Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 28 (1948-1949)
Heft: 7

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: 15.07.2025

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

✦ Kulturelle Umschau ★

Die Weltkirchenkonferenz von Amsterdam

Die Tagespresse hat durch mehr oder weniger ausführliche Berichte über den Gang der Verhandlungen orientiert. Es erscheint darum angezeigt, einmal den kirchen- und geistesgeschichtlichen Ort dieser Konferenz aufzuzeigen, sodann nach ihrer allgemeinen Bedeutung zu fragen.

I.

Seit den Tagen der ersten christlichen Generation hat es Spaltungen und Trennungen, gegenseitigen Ausschluß und Verdammung gegeben. Das Mittelalter steht im Zeichen der großen Spaltung zwischen Rom und der Ostkirche. Das Zeitalter der Reformation mit seinen zahlreichen neuen Kirchenbildungen führt im allgemeinen zu einer Versteifung der konfessionellen Gegensätze, nicht nur zwischen Rom und den neuen Kirchen, sondern auch zwischen den protestantischen Gruppen untereinander. Die Disziplin, welche sich mit Erforschung und Beurteilung anderer Kirchen befaßt, heißt bezeichnenderweise Polemik und macht es jedem Theologen zur Pflicht, die Abgrenzung gegenüber dem Nachbarn lebendig zu erhalten. Die zweite Hälfte des 16. und die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts stehen in der theologischen Arbeit mehr und mehr im Zeichen dieser Auseinandersetzungen. Die Möglichkeit einer Zuhilfenahme staatlicher Gewalt trägt das Ihre zur Konsolidierung der Gegensätze und der fortwährenden Bekämpfung des Gegners bei. Das Gleiche gilt von den politischen Begleitumständen, wobei natürlich weitgehend eine wechselseitige Beeinflussung von Ursache und Wirkung vorliegt.

Wiederum seit den Tagen der Urchristenheit besteht in allen Kirchen eine starke Sehnsucht nach Einheit. Sie findet ihre theologische Begründung im Gebet des Christus (Joh. 17), in verschiedenen paulinischen Gedanken (Korintherbriefe) und im Taufsymbol (später sogenanntem apostolischen Glaubensbekenntnis): ich glaube ... an die eine heilige allgemeine Kirche. Je und je wird die Forderung nach Einheit den Kirchenleitungen entgegengehalten und findet ihren Nährboden besonders in den Kreisen der Mystik.

Nachdem das erste nachreformatorische Jahrhundert solchen Bestrebungen im allgemeinen sehr ungünstig gesinnt ist und die Bemühungen zu einer Feststellung der «fundamentalen Glaubensbegriffe» wenig Erfolg haben, bringen die beiden Geistesbewegungen des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts: Aufklärung und Pietismus eine Wende. Wie dies im einzelnen der Fall ist, bedarf wohl keiner Ausführung: die Reduktion christlicher Lehre auf eine natürliche Religion der Liebe und der Hoffnung, die Betonung der Gemütswerte des Glaubens gegenüber einer starren Orthodoxie, schließlich auch die Entwertung überkommener Anschauungen von der absoluten Geltung der Schrift und der altkirchlichen Dogmen, — dies alles ebnete den Boden für ein *«ökumenisches» Denken und Handeln,* für ein Streben nach gegenseitigem Verständnis, für ein Offensein zu gegenseitiger Bereicherung. Bekannte, aber mehr anekdotische Begleiterscheinungen dieser Entwicklung sind die gegenseitige Aushilfe protestantischer und katholischer Geistlicher, die Simultangotteshäuser jener

Zeit u. a. m. — Inwiefern man diese Vorgänge als den letzten Zielen christlicher Kirche dienlich betrachten will, ist eine Ermessensfrage.

II.

Für unser Thema ist das 19. Jahrhundert gekennzeichnet durch die Entstehung der großen konfessionellen Bünde: des reformierten Weltbundes — der anglikanischen Lambethkonferenz — des lutherischen Weltbundes — ähnlicher Organisationen der Methodisten, der Baptisten etc. Besondere Erwähnung verdienen hier die weltweiten Bestrebungen des C.V.J.M. und der «Evangelischen Allianz» (1848), weil die lehrhaften Grundlagen dieser beiden für die weitere Entwicklung bedeutend waren. — Vor und nach dem ersten Weltkriege treten die beiden Bewegungen für «Glaube und Kirchenverfassung» und für «Leben und Werk» in den Vordergrund. Die Konferenzen von Stockholm (1925) und Lausanne (1927) sahen zum ersten Male Vertreter fast aller christlichen Kirchen vereint. Die beiden Fortsetzungsausschüsse stellten eine fortwährende Überschneidung ihrer Arbeit und eine daraus folgende Verschwendung von Zeit und Kraft fest und veranlaßten ihre Organisationen, 1937, den Vorarbeiten für eine repräsentative Körperschaft der Kirchen zuzustimmen. Die folgenden Jahre waren der Ausarbeitung der Verfassung des «World Council of Churches in process of formation» gewidmet. Das Generalsekretariat in Genf (Dr. W. Visser 't Hooft) entfaltete eine rege Tätigkeit. In der grundsätzlichen Vorarbeit waren von Seiten der Schweiz besonders Dr. A. Köchlin und Prof. Ernst Stähelin beteiligt, während der «Veteran» Dr. Adolf Keller in der ökumenischen Hilfsarbeit wichtige Dienste leistete. Am 23. August 1948 haben sich die offiziellen Delegierten der ca. 140 Kirchen als erste Vollversammlung des ökumenischen Rates der Kirchen konstituiert und die Bildung des ökumenischen Rates endgültig beschlossen. Damit sind die ominösen Worte «in process of formation» gestrichen, die Gemeinschaft der christlichen Kirchen ist Tatsache geworden: «Wir verstehen uns selbst als entstanden im Bewußtsein der gegenseitigen Verantwortung der Kirchen in Jesus Christus. Es gibt nur einen Herrn und nur einen Leib. Darum können wir es nicht beim gegenwärtigen Zustand der Getrenntheit bewenden lassen. Vor Gott sind wir füreinander verantwortlich... Wir beginnen unsere Arbeit im W.C.C. in Buße für das, was wir sind, in Hoffnung auf das, was wir sein werden» (Sektion I, s. u.).

III.

Es muß betont werden, daß sich die Entwicklung bei weitem nicht so gradlinig vollzogen hat, wie aus obiger Übersicht geschlossen werden könnte. Einmal standen die Weltorganisationen dem ökumenischen Streben anfangs teilweise skeptisch oder ablehnend gegenüber. Auch ist das gegenwärtige Stadium und seine unmittelbare Vorgeschichte ein deutlicher Niederschlag der theologischen Wandlungen seit dem ersten Weltkrieg. Waren es einst Einzelpersonen und nebenkirchliche Organisationen (C.V.J.M.), wie auch überkirchliche Gemeinschaften (Mission), die den Rückhalt der Ökumene bildeten, so wird heute betont, daß dieses Streben nicht ein «Privatvergnügen» sein darf, sondern aus der Kirche und in kirchlicher Verantwortung zu geschehen hat. Die wachsende Schätzung der Kirche, die Betonung ihres besonderen soziologischen Charakters, die Ablehnung der Kirchenbegriffe eines Rothe und Troeltsch, die Proklamierung der Kirche als «Gabe Gottes zum Heil der Welt» (Sektion I): diese Wandlung innerhalb der Theologie (nicht nur etwa der reformierten, sondern auch der anglikanischen und der freikirchlichen) rief eben dieser repräsentativen Körperschaft, «in der die Kirchen unmittelbar vertreten sind». Die Zeit der Pioniere ist abgeschlossen, es ist Sache der jetzigen Generation, ihr geist-

erfülltes Erbe nicht zu verlieren, sondern inmitten der notwendigen Organisation und auf der nunmehr bestehenden rechtlichen Grundlage zu verwalten und zu mehren.

Ist also die stärkere Betonung der Kirche und ihrer besonderen Aufgabe für die gegenwärtige Gestaltung der ökumenischen Arbeit wichtig geworden, so besteht nach wie vor doch auch das andere Moment: die Annäherung, die nunmehr durch offiziell bestimmte und teilweise auch instruierte Delegierte vollzogen wird, die sich selbst als «Gemeinschaft von Kirchen, die unseren Herrn Jesus Christus als Gott und Heiland anerkennen» bezeichnet, ist nur möglich auf Grund einer Haltung, die wohl auch ihre Wurzel in jener Relativierung der Glaubensgegensätze hat, die darüber hinaus aber die ganze ökumenische Bewegung als eine Bewegung der Buße und der Reformation sieht. In der Ökumene wird sich der Glaube der Begrenzung der Kirchen durch die Grenzenlosigkeit der Liebe Gottes bewußt. Dementsprechend wird diese «Gemeinschaft der Kirchen» nicht zu einer Weltkirche erstarren. Die Autorität des Weltkirchenrates wird nicht dogmatischer oder kirchenrechtlicher Natur sein, sie kann sich nur gründen auf den Dienst, den dieses Gremium den Kirchen und ihrem Auftrag in der Welt, dem Zeugnis der lebendigen Gemeinde des lebendigen Herrn leistet. Die einzelnen Kirchen sind aus ihrer gegenseitigen Isolierung herausgetreten, sie werden aber der gemeinsamen Sache und besonders der Behebung der Isolierung gegenüber der Welt den besten Dienst leisten, wenn sie sich nicht einer romantischen Verwischung der Unterschiede hingeben, sondern in aller Demut ihr Eigengut wahren. Solches ist z. B. an der letzten Konferenz des Reformierten Weltbundes (Genf, August 1948) deutlich zum Ausdruck gekommen.

IV.

Die Bedeutung der Amsterdamer Konferenz erschöpft sich nicht in der erwähnten Konstituierung. Es war den Organisatoren gelungen, durch eine glückliche Kombination von geschäftlichen und theologischen Anliegen unsere Aufmerksamkeit wachzuhalten und unsere Arbeit, besonders auch vor und nach diesen sehr ermüdenden Tagen, anzuregen. Nach drei Tagen allgemeiner Besprechungen und Vorträgen teilten sich die Delegierten in die Behandlung der Verwaltungsgeschäfte (Verfassung, Finanzen, Beziehungen zu anderen Organisationen etc.) und studierten die ihnen unter dem Generalthema «Die Unordnung des Menschen und Gottes Heilsplan» vorgelegten Fragen. Es ist unmöglich, die nach acht Tagen der Vollversammlung vorgelegten Rapporte der vier Sektionen (Die Kirche in Gottes Heilsplan — Die Kirche bezeugt Gottes Heilsplan — Die Kirche und die Auflösung der gesellschaftlichen Ordnung — Die Kirche und die internationale Unordnung) im Rahmen dieses Berichtes auch nur auszugsweise wiederzugeben. Wir können aber allgemein feststellen, daß das Gespräch der beiden Bewegungen von Lausanne und Stockholm nicht nur weitergeführt worden ist, sondern eine gewisse Konsolidierung und Vereinheitlichung erfahren hat. Der Vergleich der Rapporte von damals und heute zeigt deutlich, daß in Amsterdam die Delegierten sich ihrer gesamtkirchlichen Verantwortung mehr bewußt waren. Blieben so die Ergebnisse hinsichtlich einer allgemeinen Übereinstimmung manchmal etwas hinter früheren Resultaten zurück, so ist dies nicht als eine Versteifung oder als ein Rückschritt zu bewerten: sie entsprechen eher dem tatsächlichen Denken der Kirchen, sind nicht die Meinung weniger vorausstrebender Pioniere, die dauernd in Gefahr sind, daheim den Boden unter den Füßen zu verlieren. Das in Gang gebrachte Gespräch, durch die Genfer Studienabteilung sorgfältig vorbereitet und in kommenden Jahren in verschiedener Weise fortzuführen, wird den beiden Zielen dienen: der Entdeckung und Bezeugung gemeinsamer Erkenntnis, beides: untereinander und vor der Welt, — dann auch der Bewußtmachung eigener Tradition und der Notwendigkeit ihrer fortwährenden Über-

prüfung. Daß in solcher Arbeit die reformierte Theologie auf Grund ihres evangelischen Prinzips der ecclesia reformata semper reformanda zu bahnbrechender Arbeit berufen ist, bedarf keiner besonderen Ausführung. Welche Bedeutung das Gespräch für die Kirchen und besonders auch für die ganze Menschheit und ihre Nöte haben wird, läßt sich natürlich nicht abschätzen; der Anfang ist gemacht, die Gefäße sind gerüstet; — die Ökumene weiß um ihre Schwachheit: veni creator spiritus, — und um die Verheißung: venit creator spiritus. — «Wir danken Gott für die ökumenische Bewegung, denn wir glauben, daß sie eine Bewegung ist in der Richtung, die er will» (Sektion I).

V.

Auf zwei Dinge sei noch kurz eingegangen. — Die «Gemeinde von Amsterdam» umfaßt nicht alle christlichen Kirchen: die dem Patriarchat von Moskau unterstehenden blieben fern, ebenso eine Reihe von kleineren Freikirchen, die sich vorgängig unserer Zusammenkunft ebenfalls in Amsterdam in einem sehr exklusiven «International Council of Christian Churches» zusammenschlossen. Größeres Interesse beanspruchte die schon 1928 ausgesprochene und jüngst deutlich bestätigte Weigerung Roms, sich an der ökumenischen Arbeit zu beteiligen. Diese Ablehnung konnte nicht überraschen. Die der römischen Kirche eigene und lebenswichtige Auffassung vom Wesen der Kirche verbietet es ihr, sich mit anderen, gleichberechtigten Partnern zusammenzutun. Wir halten dieses Fernbleiben für richtig und der ökumenischen Bewegung in ihrem gegenwärtigen Stadium dienlich. Auch müssen wir ohne jegliche Rancüne feststellen, daß ein Gespräch mit Rom auch von unserer Seite her heute als im Rahmen der Ökumene kaum möglich betrachtet werden muß. Dies schließt eine private Fühlungnahme nicht aus.

Besonderem Interesse und zum Teil auch heftiger Ablehnung begegnete die sogenannte Basisformel des Ökumenischen Rates: «... who accept our Lord Jesus Christ as God and Saviour». Verschiedene Kirchen haben sich gerade wegen dieser Formel von der Arbeit der Ökumene distanziert, andere — so auch die schweizerischen Kirchen — haben ihre Reserven angemeldet. Gewiß werden viele Glieder unserer Landeskirchen diese Formel mit guten Gründen ablehnen und darum auch der ganzen Ökumene irgendwie kühl gegenüberstehen. Die Konferenz von Amsterdam hat diesen Bedenken Rechnung getragen: es können Abänderungsvorschläge eingereicht werden, die durch eine Kommission zu begutachten und der Vollversammlung vorzulegen sind. Es steht aber heute schon fest, daß solche Änderungsvorschläge kaum den Wünschen der «Linken» entsprechen werden; die Möglichkeit ist viel größer, daß eine Abänderung zu einer weitergehenden dogmatischen Bindung führen müßte. Vor allem aber ist festzuhalten, daß nach offiziellen Erklärungen diese Formel nicht als eine Lehrnorm zu werten ist — es fehlen auch alle kirchenrechtlichen Voraussetzungen dazu —, auf Grund derer Kirchen oder Einzelne in ihrem Bekenntnis zu beurteilen wären. Der Rat wird sich nicht damit befassen, in welcher Weise die Kirchen diese Formel auslegen. — Wir wollen keine Einheit auf Kosten der Wahrhaftigkeit, wir halten aber dafür, daß jede Gemeinschaft Opfer verlangt zu gemeinsamer Demut, zu gegenseitigem Vertrauen. Was heute als eine Konzession der Linken erscheint, kann sich morgen als das einigende Band erweisen, während wir in treuem Zeugnis warten, bis das «Senfkorn gewachsen ist zu einem Baum und die Vögel aller kirchlichen Lüfte sich in seinen Zweigen nisten».

Hans ten Doornkaat

Salzburger Festspiele 1948

Orpheus und Fidelio

Was in Salzburg dieses Jahr vor allem konstatiert werden mußte, und — die mitwirkenden Künstler mögen das nicht als Blasphemie auffassen — was nur zum Teil von ihnen abhängt, sind deutlich fühlbare Ansätze einer Wiederkehr der traditionellen Festspielstimmung. Das Publikum spielt wieder mit in dem kleinen Welttheater, genannt Salzburger Festspiele. Noch ist die Sorglosigkeit des Jahres 1937 nicht erreicht, aber die gegenüber dem vorigen Jahr gebesserten Verkehrs-, Ernährungs- und Unterkunftsmöglichkeiten haben jene behagliche Atmosphäre geschaffen, welche für den wahren Kunstgenuß unerläßliche Voraussetzung ist. Die Salzburger Festspiele sind weder ein Musikfest im landesüblichen Sinn, noch ein Musikkongreß, sondern müssen als Gesamtheit von Kunst, Natur und pulsierendem Leben aufgefaßt werden; der Einstellung der Zuhörer kommt hier erhöhte Bedeutung zu. Von ihrer Empfänglichkeit wird es abhängen, ob die Salzburger Idee Hofmannsthals, Reinhardts, Richard Strauß', Franz Schalks Zukunft hat. Eine neue Generation von Künstlern schickt sich an, dieses Erbe anzutreten. Herbert von Karajan, Caspar Neher, O. F. Schuh, Gottfried v. Einem, der Komponist von «Dantons Tod», sind am Werke und stellen ihre Begabungen dem Gelingen der Festspiele zur Verfügung. Übereifrige Kommentatoren sprechen schon von einer «Jung-Salzburger-Schule» und einem neuen Salzburger Stil. Dies erscheint insofern verfrüht, als Stile nicht nach einem Programm sich abwickeln und überdies die Salzburger Aufführungen der beiden Opern Orpheus und Fidelio, von denen hier die Rede sein soll, stilistisch durchaus verschieden sind und sich kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen.

Die Nachwelt hat

C. W. Gluck

alle Insignien der Unsterblichkeit verliehen. In goldenen Lettern prangt sein Name an den Wänden der Konzertsäle, seine Büsten schmücken die Foyers der großen Opernhäuser, und alle Musikgeschichten rühmen seine Bedeutung. Und doch hat dieser Große im Reich der Töne nicht jene Popularität aufzuweisen, derer sich die anderen Heroen der klassischen Musik erfreuen. Der Durchschnitt der Nachgeborenen grüßt ehrfurchtsvoll den Lorbeerkranz, der sich um seine Stirne windet, ohne recht zu wissen, warum. In dieser Hinsicht teilt Gluck das Schicksal Corneilles und Lessings. Mit beiden verbinden ihn Fäden verwandter Geistigkeit. Wie der französische Tragödiendichter sucht seine im Barock verwurzelte Seele das Land der Griechen und mit der gleichen unerbittlichen Exaktheit, die den deutschen Reformator des Dramas beflügelt, trachtet Gluck gewonnene Erkenntnisse prinzipiengemäß anzuwenden. Seine Schöpfungen sind nicht zeitlos, sie tragen deutlich die Merkmale einer Übergangsepoche, aus ihnen spricht das Herannahen des aufgeklärten Absolutismus. In ihnen lebt noch die große Prachtentfaltung der Barockoper, aber starke rationalistische Elemente mischen sich in das festliche Gepränge und bewirken eine entscheidende Profilveränderung dieser Kunstgattung. Es ist kein Zufall, daß Sonnenfels, einer der großen Geister der Aufklärung, für Glucks Opern restlose Bewunderung empfand. «Ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, eine Musik ohne Gurgelei, ein Gedicht ohne Schwulst und Flatterwitz — ich befinde mich in dem Land der Wunderwerke», schrieb er nach der Wiener Erstaufführung der «Alkeste». Diese Oper ist ebenso wie die «Armida» den meisten nur dem Namen nach bekannt, auch die «Iphigenie auf Tauris», welche vor etwa 25 Jahren durch Richard Strauß eine Neubearbeitung erfuhr, konnte sich nirgends am Repertoir erhalten. Nur

«Orpheus und Eurydike»,

die rührende Fabel trauernder Sehnsucht und belohnter Treue, ist am Leben geblieben, ihr verdankt Gluck, daß er «nicht bloß gelobt, sondern auch gelesen wird». Diese bekannteste Oper des großen Reformators wurde in der ehemaligen bischöflichen Felsenreitschule aufgeführt, einem amphytheatralischen Bau, in welchem seinerzeit Reinhardt Goethes «Faust» inszenierte. Es ist eine Vorstellung, deren ausgezeichnete Vorbereitung und deren Reichtum an szenischen und musikalischen Effekten auch derjenige zugeben muß, der die Wiedergabe eines Kunstwerkes streng aus dem Geiste der Entstehungszeit wünscht, also unter klarer Vorwaltung historisierender Züge. Solche bestimmten die Salzburger Aufführung von 1931 und die unvergeßliche Wiener Aufführung unter Bruno Walter. Caspar Neher, der Bühnenbildner, hat einen stilgetreuen, schönen Bau in die Reitschule eingebaut. Die Sandsteinfiguren weisen deutlich auf das Rokoko und die Pyramide im Hintergrund, aus welcher die Sänger heraustreten, läßt die Epoche des nahenden Klassizismus ahnen. Hier mag Canova als Vorbild gedient haben. Aber die Einheit des Schauplatzes, so schön er auch an sich wirken mag, ist bei einer Oper, deren Wirkung zum Teil auf Kontrasten beruht, — denn größere Gegensätze als die zwischen Elysium und Unterwelt sind kaum denkbar — störend. Die Unmöglichkeit des Dekorationswechsels soll durch Beleuchtungseffekte wettgemacht werden, und die Phantasie des

Regisseurs O. F. Schuhs

leistet auch hier alles Erdenkliche. Die Choreographie Bernhard Wosiens hat ihre stärksten Momente im Dämonischen, während die paradiesischen Freuden nicht mit der gleichen leichten Hand gezeichnet sind. Das Schlußballett, das auch in Farben und Kostümen außerordentlich gelungen ist, trifft das Kolorit der Entstehungszeit. Nach manchem Ausflug ins 20. Jahrhundert ist man hier wieder im 18. gelandet, und wenn rotbetreßte Lakaien in Perücken mit Armleuchtern bewaffnet den Schluß der Vorstellung anzeigen, so ist dieser Komödienschluß zwar bei dem Musikdrama «Orpheus» nicht am Platz, aber er dient als hübscher Abschluß der pausenlos gespielten Oper.

Alle Einwände werden aber durch die Prachtentfaltung dieser Schau in den Hintergrund gedrängt. Was die Zuhörer dieser Salzburger Orpheus-Aufführung zu sehen und zu hören bekamen, ist großes, erstrangiges Theater, ein richtiges Gesamtkunstwerk, wie es anderswo zu erleben kaum möglich ist. Die stolze Höhe der Festspiele von 1937 ist wieder, wenn auch auf anderen Pfaden, erreicht worden, und darin liegt Bedeutung und Verheißung. Glucks musikalischer Statthalter ist

Herbert v. Karajan.

Das bedeutet: Exaktheit bis ins kleinste Detail, sorgsamste Ausschöpfung aller klanglichen Kombinationen, präzise Übereinstimmung von Szene und Musik. Wenn Karajan am Pult sitzt, gibt es keinen Zufall. Eine minutiöse Vorbereitung verhindert alle Schwankungen momentaner Stimmung. Ein objektiver Zug zeichnet seine Interpretation aus. Dabei betont er die romantischen Momente der Oper weniger, sie werden vom Subjektiven ins Allgemeingültige erhoben, so daß die Trauer Orpheus' um die entschwundene Geliebte mehr der Ausdruck adeligen Schmerzes, als der spontaner Verzweiflung ist. Uneingeschränktes Lob verdient der Dirigent für die Abstimmung der einzelnen Gruppen, für seine der Akkustik des Raumes angepaßte Dynamik. Er drückt der Vorstellung den Stempel seiner Person auf und beflügelt den in idealer Vollkommenheit singenden Staatsopernchor und die Wiener Philharmoniker zu Höchstleistungen.

Maria Cebotari

lieh der Eurydike alle Schönheit ihres blühenden Soprans. Elisabeth Höngens Orpheus war eine Leistung edler Stimmkultur und letzter geistiger Durchleuchtung. Der liebliche Amor Sena Jurinacs ergänzte würdig dieses im wahrsten Sinne des Wortes festspielmäßige Ensemble.

War die Orpheus-Aufführung das Produkt eines wohldurchdachten Konzeptes, in welchem Umsicht und Überlegung vorherrschend waren, versetzte der *«Fidelio»* die Zuhörer in einen Taumel der Begeisterung. Die Seele dieser Aufführung ist

Wilhelm Furtwängler.

Von ihm und seinem Orchester ging solch' ein Glanz, so viel überzeugende Kraft aus, daß Worte diese Wirkung nicht beschreiben können. Hier findet ein Prozeß des Nachschaffens statt, wie ihn nur tiefe Ethik gepaart mit souveränster Meisterschaft vollbringen kann. Die Verzauberung, die von diesem auf einsamer Höhe stehenden Dirigenten ausgeht, ist so stark, daß das Detail fast unwichtig wird, und die Bereitschaft zur kritischen Analyse in den Hintergrund tritt. Man hat solistisch besser besetzte Fidelio-Aufführungen gehört, aber sicher keine eindrucksvolleren. In erster Linie sei der Florestan

Julius Patzaks

erwähnt, der in Gesang und Spiel die Glanzleistung des Abends war, und die reizende Marcelline *Lisa della Casas.* Als Aktivposten sei auch die *Regie Günther Renners* verzeichnet. Wie sich der Gefangenenchor löst, wie aus der Masse «Mensch» wieder das Individuum wird, das ist mehr als große Bühnenroutine. Die Dekorationen Emil Preetorius' befriedigten nur teilweise, vor allem in der Schilderung des Verlieses und im sonnendurchfluteten Schlußbild. Die behagliche Wohnung Roccos hingegen ist zu sehr symbolisiert. In dieser kurzen spielopernartigen Szene ist ein «Abstrahieren» sicher nicht am Platze. Der Orkan des Beifalls, der sich zum Schluß immer mehr auf Furtwängler konzentrierte, gebührt dem Manen Beethovens, dessen Genius in diesem hohen Lied der Treue so aktuell wirkt, wie nur je zuvor: als Trostspender einer aus den Fugen geratenen Menschheit.

Frank Martins «Le vin herbé»

ist ein Opus für Feinschmecker. Was den Begründern der Salzburger Festspiele vorschwebte: literarische und musikalische Schätze aus vergangenen Jahrhunderten wieder zu heben, archaisierende Tendenzen in moderne Ausdrucksformen zu hüllen und sie dadurch für den heutigen Geschmack mundgerecht zuzubereiten, ist Frank Martin gelungen. Der Geist der Gotik spricht aus dieser Komposition, die zwischen Oper, Ballade und Oratorium die Mitte hält. Wird bei Richard Wagner der Tristanstoff zum Drama, so läßt Martin die epischen und lyrischen Momente der Sage stärker hervortreten. Er hält sich an die Fassung, die Paul Bédier dem Epos Gottfrieds von Straßburg gegeben. Schon am musikalischen Apparat zeigt sich dieses Hervortreten des Gefühlsbetonten. Nur wenige Streicher und ein Klavier begleiten die szenischen Vorgänge. Der Chor ist ein Hauptakteur und allein um dieser Chorsätze willen, die sehr bewegt und in ihrer kunstvoll verflochtenen Stimmführung sehr bühnenwirksam sind, begrüßt man die szenische Aufführung des Werkes. Frank Martin ist ein Neutöner, aber kein Mißtöner. Er verwendet zwar nicht die üppig blühende Kantilene, aber die untermalenden Töne, welche die jeweilige Stimmung zum Ausdruck bringen, sind wahrhaft empfunden und legen Zeugnis von einem Kompositionsstil ab, der aufs erste nicht leicht eingängig ist, aber durch seine Über-

zeugungskraft und seine Konsequenz imponiert. So übte «Le vin herbé» durch seine einheitliche Grundhaltung auch auf den Teil der Zuhörer große Wirkung aus, der moderner Musik neutral oder voreingenommen gegenübersteht. Jeder war sich im klaren, daß hier ein Musiker von Rang das Wort hatte, der durchwegs aufhorchen machte. Der Erfolg war sehr groß. Für ihn konnte sich mit Recht auch der Dirigent *Ferenc Fricsay* mit seiner Budapester Musikerschar, der Bühnenbildner *Caspar Neher,* der Regisseur *O. F. Schuh,* sowie die außerordentliche Isolde, *Maria Cebotari,* und der gesanglich wie darstellerisch ergreifende Tristan, *Julius Patzak,* bedanken.

«Figaros Hochzeit» unter Herbert von Karajan

ging in italienischer Sprache über die Bretter. Die Tempis waren atemlos, aber durch die genaue und sorgfältige Probenarbeit des Dirigenten, bei dem nichts dem Zufall überlassen bleibt, war die volle Deutlichkeit und Transparenz der Partitur gewahrt. *Giuseppe Taddei* in der Titelrolle fühlte sich im heimischen Idiom sehr wohl und die Prachtstimmen *Irmgard Seefrieds* und *Elisabeth Schwarzkopfs* vermittelten ungetrübten Wohlklang. *«Die Entführung aus dem Serail»* unter der Leitung *Joseph Krips'* fand im Stadttheater statt. Es war der richtige intime Rahmen für dieses köstliche Singspiel. *Erna Berger, Emmy Lohse* und *André Koreh,* der treffliche Bassist, schufen alle Voraussetzungen für echte Lustspielstimmung. Es war eine Vorstellung, die alle Problematik und jedes Experimentieren beiseite ließ und Mozarts unsterblicher Musik den Vortritt einräumte. Vergessen wir nicht bei der Aufzählung der musikalischen Darbietungen die Orchesterserenaden in der Felsenreitschule. *Bernhard Baumgartner* an der Spitze des Mozarteum-Orchesters exekutierte an diesen Abenden weniger bekannte Werke Mozarts und dessen Zeitgenossen. Sechs große Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker, deren Programme nicht nach ganz einleuchtenden Gesichtspunkten zusammengestellt waren, fanden Galliera, Rodzinski, Furtwängler, Karajan und Knappertsbusch am Dirigentenpult. Eines davon leitete vom Klavier aus Edwin Fischer. Seine Interpretation des C-Moll-Konzerts von Beethoven bewies neuerdings die hohe Ethik des Künstlers, die ihn im Verein mit seiner souveränen technischen Meisterschaft zu einem der großen Vermittler klassischer Werke stempelt.

Grillparzers *«Des Meeres und der Liebe Wellen»* unter der Regie *Ernst Lothars* (dessen Film «Der Engel mit der Posaune» in Salzburg vor geladenen Gästen seine Uraufführung erlebte) mit *Paula Wessely* in der Hauptrolle und Hofmannsthals *«Jedermann»* waren zwei Feste des gesprochenen Wortes.

* * *

Die Salzburger Festspiele haben seit dem vorigen Jahr an Intensität gewonnen. Ihr künftiges Schicksal kann keinen Östrreicher gleichgültig lassen, denn in ihnen manifestiert sich die geistige und künstlerische Eigenart dieses Landes. Über dem Boden der untergegangenen Monarchie mit ihren romanischen und slawischen Einschlägen erhob sich das gewaltige deutschsprachige Gebäude österreichischer Kultur. Die magnetische Kraft dieses Landes war so stark, daß sie alle von außen kommenden Einflüsse assimilierte. Wie in einem Schmelztiegel vermählten sich hier die disparaten Elemente, um Produkte eigenartig schillernder Prägung hervorzubringen. Die erste Republik bemühte sich nicht ohne Erfolg, das kulturelle Erbe der Habsburgermonarchie anzutreten. Inzwischen hat Österreich schicksalsschwere Jahre durchgemacht. Die Flut der Heimsuchungen ist im Abebben begriffen. Aber vieles nicht auf der Oberfläche Liegendes harrt noch einer definitiven Lösung, wie beispielsweise die Normalisierung der Beziehungen Österreich-Deutschland, die nicht nur in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht, sondern auch in kultureller Be-

ziehung vonnöten ist. Zwischen der Scylla alldeutscher Nivellierung, wie sie das Dritte Reich geplant hat und der Charybdis allzu leicht gewichtiger Trivialität muß sich die Sonderexistenz der österreichischen Kunst klar und selbstverständlich abzeichnen. Gelingt dies, dann werden die Salzburger Festspiele auch in Zukunft das sein, was sie sein sollen: eine österreichische Kundgebung abendländischer Kulturentfaltung.

Erwin von Mittag

Zürcher Stadttheater

Puccini: La Bohème

Unter den Provinzen des abendländischen Musikschauspiels ist diejenige Giacomo Puccinis ein Land vor allem pro juventute; junger oder in irgend einem Herzkämmerlein bewahrter Jugendlichkeit. Es ist eine Landschaft amoureuser Melancholie; der in ihr herrschende Duft ist Heliotrop. Die musikalisch-geistigen Werte dieses Parfums sind nicht unbestritten. Ehrwürdige Herren von der strengen Observanz verweigern der Kunst Puccinis Beglaubigung; berühmte Dirigenten, fast ausschließlich deutsche, halten's unter ihrer Würde, Puccini zu dirigieren, und es gibt Sänger(innen), die den Antrag, Puccini zu singen, als schmerzliche Zumutung begreifen. Indessen auch unter den Strengen der Musik, sogar unter ihren Hohepriestern gibt es Ausnahmen, die, ebenso tiefen, doch weiteren seelischen Horizonts als die Puritaner, und sehr wohl um Rangunterschiede wissend, auch dem Giacomo Puccini den Lorbeer winden, der ihm gebührt. An ihrer Spitze ist kein Geringerer als Toscanini. In seinem Gefolge bekennen auch wir uns zum Oeuvre des letzten großen Bühnen-Melodikers von Eigenwuchs; ungescheut durch das allerdings suspekte Faktum, die kompakte Majorität der Opernliebhaber in unserem Lager zu wissen. Übrigens scheint uns die kunst-psychologisch merkwürdige Tatsache längst nicht hinreichend gewürdigt, daß Werke wie «Tiefland» und «Die toten Augen», grundsätzlich der Kunstgattung Puccinis zugehörig, dem echtesten Beethoven-Spieler der Zeit, Eugen d'Albert, entsprossen.

Puccini gestaltet lebendige Menschen; übrigens auch in dem Musikschauspiel «Madame Butterfly», das die Puritaner bekanntlich ganz besonders auf dem Strich haben. Es sind, abgesehen von Scarpia, unbedeutende Menschen, aber eben doch lebendige Menschen. Nicht alle Opern-Musikdichter können von ihren Geschöpfen ein Gleiches behaupten. Die Arien Puccinis, dramaturgisch meisterhaft placiert, sind im Grunde von recht schlichter Melodie; eben deshalb sind sie bezwingend. Auch in ihnen bekundet sich der hohe bühnenmusikalische Rang des Meisters und seine künstlerische Selbständigkeit: man vergleiche unbefangen eine typische Arie Puccinis mit einer etwa entsprechenden Verdis. Höher noch als jene Glanznummern konzertierender Stimm-Millionäre schätzen wir die Fülle kleiner und kleinster, feiner und feinster Musikpartikel, deren Melos und Instrumentation das eigentliche, so oft entzückende Gewebe der Puccinischen Partitur ausmachen. Sie sind nicht «geistreich» nach neutönerischen, rein intellektualistischen, konstruktionellen Begriffen; um so geistreicher im eigentlich (Bühnen-)Musikantischen.

Es ist betrüblich wenig verbreitete Wahrheit, daß das Bühnenkunstwerk ein Kunstwerk völlig sui generis ist. Die Schaubühne ist, entgegen mehr oder weniger wohlgemeinten Schlagworten, weder Kirche und Kanzel, noch philosophische Akademie, noch historisches Katheder, noch gar politische Tribüne und soziologisches Seminar (noch auch Rezitationspodium für gesprochene oder gesungene Lyrik und

Epik). Sie ist einzig und allein Schauplatz dramatisch-gesetzmäßig gestalteter Lebenshandlung. Puccini gehört, mit durchaus legitimen künstlerischen Mitteln, zu jenen gerade in der Oper nicht zahlreichen Bühnenwerk-Tätigen, die der Bühne geben, was der Bühne ist. Die Menschen, die seine Musik gestaltet, wofür die Textbücher nur die Chiffres hergeben, rühren uns an. Ihre Schicksale sind nicht im eigentlichen Sinne tragisch. Aber ihre von Anfang an schicksalhafte Melancholie, musikalisch meisterhaft gezeichnet, aufdeckend einen überlegenen, noblen Pessimismus ihres Schöpfers, gibt auch dem Oeuvre Puccinis seelische und geistige Tiefe.

Dem Empfänglichen, Empfindsamen werden Puccinis echte Melancholie und sein Pessimismus nirgends so deutlich wie in der «Bohème». Das ist ganz natürlich. Denn was ist Bohème? Der Wille des (echten oder auch nur vermeintlichen) Künstlers, sein einmaliges eigenes Leben zu leben, sei's auch in quälender Armut (die aber nicht unbedingt zu Bohème gehört), sei's auch außerhalb der «Gesellschaft», und sogar gegen sie und ihr Gelächter. Eben das ist es, was der Bohème die mehr oder weniger geheimen Sympathien des nicht verspießerten «Bürgers» besorgt. Namentlich dort, wo, wenigstens zeitweise, Armut und Elend von Witz und Humor betäubt werden. Bohème, was immer sie sonst noch sein mag, ist Wille zu Freiheit und Mut zum Leiden dafür. Das gibt ihr höheren Wert, auch bei durchaus «bürgerlichen» Menschen. Es ist bezeichnend, daß im totalitären Staat Bohème unmöglich ist! «Bohème»-Aufführung ist heute tragisch hintergründig.

Jedwede echte Bühnenkunst ist überzeugende und mitreißende Menschendarstellung. Das Wesen dieser Kunst ist, auch dem «in Wirklichkeit» Gewöhnlichen Bedeutung zu geben, für die Dauer seiner Bühnen-Existenz. Nichts ist künstlerisch öder als platte «Existential»-Photographie. Freilich: Bühnenkünstler, die auch das Gewöhnliche bedeutend gestalten — und ebenso das schon an sich Bedeutungsvolle —, *erhöhtes* Leben, sind nicht allzu häufig; noch seltener sind sie auf der Opernbühne. Die Zeiten der großen, echten Schauspieler und Sänger, der singenden Menschengestalter scheinen vorbei oder unterbrochen; weit und breit sehen wir keine neuen. Albert Niemann und Michael Bohnen, Schaljapin und Baklanoff, Sigismondo Zaleski, Jean Nadolovitch, Tancredi Pasero, nicht zu vergessen den hinreißend genialen schwedischen Bariton John Forsell. Intensität oder Wucht des Vortrags oder gar bloße Bühnengewandtheit sind längst noch nicht Menschendarstellung. Nur unter den Sängerinnen war und ist echte Menschendarstellung noch heute nicht selten — wir nennen hier nur Dusolina Giannini, Maria Cebotari, Margherita Perras —; die günstigeren psychischen und künstlerischen Gegebenheiten bedürfen keiner Ausführung.

Dr. Oskar Wälterlin, der Regisseur unserer Aufführung, beherrscht das Handwerkliche vollkommen. Aber wir könnten uns eine szenische Neuschöpfung der «Bohème» vorstellen. Denn wenn unserer Zeit auch die großen Regisseure fehlen, oder noch nicht weithin sichtbar sind: die Entwicklung der technisch-geistigen Mittel der Regiekunst ist nicht erstarrt. Wir verdanken das einigen wahrhaft genialen, visionbegabten Bühnenbildnern.

In einem szenischen Rahmen *(Roman Clemens),* der der Tradition entspricht, und in dem nur das zweite Bild (Quartier latin) raumtechnisch nicht ganz geglückt ist; in dem auch die Belichtung nicht immer überzeugt und Stimmung fördert — spielt *Lore Wißmann* eine Mimi, die ganz gewiß nicht Paris, Quartier latin, gezeichnet ist, sondern sehr deutsch, aber gefühlsstark und herzgewinnend. Weit lokal- und berufsechter ist die Musette von *Edith Oravez.* Auch *Eric Marion,* ein gewandter Rudolf mit fast allzu schlankem, aber sicher verwendetem Tenor, gewinnt den Hörer durch Gefühlsinnigkeit. *Willi Ferenz* als Maler Marcel ließ einen angenehmen Bariton vernehmen. Der Musiker Schaunard, bei Murger reichlich saftig, hat in der Oper mehr «stumm» zu spielen, als zu singen, eine wenig angenehme Aufgabe; seinem Darsteller *Heinz Rehfuß* dürfte der Regisseur etwelche Hilfe widmen. Eigenes Profil

hatte allein Collin, der Philosoph, würdig gesungen von *Siegfried Tappolet.* So viel über das Quartett der (wie Murger sagt) «Individuen, die der Zufall, den die Skeptiker den Geschäftsführer des lieben Gottes nennen, zusammenführte». In der kleinen Rolle des Alcindor gefiel uns *Alfred Höbarth;* er war das, was er sein sollte. *Alfred Straßer* als feister, lüsterner Hausherr vervollständigte das jedenfalls con amore waltende Ensemble. Es wurde am Pult sicher betreut von *Otto Ackermann,* der der Partitur nicht bedurfte. Wir hätten vom Orchester gelegentlich intensivere Tongebung gewünscht und von seinem Meister gelegentlich etwas mehr Brio. Puccini kam dennoch zu seinen Rechten.

Schließlich ein Wort des Dankes dem Ungenannten, der wenigstens *Teile* der deutschen Text-Übersetzung feinfühlig ausbesserte. Man sollte ihn ganze Arbeit machen lassen. Auf die unsinnige «ebene Bahn» Collins (im Mantellied) könnten wir endlich verzichten; noch endgültiger auf die «wonnigen Triebe», die sich auf Liebe reimen — und meistens auf die Reimerei überhaupt.

Georg Elgard

Zürcher Schauspiel

Shakespeare: Hamlet

In jener Zeit — besonders um die Jahrhundertwende —, als «Weltanschauung» das große Stichwort war und man Bücher und Vorträge verfaßte über die Philosophie Ibsens, Strindbergs oder Spittelers, galt auch Shakespeares «Hamlet» als ein personifiziertes Weltanschauungsystem. Hamlet wurde aufgefaßt als ein melancholischer Denker, dessen Ideen sich zu einer Art von «Welt als Wille und Vorstellung» zusammenschließen ließen, worin ein Glaubensbekenntnis Shakespeares selber zu sehen war. Gerade dieser Dichter nun ist der denkbar ungeeignetste Gegenstand für solche ideelle Auspressung eines Kunstwerks. Bei Shakespeare ist schlechthin alles das Leben und seine Gestalten, und alles bleibt darin beschlossen; das Geistige in aller Schönheit, Tiefe und Schärfe ist Hausrat des Lebens. Ein äußerlicher Einzelbeweis dafür ist das achtlose Durcheinandermischen der verschiedensten Geistesformen bei ihm, so des Christentums und des Heidentums — genau wie es im Augenblick der vollste Ausdruck des Lebendigen erheischt. So muß der Geist des ermordeten Vaters im «Hamlet» zur Buße eine Zeit lang spuken, da er ohne Beichte und Absolution im Zustande der Sünde dahinfuhr; in diesen höchst christlichen Umständen stiftet er seinen Sohn zu einem Verbrechen höchst unchristlicher Blutrache auf — obwohl er außerdem vielleicht noch wissen muß, daß er ihn unter dieser Auflage zerbrechen macht. Denn der Sohn ist einer, der von des Gedankens Blässe angekränkelt ist; und insofern steht das Drama wirklich an der Spitze des Shakespeareschen Werkes gegen das Gedankliche hin — aber doch keineswegs ungedeckt. Hamlet ist trotz allen Weltanschauungsschriftstellern kein Ideen-Sprachrohr, sondern ein Mensch — und das heißt mit seinem Widerspruch — dem aber aller Satz und Gegensatz als innerer Rhythmus eingegliedert bleibt, ohne zu einer objektiven Dialektik frei zu werden. Er ist angekränkelt, aber keineswegs durch und durch angesteckt. Er betrachtet sich in trübsinnigen Stunden — und als Stimmungsmensch stärkster Gefühligkeit und Subjektivität hat er schon vor seinem zermalmenden Auftrag wohl solche — für unfähig zu jeder Tat. Aber in Wahrheit ist er es durchaus nicht. Er handelt kraftvoll und unbekümmert, z. B. Polonius, den Seeräubern, den Hofherren gegenüber; «des Kriegers Arm» wird ihm

nachgerühmt, und auch sein eifersüchtiges Interesse für die Fechtkünste des Laertes, die schnelle Bereitschaft, sich mit ihnen zu messen, sind Ausdrücke von spontaner Lebenskraft. Seine Befassung mit den Schauspielern ist von höchster Lebhaftigkeit und Lebenszugewandtheit. Was wir von seinem Vorleben hören, der Ehrgeiz, den er von sich selbst aussagt, seine Werbung um Ophelia — das ist nicht das Verhalten eines rein betrachtenden, philosophierenden Verneiners. Seine selbstgenießerische Unersättlichkeit in barocken Übersteigerungen seiner Weltverneinung ist ja nur Ausdruck einer zurückgeschlagenen leidenschaftlichen Lebensliebe. Ein hochtrachtender, stark, doch nicht unedel selbstbezogener Mensch: ihm wird ein geliebter und verehrter Vater genommen, auf geahnt verbrecherische Weise, er muß sich in einer Art mit dem Liebesleben seiner gleichfalls geliebten Mutter befassen, die einem Psychanalytiker Entzücken, einem feinempfindenden Privatmenschen dagegen befleckende Qual sein muß; nicht genug damit, wird ihm eine entsetzliche Bluttat vom Jenseits her aufgeladen; — wie sollte es anders kommen, als daß ihm die Welt im allgemeinen, auch theoretisch, sozusagen ideell zerbricht?

Die Darstellung Hamlets durch Herrn *Quadflieg* war auch nicht auf das philosophische Schema gerichtet. Ja, sie gab fast zu viel an jenem verborgen lebensverliebten Selbstgenusse sogar in der Bitterkeit und im Trübsinn, zu wenig Sättigung z. B. der Monologe mit metaphysisch ausgeweiteter Trauer. Aber es ist schwer, einen selbstbezogenen Menschen nicht wiederum selbstbezogen zu spielen, sondern rein sachlich; dennoch ist wiederum der Adel Hamlets zu stark, um derart an einem Überreichtum einzelner Selbstbegegnungen Gefallen zu finden, wie sie hier wie zwischen einer Vielzahl von Spiegeln veranstaltet wurde. Herr Quadflieg hatte fast zu viel Einfälle; zu viele Nüancen und Einzelzüge können sich gegenseitig durchkreuzen und beengen. Dann treten die großen Linien zurück, besonders die stürmischen Antriebe, alles fallen und sein zu lassen, die Hamlet immer wieder überkommen. Doch das sind Ausstellungen, die nur Sinn haben, wo überhaupt menschlich-künstlerische Substanz da ist; und sie ist es hier in reichem, vielversprechendem Maße. Solches kann man von *Helga Roloff* nach ihrer Probe als Ophelia nicht sagen. Daß die Wahnsinnsszenen einigermaßen liefen, beweist nicht viel; dieses Verrücktsein ist weit leichter wiederzugeben als das in die Ordnung selbst Gerücktsein, das schlicht und gesammelt Menschliche der ersten Auftritte, das still und hilflos Innige, das herbsüß Mädchenhafte; was die Darstellerin hier gab, war von beklagenswerter Dürftigkeit und Trockenheit. Wir hoffen, daß sie noch nicht alle ihre Möglichkeiten offengelegt hat. Herrn *Schürenbergs* König war mit Würde und Fülle gespielt; nur die Gebetsszene ermangelte letzter Notgedrungenheit in ihrer eher kühlen Tönung eines abstandsvollen Mit-sich-ratschlagens. Daß man ihm ein lächerliches Unding zwischen Schlafrock und Herrensacco angezogen hatte, dafür kann er nichts. Gern begegnete man wieder *Frau Fries,* welche der gefährlichen Königinnenrolle königliche Haltung lieh. Die Herren *Richter* (Horatio), *Bichler* (Laertes), *Beneckendorff* (Polonius) und die kleineren Gestalten erwarben sich je auf ihre Weise verdienten Dank der Hörer. Daß Herr *Wlach* (der Geist) hart am Komischen vorbeiging, war gewiß nicht seine Schuld. Die *Ausstattung* des Stückes erinnerte uns an jene Geschichte von dem Zirkuselefanten, der von vier Männern in je einem der Beine dargestellt wird; der eine beginnt nun Bocksprünge zu machen, um seiner Braut auf dem obersten Rang bemerklich zu werden; und damit kommt der Elefant ins Wanken. Eine Bühnenausstattung soll keine Bocksprünge vollführen und sich niemandem auffällig machen, auch nicht durch dick aufgetragene Bruchstückhaftigkeit der Andeutung, wenn diese sich durch ihre abgerissene und bizarre Art mehr vordrängt als wenn das Angedeutete in Kürze und Sachlichkeit *ganz* gegeben würde.

Erich Brock

* * *

An Gerhart Hauptmanns «Vor Sonnenaufgang» kann eine innere Entwicklung abgelesen werden, wie sie sich in dem Frankreich, das den deutschen Dichter hier sichtbar inspiriert hat, entgegengesetzt vollzieht. Hauptmann kommt in seinem dramatischen Erstling von Zolas Vererbungs- und Sozialtheorien her, aber statt daß er wie dieser ein klares Tendenzwerk zu schreiben vermocht hätte, nimmt ihm das nicht auf eine Theorie festzulegende Leben den Ärmel hinein, und er schreibt statt naturalistischer Literatur mit wissenschaftlichen Ambitionen ein Drama, das in seinen besten, den einzig noch wirksamen Elementen guter, starker Realismus ist. Nicht Zola, sondern Flaubert wird der Sieg zufallen. Das heißt nun nicht, Zola sei kein Dichter gewesen, obschon Flaubert der größere war — es heißt, daß es Hauptmann nicht gelingt, von Theorien inspiriert ein Drama zu schreiben. Zuerst, im ersten Akt denkt der Zuschauer, er werde einem dramatischen «Germinal» beiwohnen, dann verliert der Dichter das sozialkämpferische Element, ohne es eigentlich zu merken; der Wagen verschiebt sich auf das Geleise der Vererbungstheorie und des Familienkonflikts, und — was vor allem zählt — die Hauptfigur, der Volksverbesserer und Rassenidealist, der doch wohl weitgehend des Dichters Sprachrohr sein sollte, entzweit sich mit diesem, wird zu einer Figur, die der Zuschauer zwar eines gewissen Denkmutes, aber noch mehr der Lebensfeigheit zeihen wird. Es ist denn auch sehr aufschlußreich, daß Hauptmann in dem auf diesen Erstling folgenden Drama ein ähnliches Thema wieder aufgenommen und es im entgegengesetzten Sinn gelöst hat: hier siegte nicht mehr die Angst vor der nicht aufzuhaltenden Vererbung, sondern der Mut, ihr mit individueller Bemühung zu trotzen.

Wer das Phänomen der realistischen Kunst studieren will, tut gut daran, sich dieses «Vor Sonnenaufgang» genau anzusehen. Es ist ja immer wieder so, daß man die kennzeichnenden Züge eines bestimmten künstlerischen Stils leichter am Unvollendeten, ja am Mißratenen ablesen kann als am wirklich Gelungenen, denn dieses wird eben aus seiner gleichgewichtigen Fülle heraus die Einseitigkeit überschreiten, den Stil mit absichtsloser Leichtigkeit meistern und ihn deshalb nicht mit jener Sichtbarkeit herausstellen, die auch der instinktlose Beurteiler noch herausspüren kann. Von außen her kommt Hauptmann hier an seine Welt heran: die Alkoholfrage bewegt ihn, das Elend der Bergarbeiter, der grobschlächtige Reichtum der Profitlinge. Aber plötzlich steht er nicht mehr außerhalb dieser Welt, ihre Figuren wie an Schnüren lenkend; sondern er ist innerhalb, und der Punkt, an dem er steht, dreht sich mit der Welt, die er beschworen hat. Er ist deren Gefangener geworden, ohne doch aufzuhören, ihr Schöpfer und Beweger zu sein. In dieser Doppelstellung liegt Größe und Gefahr jedes Realismus. Der Realist, der wie wenige andere Künstlertypen nach dem schlechthin Objektiven trachtet, ist zugleich jener, der sich dieser Objektivität durch seinen innerweltlichen Standpunkt am meisten begibt.

Hier, in «Vor Sonnenaufgang», sind wir freilich noch weit von der reinen Auskristallisierung des Realismus entfernt. Wir sehen den Weg, der dazu führt; wir sehen auch — Tränen lachend, wenn wir Humor haben —, zu welchen unglaublich kindischen Fehlern selbst ein zu Großem bestimmter Dichter fähig ist. 1889, als das Werk zum ersten Mal aufgeführt wurde, reichten diese Schwächen und vielleicht noch mehr die Kraßheiten zu einem Theaterskandal; heute reicht es nur noch zu diesem Vergnügen an der Kleinheit eines Großen oder dann zu Kopfschütteln. Der nicht literarhistorisch interessierte Zuschauer wird es vielleicht kaum verstehen, warum eine heutige Bühne gerade zu diesem Stück Hauptmanns gegriffen hat. Freilich dürfte ihm vor der Zürcher Aufführung, die *Steckel* befeuernd leitet, ein großer Teil seiner Einwände vergehen. Dort, wo Hauptmann darin schon zu seiner wahren Kraft durchdringt, in den vieldeutigen, gemischten Figuren, wissen die Darsteller eine so überwältigende Lebensfülle auf die Bühne zu zaubern, daß man es sich kaum verzeihen würde, sie nicht gesehen und beklatscht zu haben. Der jetzige Spielplan des Zürcher Schauspielhauses: Lehrtheater *Brechts,* philosophisches Märchenspiel *Schwarz',*

altmodisch zeitloser Schwank der *Schönthan, «Hamlet»* und daneben eben dieser *Hauptmann* — das ergibt einen nicht gar zu unvollständigen Durchschnitt durch das europäische Theater. Daß dabei die darstellerische Vollkommenheit im Bezirk des Realistischen am ehesten erreicht wird, zeigt, wo unsere Theaterkunst immer noch steht. Die Darsteller scheinen gegenüber den Dichtern um eine Entwicklungsstufe zurückzustehen — was nur begreiflich ist. Nicht im Können, bewahre! Leistungen wie diejenige *Knuths* und *Käthe Golds* in diesem «Vor Sonnenaufgang» kommen zeitloser Vollendung sehr nahe.

Elisabeth Brock-Sulzer

Basler Stadttheater

Wilhelm Tell

Vor zwei Jahrzehnten hätte man wohl kaum für möglich gehalten, daß eine Aufgabe wie die, den «Tell» zu inszenieren, eines der schwierigsten Probleme der Regie werden würde. Inzwischen ist in Europa mit einer Gründlichkeit wie wohl kaum zuvor Geschichte «gemacht» worden. Haß, Vernichtung, Machtgier, Egoismus und Rechthaberei sind zu Mächten geworden, gegen die Menschenrecht und Liebe einen verzweifelten Kampf im kleinen wie im großen zu bestehen haben. Die Magie der Sagenwelt und der Geschichte der Nationen hat so bedeutend an Kraft verloren, weil die eigene Zeit überreich, ja verzweifelt reich an geschichtlichen Begebenheiten ist. Zu einem Zeitpunkt, wo Geßler für uns nicht mehr nur in den Urkantonen des dreizehnten Jahrhunderts seine Geißel schwingt, sondern wo die Geschichte eine Flutwelle von Geßler-Gestalten über unsere Erde geworfen hat, drängt sich uns gerade bei der edlen und von hohen Gedanken inspirierten Sprache Schillers in seinem Schauspiel vom Ursprung der Eidgenossenschaft die verzweifelte Frage auf, ob wir wohl heute noch still in der Betrachtung des Glorienscheines um jenes ferne Geschehen verharren können, ohne mit Beklemmung an die Leiden der Welt unserer Tage zu denken. Denn so reich unsere Tage an Dämonen sind, sie sind auch reich an Menschen mit Größe. Größe und wahre Freiheit des Menschen haben aber inzwischen ein stummeres Angesicht erhalten. Sie sind wortscheu und einsamer geworden und sie bleiben lieber in ferner Anonymität verharren als auf der Szene der Öffentlichkeit.

Eine Wiederbegegnung mit dem Schauspiel vom Rütlischwur und vom Schützen Tell wird heute wohl immer einen Widerstreit der Gefühle hervorrufen zwischen dem goldenen Jugendtraum vom Helden der Freiheit und vom inneren Adel des Volkes und anderseits dem tiefinneren Wissen, daß unsere heutige Erde viele Tells ohne Ruhm beherbergt hat und noch beherbergt, daß in manchem Widerstandsnest der Rütlischwur geschworen wurde, und daß auch viele waren und sind, die stumm und traurig darauf verzichteten, den zweiten Pfeil aus dem Köcher zu nehmen, in der Erkenntnis, daß *ihr* Geßler nur darauf wartete, um mit zehn oder hundert Pfeilen antworten zu können.

Wie aber wäre es, wenn wir in jener uns so ergreifenden Rütliszene eine Mahnung erblicken wollten, daß das Gebot unserer Tage ein neuer Bund ist, ein Bund, der alle Völker unseres Erdteils vereinigt und ihre Gemeinsamkeiten anstatt ihrer Differenzen bewußt machen würde, ehe es zu spät ist? «Interlaken» ist noch kein Rütli gewesen, aber ehe man sich auf dem Rütli traf, gab es vielleicht auch schon einzelne stillere Zusammenkünfte, bei denen das «Seid einig» noch nicht so kräftig tönte. Wo finden wir aber den Willen zur Gemeinschaft von Maß und Ordnung

bei aller inneren Freiheit von Geist und menschlicher Tat schöner und eindringlicher dargestellt als in der Rütliszene. Möge sie darum dankbare Erinnerung und neue Erweckung zugleich sein. Und möge neben so vielen Reminiszenzen an die Gegenwart aus dem «Wilhelm Tell» auch eine Wegweisung in die Zukunft vernommen werden!

Ernst Ginsberg hatte ein schweres Amt, das damit begann, daß er sich die nötigen Darsteller sogar mit aus den geheiligten Räumen der Bürokratie des Theaters herauslocken mußte. So wie aber auf diese Weise und durch den Staat der Komparsen eine Reihe von Nichtroutiniers auf der Szene erschien, so fanden wir auch die Kräfte des Ensembles teilweise gar nicht in gewohnten Rollen eingesetzt. Malheur de régie? Nein, ganz im Gegenteil. Der Regisseur fand so ein einzigartiges, ja vielleicht das einzige Mittel, sich von der Konvention der Tell-Inszenierungen so weit zu entfernen, daß das Pathos der Sprache und die Vollkommenheit der Charaktere Schillers, die für uns Heutige so «bedenklich schön» wirken würde, ganz von selber auf ein Maß der Unbefangenheit und Natürlichkeit zurückgeführt wurde, mit der allein diese wunderbare Mär uns neu ergreifen kann. Wie gut, einen Walter Fürst *(Willy Volker)* einmal etwas bärenhafter, aber dennoch grundehrlich nicht als Typus, sondern als Originalindividuum zu sehen, oder Baumgarten *(Hermann Gallinger)* nicht als verzweifelten Helden, sondern als den rein aus dem Affekt handelnden Mann von bäuerlich-einfachem geraden Sinn zu sehen. Wie echt der ganz vorzüglich dargestellte, unpathetische Stauffacher *Alfred Schlageters.* Wie Walter Fürst-Volker kein geborener Volksanführer, sondern ein Mann, der aus Sorge um die Heimat handeln *muß.* Und endlich Tell selber! *Erwin Kohlund* ist nicht der verwegene Haudegen Wilhelm Tell mit dichtem Kinnbart, mit bärbeißigem Lachen und grollendem Zorn, sondern etwa so wie Goethe ihn einmal in einem epischen Gedicht zeichnen wollte:

> «ein kindlich unbewußter Heldenmensch, der ruhig sein Gewerbe treibt, und, für Weib und Kind sorgend, sich nicht kümmert, wer Herr oder Knecht sei».

Er ist uns daheim in den häuslichen Szenen genau so sympathisch wie im Augenblick seiner heldischen Berufung. Der unbewußte gerade Sinn ist seine Größe, nicht ein Heldentum a priori. Dafür sagen wir Erwin Kohlund herzlich Dank!

So trug die realistische, unbekümmerte Art der Darstellung durch eine Reihe von Schauspielern die wunderbar erfrischende Frucht, ein neues Leben in die alten, oft gehörten Verse zu bringen, ohne sich am Wort des Dichters zu vergehen. Daß dennoch nicht immer der Ausgleich zwischen dem großen Atem Schillers und dem Bedürfnis nach Einfachheit und Unbefangenheit gefunden werden konnte, liegt in der Problematik einer Tell-Inszenierung anno 1948 begründet.

Der meisterhaften Darstellung Geßlers durch *Kurt Horwitz,* der wundervollen Fraulichkeit *Margrit Winters* als Hedwig, der erschütternden Verzweiflung der Bittstellerin *Alma Wallés,* des würdigen Attinghausens *Arthur Fischer-Streitmanns* sowie des lebendigen Spiels aller anderen Darsteller und Statisten sei zum Schluß noch dankend Erwähnung getan. Wir haben den «Wilhelm Tell» in dieser Aufführung neu lieben gelernt.

Cola Gabriel