Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 28 (1948-1949)
Heft: 2

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

★ Kulturelle Umschau ★

Musikleben im neuen Österreich

Der Wiener Musikwinter

Wer den heutigen Stand des österreichischen Musiklebens richtig einschätzen will, wird sich nicht mit einer bloßen Aufzählung von Begebenheiten, Namen und Programmen begnügen können. Es lohnt sich vielmehr, von der Warte eines zweifellos wieder errungenen Niveaus Rückschau zu halten und die Kräfte zu analysieren, welche das musikalische Profil Wiens und Österreichs in den letzten Jahren so entscheidend beeinflußten, daß es, trotz Beibehaltung seiner wesentlichen Merkmale, verjüngte und veränderte Züge aufweist.

Die *musikalische Atmosphäre Wiens* ist ein unleugbares Faktum. Nicht dem Umstand, daß Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Brahms, Johann Strauß, Wolf, Mahler und Schönberg hier gelebt haben, verdankt es diese Ambiente, sondern ihr Vorhandensein war der Magnet, der die Großen im Reich der Töne bestimmte, sich hier und nirgends anders niederzulassen. Während in Paris das Visuelle im Vordergrund stand, war Wien akustisch eingestellt, die Analogie zu den Bilderausstellungen im Pariser «Salon» war viel eher in den philharmonischen Konzerten Wiens zu suchen, als in den österreichischen Manifestationen der bildenden Kunst. Der Boden der Musik war die einigende Plattform, auf welcher die allerdings häufig heterogenen Strömungen der einzelnen Gruppen und Richtungen festen Grund gefunden hatten. Die Musik war hier die Angelegenheit Aller. Weit über die Fachkreise und die Musikbeflissenen hinaus, war sie ein Teil des gesellschaftlichen Lebens, somit auch naturgemäß ein Vorwand für Snobismus und Wichtigtuerei, aber vor allem auch Herzenssache der gesamten Bevölkerung. Und das war sehr entscheidend. Dieser Umstand berechtigte, vom *Musikland Österreich* zu sprechen. Eine urteilssichere, musikenthusiastische große Zahl von kultivierten Laien war die Stütze dieses Musikschaffens. Sie war die Humusschicht, über welcher sich der stolze Bau großer künstlerischer Manifestationen erheben konnte. Wer in vergangenen Tagen durch die Straßen der Wiener Vorstädte ging, konnte so manchmal aus gartenumzäunten Villen die Klänge Brahms'scher Kammermusik oder Straußische Walzerparaphrasen hören. Diese Zeiten, in denen ein künstlerischer Individualismus sich so fruchtbar entfaltete, wurden durch andere abgelöst. Mit dem Jahr 1938 wurde ein kollektivistischer Musikbetrieb nach Österreich importiert, der von anderen Voraussetzungen ausging. Statt eines freien Spiels der Kräfte, an denen das Laientum seinen starken Anteil hatte, wurde ein systematisches Musizieren eingeführt. Mustervorstellungen von Opern, Meisterdirigenten und erstklassige Orchester wurden ermüdeten Menschen vorgeführt. Die Güte dieser Darbietungen war unleugbar, aber ebensowenig kann übersehen werden, daß die Distanz zwischen dem aufgeführten Kunstwerk und dem Auditorium eine merklich größere wurde. Die Reglementierung des Musikbetriebes, die Ausschaltung vieler Werke, vieler Richtungen, vieler Interpreten führte zu einem kristallklaren, aber nicht immer erwärmenden Musizieren im luftleeren Raum.

Mit dem Wiedererstehen Österreichs feierte auch die *typisch österreichische Note* in Kunst und Geistigkeit ihre Auferstehung. Es war vorerst noch eine hektische,

wirre, die revolutionäre Merkmale aufwies. Ein Sturm neuer, für Österreich neuer Musik, überflutete das Land. Die Besatzungsmächte legten begreiflicherweise Gewicht darauf, daß ihre heimischen Komponisten in der Stadt, welche mit Recht so lange als die Musikmetropole Europas galt, gebührende Beachtung fanden. Vieles, was im Dritten Reich als entartet bezeichnet wurde, wollte die verlorenen Jahre durch forcierte Aufführungen einbringen; daß hiebei manches Minderbegabte und Wertlose mitunterlief, war nur zu selbstverständlich. Personalkonflikte, eine lange währende Unklarheit in der sogenannten «Denazifizierung» von Künstlern erschwerte einen ersprießlichen, ungestörten Kunstbetrieb, der durch Unsicherheit, Unterernährung und zahllose andere materielle Schwierigkeiten schon a priori belastet war. Zu diesen äußeren Schwierigkeiten muß man auch, und nicht zuletzt, den Wegfall so mancher Kunststätte rechnen, die einen traditionsgesättigten Rahmen darstellte: Die Wiener Staatsoper war durch einen Volltreffer auf Jahre hinaus unbenützbar geworden. Die kleineren Häuser, in denen nun gespielt wird, konnten den genius loci nicht heraufbeschwören, der dem ehemals kaiserlichen, dann als Staatsoper bezeichneten Prachtgebäude eignete. Gewiß, das Theater an der Wien hat Patina. Es war das Theater Mozarts und Schikaneders und hier ging auch vor einem Parterre von französischen Offizieren der damaligen bonapartistischen Besatzungsmacht Beethovens «Fidelio» erstmals über die Bretter. Aber in späteren Jahren wurde diese Bühne zum Operettentheater, und die Wiener können sich nicht recht daran gewöhnen, Wotan und Othello auf der gleichen Bühne zu sehen, auf welcher die «Lustige Witwe» ihre Walzer und Couplets gesungen hat. Der verkleinerte Raum erfordert andere Gesten der Darsteller und eine verschiedene Dosierung des Orchesterklanges. Alle diese Hemmnisse galt es zu überwinden. Auf dem geistigen Plan hatte sich eine Synthese zwischen dem konservativen, gelegentlich allzu konservativen Musikgeschmack und den Tendenzen der Jetztzeit vollzogen. Gewisse neuere Werke haben sich schon in Wien eingebürgert, dazu gehört *Honeggers «Johanna auf dem Scheiterhaufen»,* deren Erstaufführung einen derartigen Eindruck hinterließ, daß im Herbst eine Wiederholung stattfand. Nach tastenden Versuchen hat Wien und Österreich wieder sein vielgestaltiges Musikleben, das keinen relativen, sondern einen absoluten Maßstab wohl verträgt.

Die *Salzburger Festspiele* sind im alten Glanz erstanden. *Eisenstadt* feiert zweimal jährlich das Andenken Josef Haydns, *Graz* hat seinen Magio musicale (Ben Brittens «Peter Crimes» erlebte hier seine österreichische Erstaufführung) und auch kleinere Bühnen, wie das Landestheater *Linz,* erwarben sich Verdienste durch die Aufführung schwieriger Werke, wie die vor Weihnachten stattgefundene Vorstellung der Krenek'schen Oper «Das Leben des Orestes». Die *Wiener Staatsoper* verfügt schon über ein großes Repertoire. Zahlreiche Mozart- und Verdiopern sowie Richard Strauß' und Puccinis Werke und einzelne Wagneropern bilden den Grundstock des Programms. Gottfried von Einems «Dantons Tod» ging in der Salzburger Besetzung in Szene. Eine Neueinstudierung von Janaceks «Jenufa» unter dem tschechischen Kapellmeister Krombholz fand vor kurzem statt. Josef Krips und Rudolf Moralt sind die ständigen Operndirigenten. Eine sehr gelungene «Zauberflöten»-Neueinstudierung unter Krips mit den Damen Welitsch, Seefried, Lohse und Lipp und dem ausgezeichneten Tenor Dermota vervollständigte die Reihe der Mozart-Aufführungen. Mit dem *«Don Giovanni»* und *«Cosi fan tutte»* wird die Oper dieses Frühjahr in Brüssel gastieren. Eine Reprise von *Verdis «Don Carlos»* mit den Damen Konetzny und Höngen und Alfred Jerger als Großinquisitor fand unter der umsichtigen Stabführung von Dr. Karl Böhm statt.

Die *philharmonischen Konzerte* und die der *Wiener Symphoniker* standen unter der Leitung international bekannter Dirigenten. *Wilhelm Furtwängler,* der große Romantiker am Dirigentenpult, feierte Triumphe mit einem Beethoven-Programm. Überdies dirigierte er Ravel und Tschaikowsky und brachte eine vollendete Wiedergabe des «Deutschen Requiem» von Brahms mit den ausgezeichneten Solisten Schwarz-

kopf und Schöffler. *Volkmar Andreae,* der sich in Schrift und Art als Bruckner-apostel so große Verdienste um die Popularisierung des großen österreichischen Symphonikers jenseits der Landesgrenzen erworben hat, führte dessen 4. Symphonie und *Othmar Schoecks «Sommernacht»* unter lebhaftem Beifall auf. Clemens Kraus leitete das philharmonische Jahr traditionsgemäß mit einem Johann und Josef Strauß-Programm ein, in einem weiteren Konzert hörte man unter seiner Leitung die «Sonata graciosa» des begabten österreichischen Komponisten Uhl und Mussorsgis «Bilder einer Ausstellung». Eine der fesselndsten Dirigentengestalten, der sensationellen Erfolg aufzuweisen hatte, ist der noch nicht vierzigjährige *Herbert von Karajan.* Die Reorganisation des Singvereines, einer altehrwürdigen Chorvereinigung, ist ihm voll gelungen, Verdis Requiem mit den Damen Höngen und Welitsch, Prokofjews «Klassische Symphonie» und des Engländers Williams «Fantasie über ein Thema von Thomas Tallis» waren Meisterleistungen klar disponierter Dirigententechnik. An großen Chorwerken hörte man unter Karajans Leitung Beethovens IX., Mendelssohns «Elias» und Mahlers II. Symphonie mit den Damen Anday und Seefried, ferner Prokofjews «Alexander Newsky» in wohlvorbereiteten, von Josef Krips studierten Vorführungen. Bruckners F-moll-Messe erlebte unter der Leitung Ferdinand Großmanns eine würdige Aufführung.

Zahlreiche Quartette pflegen klassische und moderne Kammermusik. In erster Linie sei des Schneiderhan-Quartetts gedacht — der ausgezeichnete Geiger, nach welchem diese Vereinigung benannt ist, war auch solistisch wiederholt zu hören —, ferner des Philharmonia-Quartettes und des Konzerthaus-Quartettes. Von den vielen Solistenabenden möge der des Tenors Julius Patzak Erwähnung finden, der an einem Abend das originelle «Reisetagebuch aus den österreichischen Alpen» von Krenek, an einem anderen Schuberts «Müllerin Cyklus» vortrug. Der Pianist Gulda, der Genfer Preisträger aus dem Jahr 1946, spielte Chopin, Debussy und Mozart, der amerikanische Pianist Robert Wallenborn vermittelte die Bekanntschaft älterer und neuerer Musik seiner Heimat.

Die *«Internationale Gesellschaft für neue Musik»* bringt in ihren Samstagnachmittags-Hauskonzerten neue und neueste Kompositionen, während die als Pädagogin und Cemballistin gleich geschätzte Isolde Ahlgrimm das Wiener Musikleben durch eine wertvolle Reihe von Konzerten bereichert, welche unter dem Titel «Abende für Kenner und Liebhaber» von statten gehen. Hans Pfitzner wurde ein eigener Abend gewidmet. Gilbert Schuchter spielte das Klavierkonzert des Meisters mit hingebungsvoller Einfühlung, außerdem brachte das Programm die Cis-moll-Symphonie Pfitzners.

Auf dem Gebiete der leichteren Musik sind Bestrebungen im Zuge, die Operetten, welche um die Jahrhundertwende von Wien aus ihren Siegeszug um die Erde antraten, wieder aufzufrischen. Man hört wieder den «Walzertraum» und die «Lustige Witwe», erfreut sich an ihrer Melodienseligkeit, ohne sicher zu sein, ob sie dem heutigen Weltgefühl noch entsprechen.

Das große Interesse, das in Österreich für alles, was Musik ist und mit Musik zu tun hat, zeigt sich auch an den vielen Neuerscheinungen von Zeitschriften musikalischen Inhaltes. In erster Reihe sei hier die von Dr. Peter Lafite herausgegebene Musikzeitung erwähnt. Josef Marx, der Nestor der österreichischen Komponisten, ein Mann, dessen Musikalität seiner Geistigkeit die Waage hält, hat ein Buch «Betrachtungen eines romantischen Realisten», ein Werk voll tiefschöpfenden Erkenntnissen, verfaßt. Eine Reihe von Publikationen über Haydn, Schubert, Hugo Wolf findet lebhaften Anklang. Dies ist umso bemerkenswerter, als die durch die Währungsreform entstandene Geldknappheit im allgemeinen überflüssige Ausgaben vermeiden läßt. Aber Wien hält eben die Musik nicht für überflüssig und das ist ein gutes Zeichen dafür, daß es seine Stellung als Musikstadt auch in Zukunft zu bewahren wissen wird.

Erwin Frh. v. Mittag.

Hoffnungslose deutsche Jugend?

Eine Diskussion mit Carl Zuckmayer

Die Äußerungen, die man in Deutschland und in der Weltpresse über die geistige Situation der deutschen Jugend liest, entfernen sich in ihrem Tenor nur geringfügig voneinander. Der pessimistische Flügel erklärt: die Erziehung des Dritten Reiches, die fehlende Bildung und der Zusammenbruch hätten eine Kluft aufgerissen, die von dieser Generation kaum mehr überbrückt werden könne, die zum Nihilismus führe und zur Folge habe, daß die jungen Menschen dem ersten besten neuen Rattenfänger in den Abgrund folgen würden. Der optimistische Flügel vertritt meist die Meinung, es wären bereits erfreuliche Ansätze zu sehen und bei unermüdlicher Erziehungsarbeit der Älteren — begleitet von einer Besserung der deutschen Lebenslage — könnten in einer Reihe von Jahren die jungen Menschen das Klassenziel innerer Reife und demokratischer Geisteshaltung wohl erreichen.

Das Schlagwort von der «verlorenen Jugend» hat etwas prickelnd marktgängiges, man kann es auch gut illustrieren mit Bunkerreportagen, Gerichtssaalberichten und Schulumfragen, die dann auf gespannte und oft vom Pharisäertum nicht gänzlich freie ältere Leser stoßen. Aber eines wird dabei meist übersehen: daß es sich hier nur um einen begrenzten Ausschnitt mit auffallenden Phänomenen handelt, der über das soziale Elend manches, jedoch nichts über die geistige Situation aussagt. Auf diese geistige Situation aber, als die Voraussetzung für jede weitere Entwicklung, kommt es an. Und hier sehen die Dinge anders aus. Wer junge Menschen wirklich kennt, ist geneigt anzunehmen, daß trotz aller Bildungs- und Wissenslücken, trotz des Elends die entscheidende Schicht unter den 17 bis 24jährigen so gesund ist wie je. Ja, es erhebt sich die Frage, ob sie nicht bereits einen Schritt über die ältere Generation hinausgetan hat.

Ein Abend, bei dem sich viele hundert Jugendlicher im *Münchener Rathaus* trafen, um sich mit dem Dichter *Carl Zuckmayer* über sein Schauspiel *«Des Teufels General»* auszusprechen, gab hierüber manchen Aufschluß. Die Studenten unter den Anwesenden überwogen, aber es war Jugend aus den verschiedensten Schichten; sie hatten die Nachmittagsvorstellung besucht und waren von diesem Stück sichtlich an der Kernstelle der eigenen Problematik getroffen. Dicht gedrängt und stehend füllten sie Saal und Galerien, während die Scheinwerfer der Photographen und der Wochenschau über ihre Gesichter wanderten und stellten beipflichtend, fragend oder kritisierend den sympathisch bescheidenen und dabei so imponierend warmherzig-überlegenden Herrn zur Rede, der stämmig, mit dunklem, meliertem Haarschopf, hellen leuchtenden Augen in seinem indianischen Weinbauerngesicht vor ihnen stand.

Es war eine erstaunliche Diskussion! Als Zuckmayer über den von der Jugend nicht ohne Vorbehalt aufgenommenen Begriff «Demokratie» ein paar Worte sagte, erhob sich spontaner Beifall bei seiner Formulierung: «Demokratie ist ein Prozeß fortgesetzter Selbstkritik». Denn es ging den jungen Zuhörern nicht um Fragen der Kunst. Natürlich wurde der neuralgische Punkt des Stückes, die Gestalt des sabotagetreibenden Oberingenieurs Oderbruch, berührt: ob denn unter der Parole, daß der Zweck die Mittel heilige, hunderte von Kameraden in den Tod geschickt werden dürften? Oderbruch fand Kritiker und Verteidiger. Ein Student, der im Weg dieses Mannes die letzte notwendige Konsequenz sah, meinte: «Ich könnte mich trotzdem auch heute nicht zu diesem Weg entschließen». «Ich auch nicht», antwortete Zuckmayer und erklärte, daß es ihm nicht um die Heroisierung eines Widerständlers gegangen wäre, daß auch der Ingenieur Träger des tragischen Konfliktes sei, und daß der Autor in seinem Schauspiel keine Lösung hätte geben können, was wiederum einen allgemeinen Applaus ergab.

Als jedoch ein junger Mensch aufsprang: «Wir Jungen sehen als die eigent-

lich tragische Figur des Stückes den Leutnant Hartmann an», brach donnerndes Getrampel und die eigentliche Diskussion los. Kein Zweifel, daß sie alle in diesem jungen Soldaten, der anfangs glaubt und später die Lüge sieht, sich selbst erkannten, und daß ein blonder junger Mensch für 99 % der Anwesenden sprach, als er erklärte: «Herr Zuckmayer, Sie können uns glauben, Nazis sind wir heute alle nicht mehr, aber nicht jeder von uns traf einen Harras, der ihm rechtzeitig die Augen öffnete». Einmal meldete sich ein junges Mädchen zu Wort, der die ehemalige BDM-Jüngerin im runden blonden Gesicht stand, und etwas von der Gewissensnot mancher Jungen wurde hier laut, als sie, Zuckmayer für sein Stück dankend, hilfesuchend fragte: «Was uns schön und ideal erschien, und woran wir uns begeisterten, wie kann dies alles, alles plötzlich verbrecherisch sein?» Sie hing die ganze Zeit mit aufgerissenen runden Augen an den Lippen des Dichters.

Dutzende von gehobenen Armen meldeten sich zwei Stunden hindurch zum Wort. Auf eine Bemerkung, daß der gegenwärtige Hunger ein schlechter Lehrmeister wäre, antwortete ein schmaler junger Mann: «Es geht uns schlecht, aber ich glaube, daß dies gut für uns ist; wir haben Hunger, aber ich glaube, daß dies gut ist, denn es hilft uns nachdenken und die rechte Erkenntnis finden», worauf interessanterweise von verschiedenen Plätzen laut geklatscht wurde. Während einem anderen, der erklärte, daß sie alle 1945 dem Nationalsozialismus ablehnend gegenübergestanden waren, daß jedoch die Erfahrungen und Enttäuschungen dieser drei Jahre viele irre gemacht hätten, — von einem Studenten entgegengehalten wurde: «Wer 1945 nicht mehr glaubte und heute wieder schwankt, der beweist, daß er den Nationalsozialismus auch damals noch nicht überwunden hatte». Es fielen auch scharfe Bemerkungen über die Vorbilder, welche die heutige Demokratie gebe und über die Erziehungsarbeit der Besetzungsmächte, aber die bitterste von den Jungen ausgesprochene Wahrheit war die: «daß sich leider ein großer Teil der Welt auf einem Weg befindet, den wir überwunden haben!»

Gewiß, man hatte hier nicht Dreißigjährige, sondern einen geistig besonders aufgeschlossenen Teil der Jüngeren vor sich. Aber vielleicht kommt es gerade auf diesen Teil für die Zukunft an, und daß es sich dabei nicht ausschließlich um akademischen Nachwuchs handelte, bewies der junge Gewerkschaftler, der, für die Arbeiter sprechend, dem Dichter seinen Dank ausdrückte.

Sieht so das Bild einer hoffnungslosen, apathischen, nihilistischen Jugend aus? Man wurde vielmehr den Verdacht nicht los, als hätte diese Jugend auf Grund ihres Erlebens einen Schritt vorwärts getan, den die Älteren in seiner Tragweite noch gar nicht begriffen haben. Dies wurde deutlich, als sich einmal ein etwa 50-Jähriger erhob und nicht frei von Pathos in die Diskussion eingriff. Seine Worte schwebten wie Fremdkörper im Raum und hinterließen in dieser gereinigten Luft einen peinlichen Geschmack.

Denn diese Jugend ist frei von Pathos. Große Worte sind ihr verdächtig geworden. Wer sich an seine Studentenzeit nach dem vorigen Krieg erinnerte, der verglich im Geiste die pathetischen, geschwollenen Reden in den damaligen Versammlungsräumen, die von Schlagworten schwirrten, von parteipolitischen Doktrinen bestimmt, von ideologischen und ständischen Vorurteilen eingeengt waren, mit den Reden dieser Jungen von 1948. Unbeholfen oder gewandt sprachen sie auf das schlichteste von ihrem eigenen Erleben, kaum einmal tauchten Schlagworte auf und wenn, dann wurden sie mit heiterem Gelächter quittiert. Nichts war von parteipolitischen Parolen zu hören; fragend, selbtstkritisch meldeten sie sich zum Wort, und man konnte nicht übersehen, daß hinter ihrer Skepsis und Nüchternheit der Drang nach Wahrheit glühte und die Erkenntnis, daß ein gänzlich neuer Weg gefunden werden müsse. Ein Unbekannter, der mit uns die dunkle Rathaustreppe hinunterstieg, meinte: «Von dieser Jugend können sich die Herren Politiker in Frankfurt eine Stange abschneiden».

Bruno E. Werner.

Neue deutsche Zeitschriften

Die Zeitschriften, die uns bisher aus Deutschland erreicht haben, bezeugen bereits ein unerwartet reges Aufleben des kulturellen Schaffens. Solche Anfänge und Wiederanfänge müssen um so höher eingeschätzt werden, als sie sich gegen schwere Widerstände durchzusetzen haben. Diese Notlage ist bedauerlich, aber nicht so fatal wie es scheinen möchte; denn sie zwingt zur Besinnung auf das Wesentliche, auf die im geistigen Bereich wirklich lebenswichtigen Dinge. Es bestehen manche Anzeichen, die erkennen lassen, daß die gewaltige Erschütterung der Kriegs- und Nachkriegsjahre in Deutschland zu einer Erneuerung, Reinigung des kulturellen Lebens führen kann: wir sehen nichts mehr von jenem etwas unverbindlichen Allerweltskulturbetrieb und -Ausverkauf, der vor dem Krieg wahrgenommen werden konnte. Wir spüren von den Universitäten einen neuen, frischen Wind wehen, der aus einer weniger musealen, aber dafür musischen Atmosphäre kommt. Wir sehen die echten Geistesgüter, die dem Zusammenbruch widerstanden haben, aufs neue fruchtbar werden, während anderseits gewisse pseudo-philosophische Erzeugnisse einer zerebralen Spiegelfechterei bereits im apokalyptischen Katzenjammer untergegangen sind. Wir glauben ein schärferes Wert- und Verantwortungsgefühl wahrzunehmen und vor allen Dingen das in bitterer Erfahrung gehärtete Bekenntnis zur humanen, westeuropäischen Lebensform.

* * *

Da sind zunächst die im engeren Sinn literarischen Zeitschriften: Im *Südverlag* (Konstanz) erscheint monatlich *«Die Erzählung», Zeitschrift für Freunde guter Literatur,* im zweiten Jahrgang. Herausgeber: *Ludwig Emanuel Reindl.* Sie befaßt sich vor allen Dingen mit der deutschen lyrischen und epischen Dichtung der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit, erschließt auch die europäische Literatur in Übersetzungen und pflegt das Biographische. Sie legt besonderen Wert auf enge Fühlung mit ihrem Leserkreis und fördert mit bedeutenden Preisveranstaltungen das in Bildung begriffene literarische Leben. — Ferner erscheint im *Verlag Willi Weismann,* München, ebenfalls monatlich und im zweiten Jahrgang *«Die literarische Revue»* (vorher: *«Die Fähre»*) unter der Schriftleitung von *Hans Hennecke.* Sie bringt sowohl Original- und Übersetzungstexte aus der deutschen und der Weltliteratur, als auch kritische Aufsätze und Berichte, sowie eine Abteilung Buchkritik. Sie ist locker gebaut und vielseitig und kommt besonders den Bedürfnissen des urbanen Liebhabers nach literarischer Orientierung entgegen. — Ferner erscheinen in der *Nymphenburger Verlagshandlung* seit 1946 die *«Deutschen Beiträge»,* eine Zweimonatschrift, herausgegeben unter Mitwirkung von *Hermann Uhde-Bernays* und *Ernst Penzoldt,* von *Berthold Spangenberg* und *Wolf Lauterbach.* Sie bringt in ansehnlichen Heften dichterische und vor allem kritische Beiträge und dürfte nach Stoff und Formniveau besonders für den Gebildeten humanistischer Richtung bestimmt sein.

Wer anhand dieser ersten literarischen Zeugnisse die Verbindungen des gegenwärtigen deutschen Geisteslebens mit seiner Vergangenheit prüft, ist überrascht: er wird nicht nur keinen eigentlichen Bruch mit der Tradition, sondern eher eine Hinwendung zu ihr erkennen. Wir betrachten es als glückliches Zeichen einer einsichtigen Selbstbeurteilung, daß die Deutschen jetzt nicht aus übergroßer Enttäuschung über die unselige Entwicklung ihrer Geschichte alle Brücken hinter sich abbrechen und ihrer Vergangenheit schlechthin abschwören. Denn ein unbefangenes Verhältnis zur eigenen Vergangenheit gewährt auch ein solches zur Zukunft; und dieses ist es doch wohl, was man Deutschland vor allem wünschen möchte. Aber auch in die Breite ist der geistige Raum der Nation offen geblieben: das in den

unfruchtbaren Jahren geistiger Autarkieversuche angesammelte Bedürfnis nach internationaler Berührung, echter Auseinandersetzung und aufbauender Beteiligung an den geistigen Anliegen Europas hat sich mächtig Bahn geschaffen. Es ist nur zu hoffen, daß die gegenwärtige Aufgeschlossenheit nicht nur in der abhängigen politischen Lage begründet, sondern Anzeichen einer wachsenden, endgültigen Europafähigkeit des deutschen Geisteslebens sei.

Werner Huber.

Albert-Anker-Austellung in Ins

Am 14. April schloß in *Ins* eine vielbeachtete Ausstellung von Werken des Malers *Albert Anker* (1831—1910) ihre Tore. Das heimelige Seeländerdorf, inmitten einer wundervollen, vielbesuchten Landschaft, hat seine Turnhalle in zweckmäßiger Art in einen Ausstellungsraum umgewandelt, der während einiger Wochen Meisterwerke des großen Inser Bürgers beherbergen durfte. Wir freuen uns, daß nicht nur die städtischen Museen, in oft verwirrendem Wechsel, Meisterwerke künstlerischen Schaffens einem großen Publikum zugänglich machen, sondern daß auch außerhalb des städtischen Getriebes künstlerisch Wertvolles geboten wird. Ins, der Heimatort Albert Ankers, hat mit der ausgezeichneten Ausstellung eine schöne und sicher fruchtbringende Initiative bewiesen, die dazu anregen wird, künstlerisches Schaffen über den zahlenmäßig beschränkten Kreis städtischer Kunstfreunde hinaus zum Allgemeingut werden zu lassen.

Inmitten jener mit Bahn oder Auto zugereisten Besucher, und es waren derer eine bedeutende Zahl, bewegten sich in den Ausstellungsräumen Besucher aus dem Bauern- und Handwerkerstand und betrachteten meist in ehrfurchtsvollem Schweigen die Gemälde ihres berühmten, verstorbenen Mitbürgers. Es schien uns da und dort, als ob Gestalten aus Ankers Werken, zu neuem Leben erwacht, aus den Rahmen herausgetreten seien, um sich selbst durch das Auge des Künstlers kennen zu lernen. Kunst und Leben sind in solchen Erscheinungen zu einer Einheit geworden, die dem Kunstwerk erst seinen unsterblichen Wert zu verleihen vermag.

Albert Ankers Kunst ist im wahrsten Sinne des Wortes Volkskunst und Volkseigentum. Inmitten all der meteorhaften Erscheinungen am Himmel der bildenden Kunst in der Schweiz gibt es kaum einen Künstler, dessen Name in allen unsern Gebieten und Volksschichten einen besseren Klang hat. Die erd- und schollengebundene Echtheit seiner Gestalten, mit ihren tiefen allgemein menschlichen Zügen und umgeben von einem duftigen motivischen Reiz sind Charaktereigenschaften, welche die Kunst Albert Ankers unmittelbar mit dem Beschauer verbinden, der frei von literarischem Snobismus vor sie hintritt.

Albert Anker hat in einer Zeit und einer Umgebung gelebt und gewirkt, welche die innere Unruhe unserer Epoche noch nicht kannte. Sie hatte zudem wenig Sinn für monumentale Aufgaben. Seine Kunst entwickelte sich in einem Rahmen bürgerlicher Beschaulichkeit, die das Gemälde fast ausschließlich als Schmuck des privaten, intimen Wohnraumes bevorzugte. Hier mag auch der Grund zu jener Kritik liegen, die an Albert Anker einen Mangel an dramatischer Spannung und Wirkung rügt. Wer sich aber eingehend mit Anker auseinandersetzt, wird wohl das Äußerliche einer konstruierten Dramatik vermissen, erkennt aber dafür desto tiefere seelische und menschliche Bewegung in seinen Werken. Wie Jeremias Gotthelf in seinen Novellen und Erzählungen zum Innersten des Menschen vorzudringen bestrebt war, so hat Anker diesen Weg wie kein anderer Künstler seiner Zeit mit dem Pinsel gesucht. Wir sind daher nicht überrascht, daß er gerade bei den Illustrationen der

dichterischen Werke Gotthelfs Vorzügliches geschaffen hat. Jedoch auch hier hat Albert Anker die mildere Seite des Bauernlebens der herben, oft drastischen Tiefgründigkeit des Dichters vorgezogen.

Wir können nicht auf Einzelheiten des äußeren Lebensablaufes unseres Meisters eingehen und verweisen deshalb auf die vorzügliche Publikation über Albert Anker aus dem *Fretz und Wasmuth*-Verlag [1]).

In stetem Studium hat sich das Talent des jungen, ursprünglich zum Pfarrerberufe bestimmten Künstlers entwickelt. Mannigfaltige Begegnungen mit lebenden Künstlern im In- und Auslande und mit Werken großer Meister der Vergangenheit förderten die reiche Begabung und entwickelten sie zur Blüte persönlichster Art. Schon zu Lebzeiten durfte sich der Künstler großer Anerkennung weitester Kreise erfreuen. Als 1901 ein Schlaganfall seine rechte Hand lähmte, führte er freudig und ebenso erfolgreich Stift und Pinsel mit der nicht weniger geschulten Linken.

Albert Anker ist der unerreichte Meister des bürgerlich-bäurischen Genregemäldes und zudem ein treffsicherer Bildnismaler gewesen. Tief verbunden mit der Bevölkerung seines Heimatortes, durfte er als Mensch und in öffentlichen Ämtern an Leiden und Freuden seiner Mitbürger teilnehmen. Diese Verbundenheit ließ ihn denn auch in seiner Umgebung die Bildvorwürfe finden, die in den Gemälden und Zeichnungen zu einem Spiegel seiner Zeit und Umgebung geworden sind. Der Sinn für lebendige Wirklichkeit, verbunden mit einem sensiblen Schönheitsgefühl in der Anwendung malerischer Ausdrucksmittel in Linie und Farbe, haben Anker zu einem im wahrsten Sinne des Wortes schweizerischen Künstler werden lassen.

Der junge Künstler hat seinen Stil sehr früh ausgebildet. Der ganz besondere Reiz seiner Werke liegt nicht ausschließlich im Motiv begründet, sondern es sind malerische Elemente, die neben überzeugender Echtheit des Dargestellten zum Gesamteindruck verschmolzen sind. Was Anker von Vautier und Defregger, mit denen er oft verglichen wird, unterscheidet, ist die Tatsache, daß diese beiden als Stadtmenschen an ihre Motive herantraten. Es fehlt ihnen jene innere Beziehung zum Modell, die Anker in höchstem Maße eigen gewesen ist; ob er Einzelfiguren oder Gruppen dargestellt hat, immer sind es ganz bestimmte Menschen mit individuellen Zügen. Wir bewundern denn auch vor allem seine vorzüglichen Bildnisse. Was er hier in Kompositionen aus dem täglichen Leben, bei der Arbeit oder in der Beschaulichkeit ruhiger, andachtsvoller Stunden gesehen hat, verstand sein Pinsel meisterhaft festzuhalten. Der Künstler geht dabei weit über die bloße Genremalerei hinaus zur Charakterdarstellung. Erinnern wir uns der düsteren Stumpfheit des Trinkers, der Geschäftigkeit des Dorfschneiders, der Abgeklärtheit seiner Greise und Greisinnen oder der frischen Schalkhaftigkeit seiner Schulkinder. Wie tief mitfühlend begleitet er z. B. ein Kinderbegräbnis, wie sicher erfaßt er die Beteiligten am Zinstag oder wie mitleidsvoll gestaltet er die erste Hilfe an die 1871 über die Grenze geflüchteten französischen Soldaten. All diese Menschen sind ihm nicht nur interessante Modelle; es sind lebendige, lachende, trauernde oder leidende Menschen, die ihren eigenen Namen tragen, und deren Seele der Meister zu ergründen suchte.

Mit Böcklin, Koller, Zünd, Buchser, Barthélemy Menn u. a. hat Albert Anker die Vorbedingungen für das Werden und Wachsen der Kunst Ferdinand Hodlers geschaffen. Er war in diesem Kreise der mit der Heimat am tiefsten verbundene, intime Künstler, der seine Kunst der Darstellung des ländlichen Volkes wie kein anderer gewidmet hat. Im Rahmen seiner Zeit ist Albert Anker eine Sondererscheinung persönlichster Prägung geblieben.

---

[1]) Albert Anker. Mit einer Einführung von C. von Mandach. Fretz & Wasmuth, Zürich 1941. — Siehe Besprechung Septemberheft 1943, S. 347/48. — Vergleiche auch Walter Hugelshofer: Albert Anker. Niehans, Zürich 1941. Besprochen Juniheft 1942, S. 203.

Die Inser Ausstellung vereinigte 100 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus der Zeit von 1858—1901. Der größte Teil stammte aus Privatbesitz, und wir danken den Inser Organisatoren ganz besonders dafür, daß diese sonst unzugänglichen Werke wieder einmal einem größeren Publikum gezeigt werden konnten. Dank gebührt den Veranstaltern zudem, daß sie es verstanden haben, den Meister in seinem eigenen landschaftlichen Rahmen zu so schöner Geltung zu bringen.

Es wäre wünschenswert, daß solche Anstrengungen weiterhin unternommen würden. Ist es z. B. nicht möglich, den Besitz unserer Kunstmuseen, der oft lange Zeit unzugänglich ist, da die Räume zu Sonderausstellungen verwendet werden, auswärts auszustellen?

Alfred Scheidegger.

Stadttheater Zürich

Schweizer Opernabend

Es muß doch etwas Seltsames sein um die Kunst, daß sogar «große» Kunstliebhaber die Mühe scheuen, sich mit zeitgenössischen Werken auseinanderzusetzen. Sich mühen um die Kunst scheint ihnen schon ein Widerspruch zu sein. Kunst — und Musik vor allem — ist zur reinen Freude da, man muß sie ganz einfach genießen. In den schwellenden Wohlklang der Töne muß man sich versenken, wohlig darin untergehen und das mühsame Ich für Augenblicke selbstvergessen den Wogen der Melodie anvertrauen. Wo aber die Melodie, die davonträgt, und der Wohlklang fehlen, hat da die Kunst bereits ausgedient und ihr Ziel verfehlt? Sind die heutigen Musiker nur noch Barbaren, die eigenwillig im Chaotischen wühlen? Dem spärlichen Interesse, das man ihnen entgegenbringt, nach zu schließen, könnte man es fast meinen.

Wäre es nicht die schönste Aufgabe des Musikfreundes, den Werken seiner Zeit gerecht zu werden und am Schaffen seiner Zeitgenossen Anteil zu nehmen und zu haben? Müßte es nicht zudem für einen Schweizer angenehm sein, zu entdecken, in welchem Maße gerade Schweizer Künstler am heutigen Musikschaffen beteiligt sind? Aber die Zeiten des kunstrichtenden Volkes scheinen recht weit entfernt und die Kluft zwischen dem schaffenden Künstler und der Menge recht groß, so daß man sich nicht mehr von selbst versteht. Die neue «Sprache» zu lernen, ist jedoch — in der Kunst wenigstens — zu mühsam. Wenige hören sich ein Stück, das ihnen das erste Mal nichts sagte, ein zweites Mal an, viel zu wenige. Die wenigen aber beweisen immerhin, daß sogar zur modernen Kunst der Zugang gefunden werden kann und daß einem dann in Honeggers «Judith» die aus der trostlosen Trübsal verzweifelter Geigen auftauchende Flötenmelodie zu einem Entzücken hinreißen wird, das der reinen Freude an einem Mozartschen Liede nahesteht. Aber es braucht Geduld, um all diese verborgene Schönheit finden zu lernen, und heute hat man keine Zeit dafür.

Deshalb reißen sich die Leute auch nicht, wie es recht und billig wäre, um die Plätze dieser Zürcher Aufführung von Schoecks «Fischer un syne Fru» und Honeggers «Judith». Und wie schön wäre es doch gewesen, einmal mit echt lebendigem Interesse zu zeigen, daß wir Schweizer wirklich die Musikfreunde sind, die wir stets sein wollen. Wir hätten zudem eine unvergeßliche Aufführung gesehen. Denn so unterschiedlich auch die beiden Werke sind, die an diesem Abend zusammengespannt wurden, stellen sie beide doch großartige Möglichkeiten moderner Musik dar.

Schoecks «Fischer un syne Fru» ist ein Stück von strengster formaler Geschlossenheit, gebaut nach den scheinbar einfachen und unfehlbaren Gesetzen des Märchens: sieben Wiederholungen folgen sich in siebenfacher Steigerung, und am Ende geschieht der gigantische Absturz von höchster Höhe zurück ins Nichts. Es entspricht also der altbekannten Fabel vom Frosch, der sich bläht, bis er platzt. Die Art und Weise, wie Schoeck uns die Stufen der Steigerung hinanführt, wie er die Sehnsucht nach Größerem von der Leidenschaft zur Besessenheit werden und ins Dämonisch-Zügellose ausarten läßt, ist wahrlich meisterhaft. Dabei bleibt das äußere Geschehen schlicht, beinahe stereotyp. Die Frau, unersättlich unzufrieden mit ihrem Los, wünscht sich in fieberhafter Hast die Leiter menschlicher Möglichkeiten hinan und schreckt auch vor dem Letzten nicht zurück: sie will werden wie der liebe Gott. Der Mann, zufrieden glücklich, wenn er vor seiner Hütte Netze flicken und seine wortlosen Lieder dazu singen kann, setzt ihrem Begehren keinen rechten Widerstand entgegen. Jedesmal geht er doch wieder hin zum Butt, dem Wunderfisch, und ruft ihn mit seiner eigenen innigen Weise an, obschon er das Begehren seiner Frau unrecht nennt:

Manntje, Manntje, Timpe Te,
Buttje, Buttje in der See,
Mine Fru de Ilsebill
Will nich so as ik wol will.

Somit folgen sich immer zwei Phasen des Anstoßes und der Auslösung, die Handlung der Frau einerseits und anderseits die des Mannes. In dem Bilderbuch, das uns Max Röthlisberger und Leopold Lindtberg aufgestellt haben, entspricht es der Handlung auf der rechten und linken Bildhälfte. Während rechts die Stimme der Frau jedesmal heftiger und eigenmächtiger ertönt, geht auf der andern Seite die des Mannes allmählich im Toben der Elemente unter. Unvergeßlich ist der warme Glanz des Endes, der sich ausbreitet über die Trostlosigkeit der Fischerhütte, in der sie nun sitzen müssen «bis auf den heutigen Tag». Die Frau stimmt ein in den friedvollen Gesang des Mannes, es gibt kein Duett im üblichen Sinne, aber doch ein wortloses Sich-Ergänzen der beiden Stimmen. Die dämonische Leere ist nun verschwunden, und dies führt zu einer Lösung der Atmosphäre im doppelten Sinne des Wortes.

So reizvoll und entzückend die Idee des Bilderbuches an sich war, gab dieser Rahmen für das Spiel doch einen zu engen Raum ab. Zu viel gähnende Schwärze war ringsumher, und das Stadttheater ist nun einmal keine Kammerbühne. Es blieb denn auch die Aufführung ein wenig im Niedlichen stecken und nützte die Räume nicht aus, die Schoeck mit seiner Musik dem Märchen erschlossen hat. Die gewaltige Steigerung von Musik und Text kann das Bild nicht mitmachen, weil es nur geringe Variierungsmöglichkeiten hat und der kaiserliche Prunk blieb artig puppenhaft. Auch der Butt war so drollig — überaus reizend an sich —, daß ihm weder das rote noch das grüne Auge einen dämonischen Anstrich hätte geben können. Dafür bildeten Libero de Luca und Claire Cordy ein Fischerpaar, das stimmlich und schauspielerisch den hohen Anforderungen gewachsen war, und trugen so Wesentliches zum Gelingen der Aufführung bei.

Honeggers «Judith» versetzt uns in eine völlig andere Welt, die ausschließlich nach dem Gesetz des Gegensatzes gebaut ist. Das Riesenhafte und das Extreme herrschen in ihr. Da wird das gläubige Volk der Bethulier den heidnischen Assyrern gegenübergestellt, die hellen Steinkuben und Torbogen ihrer Stadt dem trunkenroten Zelt und Feldzeichen der Feinde. Da werden der höchsten Not und Verzweiflung Hoffnung und Glaube entgegengesetzt, und Jubelchöre lösen das Wimmern und Klagen der Verzagten ab. Auf die durchdringend scharfen Dissonanzen des vollen Orchesters folgen zarte Melodiebogen einzelner Holzblasinstrumente, und diese werden

wiederum abgelöst durch eine Jagd von rhythmischen Effekten oder durch Fanfarengeschmetter. Das völkische Geschehen bleibt im Mittelpunkt; auch Judith, die Trägerin des göttlichen Funkens, tritt nicht heraus aus diesem Kreise. Sie ist nicht mehr als des Volkes verkörperte Hoffnung. Darum auch vermag sie dessen Verzweiflung zu durchbrechen und darum kann sie in der Szene an der Quelle ihres eigenen Zagens Herr werden. Das ganze Volk trägt sie. Auch Holofernes vertritt nur den Typus des Barbarenhäuptlings. Es geht hier eben gar nicht um das individuelle Schicksal; nur am Ende vielleicht spürt man dieses hindurch, wo Judith ihr schweres Los kaum ertragen kann und darum ihr Leben Gott ganz weiht.

Honegger zeichnet mit starken und treffenden Strichen, die er wohl zu setzen versteht. Seine Musik ist durchdringend und schmerzt oft, aber der Augenblick, stets von kühner Wucht, überzeugt. Es ist sehr schade, daß an einigen Stellen die Fugen der Umarbeitung von der Szenenmusik zur Oper spürbar bleiben und so die letzte Geschlossenheit nicht erreicht wird.

Hans Erismann und Leopold Lindtberg verdanken wir die musikalische und szenische Führung des Volkes, dem ja die eigentliche Hauptrolle zufällt. Auch das Orchester, das unter Viktor Reinshagens kundiger Leitung lebendig musizierte, spielt eine tragende und vielseitige Rolle. Ira Malaniuk überzeugte durch die Einfachheit ihrer Darstellung und daß sie es vermied, ihre Judith allzu sehr ins Rampenlicht zu zerren, ist in diesem Falle durchaus zu loben. Alois Pernerstorfer war ein grandios barbarischer Kriegsfürst, und unter allen andern Gestalten sei nur noch Leni Funks «Stimme einer Wehklagenden» erwähnt. Dieser anonymen, fast instrumental gehaltenen Gestalt verdanken wir den tiefsten Eindruck des Abends; von geradezu magischer Gewalt war sie und vermittelte uns das Gefühl jener glühenden Aktualität, die mit der Zeitlosigkeit zugleich aller wahren Kunst innewohnt.

Sunna Bircher.

Das Schauspiel in Zürich

Das Schauspielhaus hat schon dann und wann mit größtem Erfolg der Operette Konkurrenz gemacht, warum sollte es nicht einmal Gleiches mit der Oper versuchen! So spielt es jetzt *Ibsens «Peer Gynt»* mit der Musik von *Grieg;* das subtile Können des *Winterthurer Stadtorchesters* verbündet sich mit demjenigen unserer Schauspieler, um Ibsens problematischstes Werk einem Publikum unserer Zeit nahe zu bringen. Der Erfolg war eindeutig, wenigstens was Grieg betrifft. Seine Peer-Gynt-Musik, die das mondäne Parfüm der Kursäle und Promenadenkonzerte angenommen hat, und dies nicht ohne tiefere Wesensverwandtschaft mit solchen Orten, hier erscheint sie wieder einmal am rechten Platz: als Illustration, als reine Begleitung, und ist in ihrer elegant-sentimentalen Mittelbarkeit nicht mehr ganz im Unrecht. Was aber Ibsen betrifft, so ist das Gelingen weniger unproblematisch, das ist nur natürlich. «Peer Gynt» hätte vielleicht eine Oper oder zu mindest ein Melodram sein *sollen, ist* aber keines. Jedes große Werk hat seine ihm innewohnende Musik; hier im «Peer Gynt» ist es so, daß schon diese immanente Musik nicht stetig durchfließt, sondern allzu oft verschweigen muß vor ganz unmusikalischen Werkelementen und daß der Dichter dann, was ganz besonders verhängnisvoll scheint, nachher zu musikalischen Drückern greift, um jenes Verschweigen wieder wettzumachen. Aber auch abgesehen von dieser oft unorganischen Natur des Werks ist seine Verkoppelung mit Grieg, also mit einem rein musikalischen Darstellungsmittel, nicht ohne Gefahr. Wer «Peer Gynt» als beinahe faustisches Gericht über

den Menschen auffassen will, dem muß der ganz unfaustische Grieg eindeutig im Wege sein. Wem die Symbolik dieser Geschichte eines Halben, der es weder zum reinen Traum, noch zur reinen Tat; weder zum reinen Guten, noch zum reinen Bösen bringt und der deshalb höchstens wieder neu eingegossen werden könnte im Verwandlungsprozeß der Welt, errettete ihn nicht die Treue der Geliebten, — wem dieses Thema noch heilig ist, dem muß wiederum jene opernhafte Auffassung des Werks ein Greuel sein. Wem aber der «Peer» viel mehr eine historische als eine absolute Bedeutung hat, der wird schon dankbar sein, wenn er dem Werk überhaupt noch nahe kommen kann.

Dieses frühe Werk Ibsens ist eines jener Dramen, über die man eigentlich uferlos dissertieren kann — ob das ein gutes oder ein schlechtes Zeichen sei, das bleibe hier unerörtert. Ein Werk, dessen Einheit viel weniger durch menschliche Fülle gegeben wird als durch die gedankliche Linie. Sie bricht nicht ab, auch wenn die Seelenlandschaft öd und arm wird, sie führt weiter wie eine Eisenbahn durchs Gelände. «Peer Gynt» mag der modernen Sensibilität näher sein als die späteren, psychologisch ausgerichteten Werke Ibsens, die Phantastik dieses frühen Werks, seine Kühnheit in der Mißachtung aller dramatischen Gesetze mag uns Heutige stärker bezaubern — aber die künstlerische Einheit jener späteren Werke, ihre überzeugende Beschränkung auf das, was Ibsen künstlerisch wirklich gegeben war, macht sie uns auch wieder, von anderer Seite her, annehmbarer. Wie atmet man auf, wenn Ibsen endlich dem Vers entsagt und sich mit jener kalten, treffenden Prosa abfindet, die sein Ton, ja — seine Musik ist. Wie wohl wird einem, wenn sich ihm das Symbolische endgültig ins Alltägliche verpuppt. Hier haben wir ihn dann, scharf umgrenzt, scharf umgrenzbar, einen Meister seiner Zeit. Im «Peer Gynt» ist er vielleicht zeitloser, aber noch kein Meister. Das Werk spielen, hieße eigentlich, es zu Ende dichten müssen.

Nichts Geringeres hat denn nun auch *Steckel* mit seinen Helfern im Schauspielhaus versucht. Die Musik war dabei seine erste Stütze, leider ist sie von Grieg. Seine zweite, unvergleichlich stärkere ist aber das Bild, in dem sich *Teo Otto* selbst übertroffen hat. Der schöpferische Akzent liegt dabei durchaus auf den phantastischen, überrealen Elementen des Werks. Die Heraufbeschwörung des «großen Krummen» — ein gekrümmter Riesenschatten, unendlich machtvoller als die Stimme, die zu ihm gehört. Das Irrenhaus, ein Albdruck der gesteigerten Wirklichkeit. Das Reich der Trolle vollends, grünes, grasiges Gefaser, phosphoreszierendes Gelichter, ein unvergeßlicher, wahrer Graus, für den alle, die Erfinder und die Darsteller, nicht hoch genug gelobt werden können. Dagegen fällt das Wort merkwürdig ab. Der Vers, in dem sich die Reime gegenseitig auf die Füße treten, kommt aus engbrüstigen Atem, das Pathos ist von Bild und Ton in Beschlag genommen, dem Worte wird es vorenthalten — und das ist bei diesem Werk vielleicht heute nicht anders möglich. Man denkt kaum mehr an Drama, der Gedanke streift das Melodram, die Oper, ja — die Revue. Man wünschte sich Otto und Steckel einmal am Werk, eine grausig groteske Revue zu schaffen, ein Grand Guignol des Balletts, etwas, was nicht Hollywood wäre, sondern Europa von heute, Totentanz. Aber wir sind bei Ibsen festgehalten, und auf solche Szenen erschütternder Wesentlichkeit folgen dann eben andere, wo der dichterische Atem aussetzt, wo der Gedanke ungebunden obenauf schwimmt oder aber das Gefühlige sich für solche Vorherrschaft des Gedankens plötzlich rächt und Gleiches für sich in Anspruch nimmt. Hier ergeben sich dann plötzlich Operneffekte im schlimmen Sinn des Wortes (die tote Ase etwa im Scheinwerferlicht und mit Begleitung durch Grieg). Alles in Allem aber — welches Gelingen! Selbst nebensächliche Rollen waren so an ihren Platz, in ihre Form gezwungen, daß ihr Sinn eindeutig sich mitteilte. Und das in einer Aufführung, bei der die überragende Hauptrolle von einem dafür nur einspringenden Darsteller gegeben wurde. *Biberti* mußte die gigantische Aufgabe des Peer für den plötzlich erkrankten Knuth übernehmen. Man dürfte aber

nicht von einer Ersatzlösung dabei sprechen, Biberti bringt für die Rolle sehr viel Eigenstes mit. Seinen Sinn für das Unbürgerliche, Abseitige, und jenes Temperament, jenes schöne Feuer, das vielleicht dadurch seinen besonderen Glanz bekommt, daß es von Biberti kaum je ohne eine gewisse Selbstironie ausgespielt wird. Wie peinlich hätte die Anitra-Szene sein können, und wie komisch war sie! Neben Biberti fanden wir *Richter* als Knopfgießer ganz besonders packend: fast akzentlos gab er seinen Text, aber mit einer unheimlichen inneren Durchsichtigkeit. Ein Künstler, auf den man viel setzen mag. Wir wollen hier einhalten mit Einzellob, ein jeder Darsteller hätte solches verdient. Das Wichtigste war, daß sich alles zum Ganzen verdichtete, daß man von einer wirklichen Regietat sprechen darf.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Basler Stadttheater

Sean O'Casey «Rote Rosen für mich»

Wollte es heutigen Tages jemand versuchen, auf Grund literarischer Studien eine Poetik der Bühne zu schreiben, in der alle möglichen erprobten Faktoren dramatisch-ästhetischer Wirkung verzeichnet wären, so würde der irische Dichter Sean O'Casey mit seinem Stück «Rote Rosen für mich» sicher sehr schlecht abschneiden. Kein Handlungsansatz wird in dieser Tragödie konsequent durchgeführt, kein Problem findet eine Lösung, keine Person treibt das Geschehen kraftvoll voran, und was das Seltsamste zu sein scheint: das Stück stellt nicht einmal stilistisch eine Einheit dar. Bald ist die Szene naturalistisch, bald symbolistisch, bald romantisch, bald deklamatorisch-pathetisch, bald shakespearehaft drastisch, dann wieder schlicht volkstümlich. Allein allen Forderungen einer solchen (gottseidank!) ungeschriebenen Poetik zum Trotz übt dieses Stück eine große Wirkung aus. Ja, bei vielen findet es lebhafte Begeisterung. Ein Phänomen? Nein. Denn hier wurde etwas aus der tiefsten Seele unserer Zeit heraus geboren, ohne Intellekt — wenngleich mit viel Wissen. Hier wurden ehrliche Bekenntnisse eines Suchenden niedergeschrieben, der nicht fand, was er suchte, der nur Fragmente eines Menschheitsbildes und Fragmente von Idealen vorfand. Und als er sie zu *einem* Bild zusammensetzen wollte, fiel ihm dieses unter der Hand zusammen. Aber das Suchen selbst war ihm darüber liebenswert geworden. Sind das nicht Bekenntnisse, die unserer Zeit wahrhaft gemäß sind? Sie haben uns den Dichter über alle Einwände hinweg, die man gegen sein Werk vorbringen könnte, sympathisch gemacht. Außerdem aber ergreift uns seine schlichte Sprache wie vor allem die warme und liebenswerte Zeichnung seiner Charaktere.

Trotz der sich ständig wandelnden Konfrontierungen religiöser wie geistiger Anschauungen waltet in diesem Stück eine große innere Ruhe. Es geht dem Zuschauer wie vor einem vielfach geschliffenen Prisma, dem das Auge bei langsamem Vorübergleiten ständig neue Farben, neues Flimmern entlockt. Alle Leidenschaften: Liebe, Haß, Kampf und noch mehr leuchten in kräftigem Kolorit heraus, und doch sind sie nur Strahlenbrechungen innerhalb eines in sich ruhenden und ruhigen Gegenstandes. Betrachteten wir nur jene Strahlenbrechungen in ungezählten Varianten, so würde uns die wirre Vielfalt der Probleme, der Menschen und ihrer Dialoge wohl unbefriedigt lassen. Wir würden einmal die Sozialfrage, einmal die Religion, dann wieder die Krise des Geistes oder die Unstabilität der Wirtschaft diskutiert finden, ohne ein Ergebnis zu erhalten. Betrachten wir aber die Gesamtgestalt des Prismas

selbst in ihrer Unwandelbarkeit, so erkennen wir, daß dieses Stück die Tragödie vom Dichter und vom Idealisten schlechthin ist. Als solche aber fügt es alle einzelnen Farbtöne zu einem erschütternden Gemälde zusammen, das durch seinen Farbenreichtum nicht zersplittert, sondern nur noch vertieft wird.

Durch das Gewirr dogmatischer Denkprogramme hindurch geht der Dichtermensch Ayamonn Breydon — in dem sich der Autor zweifellos selber darstellt — vom Gefühl und dem Instinkt für das Gute getrieben, wohl mit Kompromissen, aber gerade darum voll großer Gläubigkeit an die gute Endabsicht der Weltschöpfung, blind den Weg des Idealisten, steht, da ihn alle lieben, an der Spitze der gleich ihm Unterdrückten und stirbt den Opfertod, sinnlos für die Wirklichkeit des Tages, doch sinnvoll für die Wahrheit seines edlen Denkens. Die Diskrepanz zwischen den verschiedenen Ebenen, die die Welt des Dichters und die der Realität bilden, hat in diesem Stück eine erneute Darstellung gefunden. Dem empfindsamen poeta laureatus «Tasso» wurde ein derb gekleideter, aber nicht minder aufrichtig die Schönheit suchender Dichter aus dem Volke an die Seite gestellt.

Was das Schauspielensemble des Basler Stadttheaters in diesem verschiedengestaltigen, schwer spielbaren Stück leistete, vermag auch eine Einzelaufzählung nicht besser zu würdigen, als wenn wir dem ganzen Ensemble sowie *Therese Giehse* als Gast unser uneingeschränktes Lob aussprechen. *Kurt Horwitz'* Verdienst als Regisseur ist es, alle Stilelemente des Stückes ohne Reibung aneinandergefügt zu haben. Die Aufführung war aus einem Guß.

Das Ballett

Wenn schon einmal im Theaterprogramm Basels verzeichnet steht: «Dunkler Anzug erwünscht», um auch im Haus am Steinenberg die prominenten Gäste der Mustermesse würdig zu begrüßen, dann erwarten wir vor und hinter dem Dirigentenpult eine festliche Atmosphäre, die sich des Baslers sonst nicht so leicht — aber wenn schon, dann auch mit Willkommen — bemächtigt. Den Festgewändern des Publikums entsprachen auf der Bühne die geschmackvollen Kostümentwürfe. Das Ballett — im absolutistischen Zeitalter bereits gern mit stattlicher Aufmachung für besondere Anlässe verwendet — bewies auch diesmal, daß Rhythmus und Bewegung, Farbenrausch und Formenspiel, ausgelöst von musischer Tongewalt, gerade wegen der Freiheit der Sinne vom Intellekt beim Genuß des Gebotenen sich trefflich als festliche Darbietung eignen.

Heinz Rosens Ballettprogramm brachte mit Rameaus Suite «Rigodon de Dardanus», Mozarts Rokokospiel «Les Petits Riens», Manuel de Fallas «Liebeszauber» und William Waltons «The facade» einen Querschnitt durch das Ballett mehrerer Jahrhunderte und bot damit reiche Abwechslung. Ein gut gelungener Regieeinfall war es, die nur kurze Rameausuite als Rahmenballett für das Mozartsche Schäferspiel unter Anwendung der Idee des «Theaters im Theater» zu verwenden. Für das rokokohafte Schäferspiel ist das Ballett in einer so ereignisschwangeren Zeit wie der heutigen wohl noch die wirkungsvollste Kunstform. Auf der Sprechbühne bestenfalls noch ein Objekt für Maturanten oder Liebhaberbühnen, in der Oper nur noch wegen der herrlichen Musik auf den Spielplänen, wirkt das Schäferspiel als Ballett dagegen heute noch frisch und lebendig. Wo das Wort noch wie eine Last auf jenen harmlosen Spielereien des Rokokogeistes zu liegen scheint, hebt hier der Tanz durch die Überwindung der Körperlichkeit jedes Gefühl der Schwere und der Bedeutsamkeit zugunsten eines befreienden Sinnenrausches auf. So kam auch an jenem Ehrenabend der Mustermesse schon bei der ersten Darbietung eine festliche Stimmung auf; denn Solisten wie Tanzgruppe zeigten beste Kunst. Am meisten hatte dem Choreographen aber offenbar de Fallas «Liebeszauber» gelegen, das freilich für einen Ballettmeister ausgezeichnete Möglichkeiten für ein pantomimisches Schauspiel

zu bieten vermag, bildete doch dieses Ballett wie auch andere vom gleichen Komponisten einst die Vorlage für das Ensemble eines Diaghilew. Das Zigeunermilieu mit seiner naturhaft-dämonischen Kraft und Leidenschaft, bei der dennoch die ethischen Gesetze streng gehütet werden, traf *Heinz Rosen* in seiner Inszenierung ausgezeichnet. Die Exaltation der Bewegung und die Akzentuierung des Rhythmus verlieh der Handlung eine ungeheure Dynamik, über die hinweg man geneigt war, die Musik als solche zu überhören. Dies bedeutete wohl schon reiches Lob für das Ballett. Die Einzelleistungen von Lisa Czobel, Elsi Lanz, Lili Roggensinger, Heinz Rosen, Walter Kleiber und Erich Natter waren jedoch auch für sich genommen von überzeugender Wirkung. Mit ihren Darstellungen schufen sie innerhalb der bei aller Düsterkeit der Atmosphäre durchsichtigen Choreographie kräftig profilierte Einzeltypen.

Mit der anspruchslosen Burleske Waltons schloß der gelungene Abend, zu dessen Erfolg auch Kapellmeister Becker mit seinem Orchester, sowie Eduard Gunzinger durch sein Bühnenbild zu gutem Teil beigetragen haben.

Cola Gabriel.