgewerbe von der Zeit getragen als die Kunst — sowohl im Schaffen wie im Genießen! Daß jenes blühte, als diese ihre Höhe verloren hatte, ist schon im Hellenismus dagewesen. Es ist derselbe Gegensatz wie zwischen Geschmack und Schöpfertum, die auch nicht zusammen aufzutreten brauchen. Von der Kunst ist zuletzt doch immer verlangt, daß sie zu einer irgendwie allseitigen und objektiven Durchbildung ihres Gegenstandes gelange; alles andere sind Sonderfälle, deren Berechtigung jeweils zu erweisen bleibt. Der kunstgewerblichen Graphik z. B. dagegen ist eine Tendenz, eine offen einseitige Stilisierung, das unverhohlene Ausgehen auf eine Fiktion, eine radikale Vereinfachung als Letztes in jedem Sinne erlaubt und geboten. So ist für sie möglich, das frei Strömende und Spielende des künstlerischen Elements leichter und fragloser der Wirklichkeit zu entlösen. Sie braucht dazu diese nicht am innersten Punkte zu verflüssigen, und gleich mit der Auflage, sie dann wieder zur Gestalt nicht geringerer Würde wieder zusammenzusetzen. Sie wird nicht von dem Krampf bedroht, das Absolute konkret machen zu können. Sie rückt das Gegebene in seiner unendlichen Vieldeutigkeit fort, legt es kurz hin auf eine Bedeutung fest und übersteigert diese zum primitiv Schlagkräftigen, Ironischen oder Grotesken, was, wenn es mit Geist geschieht, unter dem herrschenden Zweck der Werbung, des begrenzten Hinweises usw. immer verstanden und gern aufgenommen wird.

In der umfangreichen Ausstellung der Zürcher Graphiker im Kunstgewerbemuseum sieht man immerhin, daß die Ergebnisse desto reicher und gespannter sind, je reicher der Ausgangsentwurf war, der dann dieser Vereinfachung ad hominem unterliegt. Wir bemerken da Studien, die genug zu selbständigen Kunstwerken in sich hätten, während bei anderen die Vereinfachung schon aus einer Dürftigkeit der ursprünglichen Schau kommt und dann spannungslos wirkt. Das gilt fast absolut von denjenigen Graphikern, die stark mit Lichtbildern arbeiten, deren Zusammenarbeit mit stilisierten Elementen immer sich als unkünstlerisch erweist. Natürlich spielt auch hier stellenweise das fast weltanschauliche Bekenntnis zu einem dürren Stil des reinen Zweckes seine Rolle, der alle freiere Bewegung der Form verbannt. Die Verdrängung dieser Bewegung rächt sich dann auf seltsame Weise. Die „Sachlichkeit“ aus Dürre greift jetzt mit Vorliebe zum Stil der letzten verdünntesten Ausläufer des Klassizismus um 1860, wo sich in einem mageren, aber unhemmbaren Geschnörkel die unbegrenzt quellfähige Fäulnis substanz der „Renaissance“ von 1880 ankündigt. Dieser Rückgriff auf die Mode des Zweiten Kaiserreichs ist geradezu die große Mode der schweizerischen kunstgewerblichen und illustrativen Graphik und wird von gewissen Zeitschriften bewußt propagiert. Es ist eine pretiöse und ungesunde, doch aufschlußreiche Strömung. — Im ganzen ist die Ausstellung von wirklich schönem Niveau.

* * *

Die Kunsthalle Basel zeigt Malerei des 19. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz. Hier wird wieder zur Überzeugung, daß die letzte Periode dieser Kunst, welche in überindividuellem Sinne stillichere Gestaltungen von innerer Notwendigkeit hervorbrachte, im wesentlichen um 1900 abgeschlossen vorlag. Besonders an den Franzosen wird das klar, zumal wenn wir hier diese mit relativ gleichen Qualitäten der Deutschen und Schweizer vergleichen. Die Deutschen sind weder nach Zahl noch nach Beschaffenheit stark vertreten. Wir erwähnen zwei koloristisch fesselnde Landschaften von Blechen, eine ebensolche angeblich von Kottmann

und eine Kötzelzeichnung von strömender Meisterschaft, zwei Reiter darstellend, von Marés; andere mit seinen unermüdblichen Versuchen, mythische Gruppen zusammenzustellen, fallen dagegen ab. Die Schweizer sind wie so oft mit hohem Durchschnitt und mäßigen Spitzen anwesend. Zu letzteren zählen wir das „Stilleben mit Sauer“ von Anker, ein delikates Stück in fahlen braunen Tönen, die groß hingestrichene „Berglandschaft“ von Koller, das erstaunliche Meerstück von Ulrich, und etwa noch einige sensible Landschaften von Menn. Eine überaus umfangreiche Kollektion von Hodler zeigt in unvoreilhaftiger Weise das Schematische in dieser großen Könnerschaft. Ein sparsam, doch nicht abstrakt gemalter „Bergsee“ (Montana) ergriff uns immerhin näher. Nun zu den Franzosen, bei denen alle Haupt- und viele Neben-Namen meist reich vertreten sind. Auch hier wandert man nicht selten an Gleichgültigem hin, aber das Wichtigste ist kaum vergeßlich. Unter dies seien eingereiht zwei Degas-Zeichnungen von machtvollem Linienfluß, zwei Aquarelle von Cézanne, die feine Technik der Modellierung durch leichte blau-grün-fahle Tönung zur Höhe gebiehen zeigen, eine großartige, in den Farben eher gedämpfte „Verspottung Christi“ von Delacroix, eine winzige, mit unsäglicher Fühlsamkeit hingehauchte Baumlandschaft Corots, ein „Waldbinneres“ von Monticelli mit der von ihm beherrschten fast beängstigenden Schwellkraft der erdigen Töne und schließlich ein Frauen- und ein Männerbildnis von Toulouse-Lautrec, ganz unkarikaturistisch, von denen besonders das letztere farbig und nach Charakterisierung hinreißend ist. Solche Bilder bestätigen wieder einmal, daß in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts eine Erscheinung von fundamentaler Schöpferkraft vorliegt, deren Weltchau in ihrer Gültigkeit inzwischen auf diesem Kunstgebiete nicht überboten noch gleichwertig abgelöst worden ist.

Er i ch Bro d.

Zürcher Stadttheater.

I.

Der verbannte Wagner.

Nicht von jenem Wagner sei hier die Rede, der wegen seiner sozialpolitischen Rede im „Vaterlandsverein“, seinen Kunst und Gesellschaft umstürzen wollenden Schriften und seinem Hineingerissenwerden in die Revolution von 1848 steckbrieflich verfolgt mit falschem Paß in die Schweiz flüchtete und hier als Verbannter lebte und wirkte. Nein, nur an den Schöpfer jener weltberühmten, unvergleichlichen Werke sei erinnert, die unser gutes Stadttheater verbannt und abgesetzt hatte. Erst Ende Januar kam Wagner endlich zu Wort und zwar mit „Lohengrin“, der dann gleich mehrmals aufgeführt wurde und auch Ende März wieder erschien, immer mit vollem Erfolg. Wir hoffen bloß, daß heimtückische Statistiker nicht wieder „beweisen“, Wagner sei gar nicht mehr beliebt, „denn“ weder „Ring“ noch „Tristan“ seien besucht worden. . .

„Lohengrin“ mußte mit Gästen gegeben werden. In den großen Besetzungsschwierigkeiten liegt der naheliegende, leicht verständliche Grund für die gewiß ungewollte Verbannung Wagners aus dem Spielplan. Und doch konnte da und dort die Vermutung auftauchen, sie sei ein vielleicht unbewußtes Symptom für eine instinktive politische Abwehr. Gilt doch vielen Wagner oder doch das heutige Bayreuth als Sinnbild deutscher Geltungsansprüche, die über rein künstlerisches Gebiet hinausreichen. Es wäre eine Art Reaktion überneutral — und damit wohl nicht mehr neutral — empfindender Kreise gegen eine seine künstlerische Bedeutung überschreitende Wertung Wagners im heutigen Deutschland denkbar. Etwa so, wie einst Bernhard Diebold sich in einer Schrift gegen den „schwarzweißroten Wagner“ der Hindenburgzeit gewandt hatte. Im Grunde ist es eben nur ein Kennzeichen des Genies, wenn seine überreichen Werke viele Deutungen zulassen und „jedem etwas geben“. Uns freut es, wenn Sozialdemokraten wie Nationalsozialisten etwa den

„Ring“ für sich beanspruchen, wenn Hakentkruz und Sichel sich um seine Probleme streiten, H. St. Chamberlain und Shaw ihn auslegen.

Vielleicht war es doch nicht nur Zufall, wenn der in den von Karl Schmid-Bloß geleiteten „Blättern des Stadttheaters“ erschienene Aufsatz über „Lohengrin“ trotz sehr eingehender und ernster Einführung in das Werk einen Teil seiner Handlung — und zwar jenen, der dem Direktor Schmid-Bloß als Leiter der Inszenierung Gelegenheit zur Herausarbeitung dramatisch auffälliger Züge bot — gar nicht erwähnt. Neben der mystischen enthält „Lohengrin“ nämlich merkwürdigerweise auch eine reichs- und religionsgeschichtliche Fabel; die pessimistische Tragödie des nicht verstandenen Graalsritters ist in eine durchaus bejahende politische Geschichte eingebettet, etwa wie in Goethes „Egmont“ die Märchentragödie in das geschichtliche Drama. Es ist sehr sonderbar, daß Wagner gerade in seinem ersten mystischen Graalsdrama, das in idealsten Sphären beginnt und endet, auch nationale Töne findet. Wenige Jahre vor seiner Verbannung legt er seinem König Heinrich Worte in den Mund, die beinahe an die Entfaltung großdeutschen Reichs- und Wehrwillens um 1870 oder auch 1934 erinnern: „Was deutsches Land heißt, stelle Kampfescharen, dann schmähst wohl niemand mehr das Deutsche Reich!“ Schon die freilich durch den Lohengrin-Mythos gegebene Wahl König Heinrichs des Voglers fällt auf, da ja Wagner sonst in richtiger Erkenntnis der Erfordernisse seines mythischen Musikdramas auf politisch-geschichtliche Gestalten und Stoffe verzichtete — nach „Rienzi“ — und z. B. den Entwurf „Die Sarazenin“ mit dem Hohenstauffer Friedrich II. aufgab. König Heinrich aber, dessen 1000. Todestag Deutschland 1936 feierte, hatte als Erster die deutschen Stämme einheitlich zusammenzufassen versucht; er baute Städte und Wälle, schuf eine gepanzerte Reiterei mit Schutz Waffen und besiegte die aus Osteuropa anstürmenden — Ungarn (die ja auch das Kloster St. Gallen kennen lernte!). Er kommt nach Brabant, um den dortigen Heerbann für den Kampf im Osten aufzubieten; im Gegensatz zu seinen ihn begleitenden Sachsen müssen die Brabanter noch für den Krieg für das Reich (jetzt würde es heißen „für Europa“) gegen die — Slaven gewonnen werden. Die vier brabantischen Edlen, die Anhänger Telramunds, erscheinen deutlich als welfische Separatisten, die ein Reichsaufgebot gegen einen fernen Feind ablehnen. Das namentlich von französischen Schriftstellern und stets von allen mehr rationalistisch als romantisch eingestellten Zuhörern früher oft als kindisch belächelte Erscheinen des jungen Gottfrieds am Schluß erwies sich bei einer so sorgfältigen Herausarbeitung aller, auch der geschichtlichen Motive, wie sie Bayreuth 1936 unternahm, als bedeutungsvoll: der entzauberte Bruder Elsas gibt den Brabancern anstelle Lohengrins den „Führer“, vernichtet zugleich aber auch die sich in Ortrud aufbäumende alte Religion „Wodans und Freias“.

Diese dürftigen Andeutungen möchten an dreierlei erinnern: erstens an die Genialität des Dichters Wagner, der Mitte der 1840er Jahre, als es ein Deutsches Reich längst und noch auf lange nicht mehr gab, politischen Gedanken — wie sie ja auch den Deutschen schließlich erlaubt sein mußten — derart deutlichen, sei es mittelalterlich-staufisch oder auch modern anmutenden Ausdruck verlieh. Dann liegt hier wohl mit ein Grund dafür, daß Bayreuth den seit 1909 nie mehr gespielten „Lohengrin“ 1936 ganz besonders glanzvoll wieder aufnahm. Drittens scheint uns bemerkenswert, daß diese Seite des Dramas jetzt in Zürich nicht erwähnt wurde, ebenso aber, daß sie bei der lebendigen Aufführung nicht verhinderte, daß stets volle Häuser dem herrlichen Werk zujubelten.

Als Zugang zu einem genialen Meister ziehen wir Versenken in seine Werke auch dem geschicktesten Roman seines Lebens weit vor. Es ist fraglich, ob z. B. die Dame, die Herkunft, Namen, Art und sogar Geschlecht wohl aus andern Gründen als der Graalsritter verschwieg, bezw. unter „Sir Galahad“ verbarg, zu rechter Würdigung Wagners soviel beitrug, als auch nur eine der guten Aufführungen unferes Stadttheaters.

II.

Parsifal.

„Weißt du, was du sahst?“

Wenn so am Schluß des 1. Aktes Gurnemanz den Parsifal mißmutig fragt, schüttelt der reine Tor den Kopf und faßt sich krampfhaft ans Herz. Das Mystische der Handlung, die Aufgabe der Gralsritter, wer oder was der Gral selbst sei, hat er nicht verstanden; aber ihm war weit mehr beschieden als Gurnemanz ahnt: er fühlt das Leiden des wunden Königs mit. Er wird beim Fuß Rundrins nicht nur Wunden und Weh des Amfortas helllichtig erkennen, nein! auch die Erbschuld der ganzen unfreien, immer wieder in gleiche Knechtschaft fallenden Menschheit.

Unter den etwa viertausend Besuchern der vier — es sei gleich betont sehr guten — österlichen Aufführungen des „Parsifal“ gibt es Oberflächliche, die sich zwar schöner Musikstellen freuten und der vielen für sie äußerlich theatralischen Geschehnisse. „Es war ganz bäumig“, hörten wir Damen beim Fortgehen sagen, „aber sehr lang und manchmal unverständlich; auch ist es schade, daß im letzten Akt keine Frau mehr vorkommt, nur noch so eine stumme Nonne.“ Weit aus zahlreicher schienen zum Glück die ergriffenen Hörer, die ehrlich bemüht sind, die Dichtung zu verstehen; sie ahnen die verborgenen Tiefen und fühlen, daß die Musik sie ausfüllt und enthüllt. Noch Eifrigere sehnen sich darnach, das Werk wieder und wieder zu hören; sie vergleichen Dichtung und Klavierauszug, spielen alle Leitmotive, lesen, was Wagner selbst und andere von Parsifal sagten, juchen von den „Feen“ bis zum Alterswerk seinen Gedanken zu folgen, ja sie studieren die Prosaschriften Wagners, um seinen Erlösungs- und Regenerationslehren nahe-zukommen. Aber es gibt auch eine vierte Art von Besuchern: einfache, weder literarisch noch musikalisch vorgebildete Leute; sie haben die Namen Schopenhauer, Buddhismus, Wiedergeburt nie gehört und ahnen gar nicht, daß es Moll- und Durtonarten gibt. Aber mit brennenden Augen und offenen Sinnen folgen sie dem Geschehen, hören sie die gewaltigen oder lieblichen Töne und wenn Amfortas klagt und Parsifal an sein Herz fährt, können sie kaum heiße Tränen zurückhalten. — Diese Ungebildeten, Naiven, aber zutiefst Ergriffenen wären Wagner die liebsten Zuhörer gewesen, sie würde er vor allem Freunde genannt haben.

Kann der Schöpfer eines Mysteriums Besseres verlangen? Und sind wir andern, die vermeintlich Gebildeten, Erfahrenen, Nichtnaiven, sondern Blasierten, die alle Werke Wagners öfter hören durften als wir nachzuzählen vermögen, sind wir Begünstigten besser daran? Könnten wir es wagen, die Tiefen zu ermessen, die Fragen mit Ja und Nein zu beantworten, die Probleme mit dem Verstand zu erklären? Gibt es eindeutige Lösungen? Alle ganz großen Werke der Welt-dichtung sind vieldeutig, unausschöpfbar*). Der Ilias, Orestie, der Göttlichen Komödie, dem Hamlet, Don Quixote, Calberons Leben ein Traum, dem Faust, der Braut von Messina, dem Goldenen Vließ, der Penthesilea, den Passionen Bachs und den Symphonien Beethovens, dem „Ring“ und „Parsifal“ werden, je mehr man sich in sie vertieft, immer neue Fragen und Erkenntnisse abgewonnen, geschweige, daß sie im Sinn moderner Stilkritik im entferntesten ausgeschöpft wären. Von vornherein trifft die begriffliche Unausdeutbarkeit für alle Kunstwerke zu, die in religiöses Gebiet hinübergreifen, wo nicht Wissen, sondern nur Glauben beruhigt. Solcher nie begrifflich zu beantwortender Fragen gibt es im Weihfestspiel viele.

Wer dürfte sich z. B. anmaßen, die Geheimnisse des „Karfreitagszaubers“ „verstanden“ zu haben? — Innig hebt sich über Klageklagen das unendlich be-

*) Wohl auch ein Grund, weshalb wir für Kino und Kleinkunst, die uns als keine Kunst gilt, nicht Zeit finden und die liebe Mitarbeiterin bedauern, die sich ihrer Besprechung widmen muß.

fänstigende Thema der Blumenau, das fühlen läßt, „was all' da blüht und bald erstirbt, da die entsündigte Natur heut' ihren Unschuldstag erwirbt“. Philosophisch hatte Schiller von Blumen, bemoosten Steinen und Vogelgezwitscher gemeint: „Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen.“ Doch noch tiefer hatte schon Paulus den Zwiespalt der Natur empfunden. Im Römerbrief heißt es: „Der Vergänglichkeit ist die Kreatur unterworfen nicht freiwillig, sondern um dessen, der sie auf Hoffnung hin unterjochte; aber auch die Natur wird von der Knechtschaft des Verderbens befreit werden zur Freiheit der Kinder Gottes“. Das sind tiefe Erkenntnisse, die wohl den meisten unter uns nur halbverstandene Worte blieben, bis sie uns beseelt im mystisch-musikalischen Drama entgentreten. Hier erleben wir Sehnen wie Entsündigung der Kreatur. Wir fürchten, daß theologisch und philosophisch solche tiefste Fragen immer auf eine Unlösbarkeit, auf eine Antinomie führen. Wie kann Erschaffenes frei sein? Tragen die ungleichen Kinder Eva gleiche Verantwortung? Ist der Tiger schuld daran, daß er ein Raubtier ist? —

Was denken sich die Hörer — oder dächten sie sich nichts? — wenn Gurnemann von Titirel erzählt, der „starb, ein Mensch wie alle“. Worauf Parsifal, vor Schmerz sich aufbäumend, ruft: „Und ich, ich bin's, der all' dies Elend schuf! Ha! welcher Sünden, welches Frevels Schuld muß dieses Lora Haupt seit Ewigkeit belasten!“ Uns erinnert das an Tristans Schrei auf seinem Schmerzenslager: Verflucht sei, furchtbarer Trank! . . . Ich selbst, ich hab' ihn gebrant! . . .

Tiefste Geheimnisse, wie Erbsünde und Erlösung, sind im Mysterium „Parsifal“ dargestellt. Gedanken, wie sie Wagner schon in seinem Wortdrama „Jesus von Nazareth“ einst in Mariafeld-Weilen zum Befremden Frau Eliza Wille ausgesprochen hatte, liegen dem „Parsifal“ zugrunde. Daß hier Christus selbst nicht mehr erscheint, erhöht nur den Eindruck des Weihespiels. Denn für die unzugängliche Idealität der göttlichen Gestalt würde wohl auch höchste Ausdruckskunst auf der Bühne als unebenbürtig erscheinen. Wir wären abgestoßen, wenn der Gott nur menschlich spräche, ertragen es aber gern, wenn Ritter und Gral sich fast übermenschlich äußern. Wenn Frau Wille sich gegen die Christusdarstellung auf dem, ach! so unheiligen Theater empörte, würde sie doch „Parsifal“ nicht nur ertragen, sondern sogar bewundert haben. Gegen das Liebesmahl der Gralsritter pflegen auch kirchlich getreue Katholiken oder Evangelische nichts einzuwenden, so sehr sie an der Kommunion der Maria Stuart sonst Anstoß nehmen; dank der Musik ist bei Wagner die Abendmahlszene in höhere Sphäre entrückt. Im Gegensatz zu Passionsspielen und eben auch zum Prosadrama Wagners wird die Wirkung im „Parsifal“ umso ergreifender, wenn das Bild der die Füße ihres Erlösers mit den Haaren trocknenden Büsserin Kundry Symbolkraft gewinnt und an ein heiliges Bild vor zwei Jahrtausenden gemahnt. Ein tiefes, wenig bekanntes Wort Wagners zu Hans von Wolzogen würde Frau Wille und alle religiösen Naturen über vermeintliche Gleichsetzung des Gralskönigs mit Jesus beruhigt haben: „Alle andern bedürfen des Heilands, Er ist der Heiland.“

Vor einem Jahr zeigten wir an dieser Stelle, wie es der metaphysischen Musiksprache im „Parsifal“ gelingt, die ganze Natur zur Mitführenden und Mitwirkenden zu machen. Doch die auftauchenden Fragen wären unerschöpflich, Widersprüche unvermeidlich. Wie anders würden ja Schopenhauer oder aber Nietzsche das Werk beurteilen, in dem Mitleiden zum dramatischen Ansporn wird. Während der erste Denker das Mitleiden zur Grundlage der Moral erhebt, ist es für den zweiten nichts als Kennzeichen der Dekadenz. Vor Jahren konnten wir in einem Bayreuther „Parsifal“ aus nächster Nähe jene Führer beobachten, die nach verbreiteter Weltmeinung Anlaß zum Krieg geworden wären. Was mußten sie denken bei der Entrüstung von Gurnemann, wenn der törige Knabe einen Schwan „morbet“! So streng wird Parsifal ermahnt, kein Tier zu töten, daß er seinen Bogen zer-

bricht und wegwirft. Was müßte anderseits Wagner leiden, wenn er heute die Millionen verstümmelter und getöteter Menschen sähe, er, dem es mit der Schonung jedes Tieres so tief ernst war! Zweifellos hat mindestens einer jener Männer, der Vielgenannte, jene Szene mit hoher Aufmerksamkeit verfolgt und Wagner richtig verstanden. Doch Wahn und Wirkung sind zweierlei. Sogar der Schöpfer eines so edlen Werkes vermag kaum im Alltagsleben die erschaute Höhe zu erklimmen und Goethes Forderung zu erfüllen: Lasset Lied und Bild verhallen, doch im Innern sei's getan!

Eine würdige *A u f f ü h r u n g* des „Parsifal“ stellt höchste Anforderungen. Immer wird man eine gewisse Scheu spüren, ihm im Chaos eines gewöhnlichen Spielplans zu begegnen. Umso gerührter anerkennen wir jetzt, drei Jahrzehnte nach seiner ersten Zürcher Wiedergabe vom 13. April 1913, daß unser Stadttheater ihm stets ein edles Heim gewährt. Schon äußerlich wird viel für eine Sonderstellung des Mysteriums getan: Beschränkung auf die Osterzeit, festspielartiger Rahmen; Fanfaren künden je mit einem Leitmotiv die Akte an. Mit allen Darstellern (drei der Hauptrollen waren ausgezeichneten Gästen anvertraut) kann man gut, ja sehr gut zufrieden sein, völlig sogar mit dem vortrefflichen und von Robert F. Denzler meisterhaft geleiteten Orchester. Die Regie überraschte durch vorzügliche Herausarbeitung des Dramas. Die szenischen Bilder sind befriedigend — sie können es ja selbst in Bayreuth nie allen recht machen. Das Fehlen der beiden Wandeldekorationen freilich nimmt auch der Verwandlungsmusik viel von ihrem Zauber. Wenn je, so wäre im „Parsifal“ der mystische Abgrund des verdeckten Orchesters gerechtfertigt. Ein solches nahm Wagner bei der Instrumentierung seiner letzten Partitur bestimmt in Aussicht, und es mag darin wohl auch einer seiner Gründe liegen, weshalb er „Parsifal“ Bayreuth vorbehalten wollte. Doch diese Einwände wollen den erhebenden Gesamteindruck dieses Zürcher Festspiels keineswegs schmälern. Während in Bayreuth das sonst im Weihespiel so verpönte Beifallsklatschen in den letzten Jahren, bei einer vom Krieg bedingten Zuhörerschaft, auch eingerissen war, benahm sich unser Zürcher Publikum musterhaft und bayreuthischer als die Bayreuther. Trotz dieses ergriffenen Schweigens können alle Mitwirkenden versichert sein, daß ihre Leistungen dankbar anerkannt werden.

Gelehrte streiten sich, ob die Gralsburg Monsalvat der Monserrat in Katalonien sei oder nicht eher der Mont Ségur bei Carcassonne, wohin das Heilsgesäß von der Glaubensgemeinschaft der Katharer im fürchterlichen, greuelvollsten Albigenserkrieg gerettet worden sei. Heute wütet entsetzlicher Krieg überall. Liebe, Hoffnung und Glauben scheinen ganz verschwunden; nur in fernstem Land, unnahbar Euren Schritten, lebt noch das Ideal. Seinen Abglanz im weihewollen Werk Wagners schenkte uns das Stadttheater. Wollen wir hoffen, die wie Amfortas leidende Welt erfahre nach wilder Schmerzensnacht nochmals Waldesmorgenpracht? —

III.

Der heimgekehrte Wagner.

Hatten wir im März die Verbannung Wagners beklagt, so dankten wir im April Direktor Schmid-Bloß warm dafür, daß er sie aufhob und den Heimgekehrten so gastlich empfing. Im Mai wurde wiederum „Lohengrin“ mit dem so beliebt gewordenen Gast Horst Taubmann gegeben. Herr Schmid-Bloß führte ferner in eine vom Theaterverein veranstaltete Vorlesung des „*F lie g e n d e n H o l l ä n d e r s*“ ein. Frau Kammerfängerin Prof. Emmi Krüger, einst eine Zierde unseres Stadttheaters, ja Bayreuths, trug die Dichtung vor; einzelne Stellen begleitete am Flügel Prof. Daubner aus München. Das Unterfangen war kühn, und es ist fraglich, ob auf diese Weise der Eindruck eines Bühnenwerks herauszubeschwören ist. Jenen, die es noch nicht kennen, kann Musik und Bild nicht ersetzt werden; die andern aber sehnen sich auch bei bestgesprochenen Worten z. B.

Senta nach dem Tonfall des Gefanges, dessen Meisterin sie in Frau Krüger nie vergessen. Erreicht wurde jedenfalls das Nahebringen dichterischer Schönheiten, geweckt die Sehnsucht nach dem ganzen Werk.

Die Beschränkung des Theaters auf die beiden Gralsdramen hatte zweifellos ihr Gutes, denn sie erlaubt dem Orchester und den in diesen Werken weit wichtiger als sonst bei Wagner auftretenden Chören vollkommenes Sicheinarbeiten, den Zuhörern ideale Vertiefung in Stil und Gehalt. Wohl ist zu bedauern, wenn manche Jahrgänge junger Menschen keine Möglichkeit erhalten, auch den Wagner des „Tristan“ und der „Meistersinger“ und vor allem des „Rings“ kennen zu lernen. Es ließe sich denken, das Theater wolle — in einem Anfall der Selbstbesinnung auf seine Bedeutung als „moralische Anstalt“ im Sinne Schillers — den Blick von der streitdurchtobten, friedlosen Welt auf die ferne, ideale des Grales richten. Im Gesamtschaffen Wagners freilich sind die verschiedensten Welten innerlich eng verbunden; es ist bezeichnend, daß er im Alter zu den Eltern seiner jugendlichen Helden zurückkehrt: viel später als Siegfrieds Tod sieht er seine Jugend und dann erst wendet er sich zu Siegmund und Sieglinde. So schafft er Titirel, erzählt von Gamuret und Herzeleide, dichtet Parsifal, den Vater Lohengrins lange nach seinem ersten Gralsdrama, aus dem die ergreifenden „Schwan-Harmonien“ ins Alterswerk hinübertönen. Der wunde Amfortas bedeutet ihm eine unendliche Steigerung der Gestalt Tristans; ja, in Klingsors Zaubergarten sollten noch einmal Senta, Venus, Elsa, Isolde blühen und welken. . . Schon in seiner Abhandlung aus dem Revolutionsjahr 1848 „Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage“ verband Wagner mehr kühn als geschichtlich den Nibelungenhort mit dem Gral: das ideale Streben nach dem Gral erwuchs nach dem Untergang der Hohenstaufen aus dem zur Besitz- und Machtgier entarteten Ringen um den Hort. Wagner träumte 1848 davon, äußerliche Umwälzungen vermöchten den Völkern Frieden, Glück und gemeinsamen Besitz zu bringen. Minne und Mitleid würden erlösend an Stelle von Bier und Gold treten, über verfallendem Kareol und brennender Walhall erhöbe sich ewig, hehr und rein die Gralsburg. —

Wagner ist für sehr viele politische, kulturelle, religiöse Bewegungen als Kronzeuge in Anspruch genommen worden, manchmal so, daß er sich bitter empören oder hellauf lachen würde. Wird ein kommendes Jahrhundert vielleicht seine tiefsten und hartnäckigsten Träume erfüllen?

Karl Alfons Meyer.

Schauspiel in Zürich.

Es ist eine Freude, zu berichten, daß die diesjährige Saison nicht zu Ende gehen muß, ohne dem Publikum das Werk eines Schweizer Autors zu vermitteln, welches sich getrost neben die meisten anderen Erstaufführungen stellen darf und mehr als provinziell Anspruch genügt. Weniger Freude bereitet es zu berichten, daß zwar die Leute, die sich das Stück ansehen gingen, mit nicht abreißen der Teilnahme der Handlung folgten, daß aber das weithin verbreitete Mißtrauen gegenüber der schweizerischen Bühnendichtung nicht jene Zahl anzulocken vermochte, die das Werk verdient hätte. Kurt Guggenheim's „Sterbender Schwann“ erfüllt die erste Forderung eines Dramas: einen wesentlichen Stoff gefunden zu haben. Das ist nicht so selbstverständlich, wie es scheinen mag. Die Figur des Admirals der russischen zweiten Eskader aus dem russisch-japanischen Krieg, der um des größeren Heldentums willen auf den Heldentod verzichtet und den Vorwurf der Feigheit, das Kriegsgericht und die Verachtung durch den geliebten Sohn auf sich nimmt, damit er zeugen könne gegen die verderbliche Wirkung einer verrotteten Bürokratie — dieser Konflikt ist des großen Dramas würdig und von letztem Interesse, immer und heute besonders. Wenige Dinge aber belegen so klar die dichterische

Potenz Guggenheims, der sich als Romancier ja schon einen ehrenvollen Platz errungen hat, als daß er der offenen Aktualität seines Vorwurfs des bestimmtesten aus dem Weg geht. Kein Seitenblick, und wäre er auch noch so erfolgsversprechend, fällt auf heutiges Geschehen, und doch spürt man in der Spannung des Werks auf Schritt und Tritt, daß nur ein das Heutige tätig miterlebender Schweizer und Europäer diese Szenen aus einer weit abliegenden Zeit geschrieben haben kann. Guggenheim ist aktuell auf eine verborgene, innerliche Weise — auf die einzig poetische Weise, will uns scheinen. Ergriffen vom Heute, gelingt ihm die gestalt-hafte Schau der Vergangenheit. Und so ist es kein Zufall, daß gerade unsere Zeit, in der soviel Tapferkeit den schweren Weg der Unscheinbarkeit gehen muß, in der soviel Kraft und Selbstaufgabe es auf sich nimmt, das scheinbar Nutzlose zu tun, daß gerade unsere Zeit nach einer Deutung für die Figur eines Rojestvensky sucht und sie auch überzeugend findet.

Aber Guggenheim, der sich doch sein dramatisches Handwerk erst ausbildet, ist auch die technische Durchführung seines Themas in beachtlichem Maße gelungen. Noch ist darin eine gewisse Schüchternheit spürbar, ein Mißtrauen, ob der Stoff auch trage — die episodischen Figuren sind noch nicht so straff mit der Hauptfigur verbunden, wie diese es vertrüge und forderte — aber leere Stellen weist das Drama nicht auf, die Empfindung versichert nirgends. Nicht umsonst ist der letzte Akt der spannendste, auf den hin alles zwangsläufig komponiert erscheint. Es ist dem Werk zu wünschen, daß es noch an mancher Bühne sich verkörpere. Nicht zuletzt auch darum, weil die Zürcher Aufführung bis fast in alle Einzelheiten hinein ein so hohes Niveau innehielt, daß allfällige Mängel des Stücks denkbar wenig heraustreten konnten. Fraglich erscheint uns vor allem, ob die Verquickung mit der Pawlowa-Figur auch in einer mittelmäßigen Ausdeutung noch überzeugen wird. Wir sahen Hortense Raky noch nie so poetisch, so geistig — was war daran Verdienst der Rolle, was des Regisseurs, was der Interpretin? Diese Frage erhebt sich nicht in den beiden Hauptfiguren des Stücks: dem Admiral und seinem Widersacher Klado. Das sind an sich lebendig profilierte Gestalten, die allerdings zwei Gestalter fanden, denen die herbe, ausdruckscheue Linie ganz besondern liegen mußte und die sicher im Sinne des Autors die Sparfamkeit der äußeren Mittel der Entladung des Schlusses zugute kommen ließen.

Wie zu erwarten war, wurde Schillers „Kabale und Liebe“ zu einem großen Erfolg. Es gibt Werke höchsten Ranges, die durch eine unzulängliche Aufführung völlig zerstört werden, und es gibt solche nur hohen Ranges, die durch keine noch so mittelmäßige Darstellung umzubringen sind, ja die sogar im Zuschauer augenblicksweise das perverse Verlangen erwecken können, diese Probe aufs Exempel vorgefekt zu bekommen. „Kabale und Liebe“ gehört zu diesen letzteren. Das Werk hat diese elementare Kraft in sich. Man vergißt es auf Jahre hin (während Stücke der ersten Art die Seele, die sie einmal erlebt hat, nie mehr verlassen), und wenn man es dann wieder sieht, ist man wieder gefangen wie je von seinem fraglosen Schwung, seinem ganz instinktiven Theaterrefinement, seiner derb=innigen Jugend. Für Experimente der Darstellung, wie sie bei den „Räubern“ gewagt wurden, ist da kein Raum, und mit Sinnenfülle braucht man ihm auch nicht auf die Beine zu helfen wie etwa dem „Fiesco“. Rund ist das Stück, in sich prall und dicht selbst in seinen Unwahrscheinlichkeiten.

Umso erstaunlicher ist es da, daß das Schauspielhaus unter teilweiser Verwendung der selben Künstler in den selben Rollen nicht eine Wiederholung der schönen letztmaligen Aufführung bot. Abgesehen von den Strichen — die freilich hauptsächlich auf Rechnung von uns kurzatmigen Zuschauern zu setzen sind — war es eine sehr wertgetreue Aufführung, und doch war sie sehr anders als jene frühere. Und das Seltsame ist, daß diese Verschiedenheit viel weniger von den neu besetzten Rollen als von den altbewährten herrührt: dem Präsidenten des Herrn Horwik und dem Sekretarius des Herrn Ginsberg. Man möchte sagen, beide hätten ihre

neuen Deutungen aus einem stärkeren Vertrauen in ihre Rolle geschöpft. Sie gingen aus von der menschlichen Wahrscheinlichkeit ihrer Figuren. So entstand ein Präsident von irgendwo jovialer Brutalität, ein Parvenu, dessen Menschlichkeit und Unmenschlichkeit dem selben Quell entspringt, der rein instinktiven Liebe zum Sohn, dessen Härte also im selben Maße überzeugen muß wie seine Weichheit. Daß Horwitz ein Meister des Abgesangs ist, hat er schon oft bewiesen. Wie sehr dies aber eine Sache nicht der noch so schönen Rhetorik, sondern der ganzheitlichen Durchführung einer Rolle ist, der von Anfang an geplanten Architektur, das wird wieder einmal in diesem Präsidenten und seinen letzten Worten klar. Aus dem selben Vertrauen in die menschliche Tragkraft seiner Rolle heraus schuf Ginzberg den Sekretarius Wurm: nicht einen überlegen zerstörenden Dämon, sondern einen von Natur aus Erniedrigten und Beleidigten, einen Zukurzgekommenen, der seine Überlegenheiten nur vertrauenslos und mit schlechtem Gewissen ausspielt. Einen bösen armen Teufel. Und doch böse, böser sogar als jener hektische Teufel, als den der Wurm gerne dargestellt wird. Die Klippe von Ginzbergs neuer Auffassung wäre, daß seine Figur sentimental rührte. Sie tut es nicht, sondern bewegt im selben unser Mitleid, wie sie unsere verdammende Gerechtigkeit schärft. Verstehen wird nicht zum verschwommenen Verzeihen. Ginzberg erschien in früheren Jahren immer als ein Könner der fast impressionistisch reichen Psychologie. Die Fülle seiner Nuancen war von nervösem Raffinement, jeder Augenblick jagte nach seinem Optimum an Intensität. Man genoß das, folgte den reich gebrochenen Linien der Darstellung angeregt, aufgereizt. Dann und wann bekam man es mit der Angst vor der lauernden Manier, man fragte sich, wie lange der Künstler diese schillernde Farbigeit der Darstellung von innen heraus immer neu speisen könne. In der letzten Zeit aber macht Ginzberg alle diese erst für die Zukunft angemerkten Bedenken zunichte. Immer mehr neigt er sich der großen Linie zu, immer häufiger leistet er sich das überlegene Vergnügen, den Einzeleffekt zu dämpfen um des Ganzen willen. Immer sicherer komponiert er. Und mit einer sparsam entworfenen Gebärde erregt er heute tiefer als je. Neben diesen beiden Figuren ist noch der Miller des Herrn Gretler zu nennen, eine Leistung, die aus einem schönen, naturhaften Einklang von Mensch und Rolle zu kommen scheint, gut sekundiert wird von der Millerin Therese Giehles und nur einigen Abtrag erfährt durch diesen fehlenden Einklang in der Darstellung der Luise. Restlos entzückt auch der Hofmarschall von Lukas Ammann. Auch hier geschieht die Deutung aus einem menschlichen Ernstnehmen der Figur heraus. Ohne groteske Betonung, ohne Lächerlichkeit, nur aus alltäglichen Zügen zusammengesetzt, entsteht eine Gestalt von unwiderstehlicher, graufiger Komik, eine Mumie, ein getünchtes Grab. Neben so meisterlichen Leistungen hatte es der Darsteller des Ferdinand schwer, sich durchzusetzen. Zwar bringt er durchaus die elementare Eindeutigkeit für eine solche Rolle mit. Das ist seltener, als man denkt. Um dieser Gabe willen müßte der junge Künstler das Menschenmögliche tun, seine Sprache auf die Höhe seiner Absichten zu bringen. Wenig innere Notwendigkeit spricht für die Besetzung der Lady Milford durch Margarete Fries und vor allem der Luise durch Annemarie Blanc. Es war kein Zufall, daß ihr gemeinsames Auftreten am wenigsten zu überzeugen wußte und die psychologische Fadenscheinigkeit dieser Szene peinlich aufwies. Frau Fries' Haltung ist zu echt, um sich gern zerbrechen zu lassen, und Annemarie Blanc hat gerade in so urdeutschen Rollen etwas unverwechselbar Französisches. Man sollte angesichts von Schillers Luise nicht immer wieder denken müssen, wie gern man die Darstellerin in einer Misset-Komödie sähe. Und doch — trotz aller Ausstellungen geht man heim im Gefühl, einen glanzvollen Theaterabend erlebt zu haben. Darin liegt eben das Geheimnis dieses sich hier ganz erfüllenden jungen Schiller.

Elisabeth Brod-Sulzer.