

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **29 (1949-1950)**

Heft 12

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Die Sammlung Schloß Rohoncz in Castagnola bei Lugano

Die Schweiz ist um eine Gemäldegalerie reicher geworden: schon vor einiger Zeit konnte man in den Tageszeitungen von jener Sammlung von über fünfhundert Gemälden lesen, die der 1947 verstorbene *Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza* vor allem in den Jahrzehnten zwischen den beiden Weltkriegen zusammengebracht und die nun in einem eigens zu diesem Zwecke erbauten Galeriegebäude bei der Villa Favorita, dem Wohnort des Besitzers in Castagnola bei Lugano, ihre endgültige Aufstellung gefunden hat. Nach ihrem früheren Standort trägt sie den Namen «*Stiftung Sammlung Schloß Rohoncz*».

Schon der Zugang zur Sammlung ist landschaftlich von ganz einzigartigem Reiz. Sobald man von der großen nach Gandria führenden Fahrstraße abgezweigt ist und den Eingang und das Torgebäude hinter sich hat, betritt man die Stille eines Gartens, über den der Süden alle seine Schönheit ausgegossen hat. Auf ebenem Strandweg schreitet man da wohlgepflegten Rasenflächen entlang, auf denen verwiterte, von Grün umrankte Statuen und subtropische und exotische Pflanzen in hohen irdenen Vasen stehen, während sich einem rechts zwischen den herabhängenden Zweigen der dunklen Baumkronen eine herrliche Aussicht auf den See und die Waldberge des gegenüberliegenden Ufers darbietet. Nachdem man an Okonomiegebäuden und einer Orangerie vorbeigekommen ist, steht man, noch bevor die Villa erreicht ist, vor dem Eingang des neu errichteten Sammlungsgebäudes. Man tritt ein und steigt nun im Innern auf mehreren Treppen und durch einige vermittelnde, unregelmäßig angeordnete Räume zu der Galerie empor. Schon auf diesem Zugang verbreiten die die Wände zierenden Gobelins, Bilder und Plastiken eine eigenartige intime Atmosphäre; man hat ganz das Gefühl, in die gepflegten Privaträume eines kultivierten Kunstliebhabers getreten zu sein — ein Eindruck, der sich aber ändert, sobald man den großen Vorsaal des eigentlichen Galeriegebäudes erreicht hat, denn hier werden nun das Privat-Diskrete und das Improvisiert-Zufällige ganz durch das Museal-Repräsentative ersetzt. Die Gemäldegalerie ist ein länglicher, längs des Bergabhanges in einiger Höhe sich hinstreckender fensterloser Bau, dessen Säle durchgehends auf eine für die ausgestellten Gegenstände vorteilhafte Weise durch Oberlicht beleuchtet werden.

Vom genannten großen Eingangssaal, in dem kostbares Mobiliar, Gemälde, Plastiken und kunstgewerbliche Gegenstände verschiedener Zeiten zur Schau gestellt sind, tritt man links in einen weiteren gangartigen Saal, dem auf jeder Seite je vier Kabinette angeordnet sind; sie bergen Bilder der deutschen und niederländischen Schulen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. Zunächst sehen wir mehrere spätmittelalterliche Altarbilder deutscher Schulen; den Übergang zur folgenden Zeit bildet eine Vermählung der hl. Katherina von Michael Pacher. Reich ist Lucas Cranach vertreten (vier Altarflügel, eine in New York erworbene Madonna und zwei Porträts) und das gleiche gilt von Bildern der Augsburger und Nürnberger Renaissance, von denen zwei Porträts von Hans Holbein d. Ä. und von Dürer eine Darstellung von Jesus unter den Schriftgelehrten erwähnt seien; es ist möglich, daß das letztere Bild einst im Besitze Giovanni Bellinis war. Von niederländischen

Werken des 15. Jahrhunderts sehen wir u. a. eine wahrscheinlich einem großen Altarwerk angehörende, noch vom alten Rahmen eingefasste Verkündigung von Jan van Eyck, ein Porträt von Rogier van der Weyden, eine hl. Veronika von Hans Memling, die einst mit dem Johannes dem Täufer der Münchner Pinakothek ein Diptychon bildete. Die vier letzten Kabinette sind intimeren Werken der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts reserviert. Die in ihnen ausgestellten Werke sind etwas ungleichwertig, doch sieht man auch hier einzelne wirklich gute Bilder wie das Mädchen in antikem Kostüm von Jan Vermeer van Delft; sonst sind hier u. a. Gerard Dou, Metsu, Terborch, Jan Steen, sowie Volksmaler wie Teniers, Brouwer, Adrian van Ostade vertreten. Auch eine kleine Landschaft von Rembrandt ist da und von eigentlichen Landschaftsmalern sind vor allem eine ganze Reihe Bilder von Jacob Ruisdael zu sehen, unter denen ein Winterbild mit dunklen Wolken besonders hervorrägt. Die wertvollsten niederländischen Bilder aber hängen in dem nun folgenden großen Saal; besonders genannt seien da das Porträt von Jacques le Boy von van Dyck, ein herrliches Familienbild und andere Porträts von Frans Hals, sowie einige Werke von Rubens, unter denen vor allem eine schon in alter Zeit oft kopierte hlg. Familie hervorrägt.

Im anstoßenden großen Saal sind dann die schönsten Bilder der italienischen Schulen untergebracht; obgleich die Namen von Leonardo, Raffael und Michelangelo fehlen, stößt man doch auf manches hervorragende Werk! Von toskanischen Meistern des 15. Jahrhunderts seien eine aus einer amerikanischen Sammlung erworbene (übrigens im Eingangssaal hängende) thronende Madonna mit Engeln von Fra Angelico, eine Kreuzigung von Paolo Uccello, sowie vor allem das prächtige Bildnis der Giovanna Tornabuoni von Domenico Ghirlandajo genannt. Besonders aber unter den Venezianern finden wir manches hochwertige Bild: eine Madonna von Giovanni Bellini, einen zu einem Altarwerk gehörenden hl. Laurentius von Carlo Crivelli, einen jungen Ritter von Vittore Carpaccio, ein glänzendes spätes Dogenbild von Tizian, eine Sacra Conversazione von Palma Vecchio, Porträts von Paolo Veronese und Tintoretto, aus späterer Zeit Bilder von Francesco Guardi und von Canaletto. Von andern Schulen seien Werke von Correggio, Boltraffio, ferraresischen Künstlern usw. wenigstens genannt; auch eine hl. Katharina von Caravaggio darf nicht vergessen werden.

Ihren Abschluß findet die Galerie in einer Reihe kleinerer Säle, von denen der Saal mit Werken der spanischen Schulen durch besonders glanzvolle Schöpfungen auffällt. Wir finden da vier z. T. wundervolle Grecos, ein Porträt der Königin Maria Anna von Spanien von Velazquez, eine hl. Justa von Murillo, zwei Porträts von Goya, ein Stilleben von Zurbaran usw. Auch ein Saal mit Werken französischer Künstler wie Claude Lorrain (ideale Küstenlandschaft), le Nain (musizierende Kinder), Lancret, Chardin, Pater und Courbet (Frauenakt, Gebirgssee) darf nicht übergangen werden; ebensowenig der Saal mit den englischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts, von denen vor allem auf Gainsborough, Raeburn, Romney wenigstens hingewiesen sei. In den letzten Räumen sind in ziemlich großer Zahl Werke deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts zur Schau gestellt; die Reihe beginnt mit Romantikern wie Spitzweg; sie setzt sich über Leibl, Böcklin, Thoma, Menzel, Albert v. Keller, Gebhardt usw. fort — Künstler, von denen einige der letzteren sich allerdings nicht mehr der einstigen hohen Wertschätzung erfreuen. Neben diesen vielen Gemälden sollen noch einige plastische Werke genannt werden, die größtenteils im Eingangssaal Aufstellung gefunden haben: so mehrere französische Cathedralplastiken, dann eine besonders reizvolle weiß glasierte Büste Johannes des Täufers von Luca und zwei Leuchterengel von Giovanni della Robbia, eine Madonna von Donatello, aus späterer Zeit ein hl. Sebastian von Bernini.

Bemerkt sei noch, daß Rud. Heinemann einen zuverlässigen Katalog zur Sammlung verfaßt hat. Bei den meisten Werken wird jeweils die Herkunft angegeben und außerdem wird man in vollkommen erschöpfender Weise über die Literatur,

die Zeit der Entstehung usw. orientiert; es wird auch vermerkt, wo das betreffende Werk schon ausgestellt war. Max J. Friedländer hat den Katalog mit einer Einführung versehen.

Alles in allem sieht man, daß wir es hier mit einer ganz außerordentlich umfangreichen, wahrhaft imponierenden Sammlung zu tun haben. Sie zeugt von einem äußerst zielbewußten Sammlerfleiß und einer zähen Beharrlichkeit, wobei allerdings bemerkt werden soll, daß die in unserer bewegten Zeit erfolgte Auflösung verschiedener großer Sammlungen in England, Amerika und vor allem in Berlin der Neuschöpfung und Zusammenstellung einer solchen Sammlung sehr förderlich war. Außerdem soll nicht verschwiegen werden, daß wir hier die Geschlossenheit und auch mitunter die durchgängig hohe Qualität mancher anderen Privatsammlung vermissen; vor allem fällt auf, daß der Sammler hier keine besonderen Liebhabereien, keine eigentliche Passion für eine bestimmte Epoche oder bestimmte Künstler oder Künstlergruppen an den Tag gelegt hat. Sein Ziel scheint er vielmehr darin erblickt zu haben, alle Schulen samt allen Zwischengliedern in möglichster Vollständigkeit zu berücksichtigen; oft hat man fast den Eindruck, als hätten hier pflichtbewußte, ein wenig pedantische Pädagogen ihres Amtes gewaltet und vor allem darauf geachtet, uns ein annähernd lückenloses Bild der Entwicklung der europäischen Kunst vom 15. bis zum 19. Jahrhundert zu bieten. Vielleicht aber dürfen wir Schweizer uns gerade über diese Vollständigkeit doch sehr freuen; haben wir jetzt doch innerhalb unserer Landesgrenzen etwas, das uns bisher vollkommen fehlte: eine schön abgerundete Sammlung, die uns an Hand von zum Teil sehr guten Originalen in den Stand setzt, jederzeit die Entwicklung der europäischen Malerei durch die Jahrhunderte hindurch studieren zu können. Vor allem diejenigen, die im Frühling oder Herbst der Lockung nicht widerstehen können, nach dem gelobten Land Italien zu ziehen, werden gerne in Lugano einen Halt einlegen, um sich in der Sammlung Schloß Rohoncz über die wichtigsten Phasen der europäischen Malerei zu orientieren; dabei aber soll nicht vergessen werden, des Mannes in Dankbarkeit zu gedenken, der uns den Genuß dieser hervorragenden Kunstwerke ermöglicht hat.

Samuel Guyer

Stadttheater Zürich

Mozart: «Don Juan» — Maeterlinck-Debussy: «Pelleas und Melisande»

Das Zürcher Stadttheater ist zur Zeit in ambulanter Behandlung bei den Consilien im Zürcher Stadthaus. Die Ärzte, wie immer, haben geteilte Meinungen. Wir selber, obgleich eher in der Opposition, und ohne alle Neigung, leise zu treten, haben gerade in diesem kritischen Augenblick von (im Ganzen gesehen) vortrefflichen Aufführungen zu berichten.

Mozarts «Don Giovanni ossia il Dissoluto punito», uraufgeführt in Prag 1787, hat schon früh eine reichhaltige Literatur ausgelöst. Sie umfaßt alle nur erdenklichen Aspekte der Sache; angefangen von der historischen Forschung über Person und Herkunft des spanischen Urbildes Don Juan (das sich schließlich im Sagenhaften verliert) und seinen mannigfachen literarischen Behandlungen während über drei Jahrhunderten, bis zu den heiklen Aufgaben der Übersetzung des italienischen Textbuchs von *Lorenzo da Ponte*, namentlich ins *Deutsche*, und den bühnenstilistischen Erfordernissen, Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Aufführung, einst und heute. Auch an philosophisch-ethischen Vertiefungs- und ins «Höhere» symbolisierenden Deutungs-Versuchen des Don Juan-Charakters ist kein Mangel (auch schon vor

Mozart); die Weltanschauung des römischen Katholizismus, anderseits Goethes geniehafte «Faust»-Gestaltung waren von Einfluß. Wir selber vermögen hier weder in solche Tiefe zu schauen, noch uns zu jenen Höhen hinaufzuschwingen. Denn nichts in Don Juans berichteten Taten und ebensowenig in den dahinter erkennbaren Empfindungen und Gesinnungen deutet auf mehr, auf Wertvolleres als einen ungehemmten Geschlechtstriebmenschen; auch ihn einen «übersinnlich-sinnlichen Freier» zu höhnen, würde dem Fachmann Mephisto gewiß nicht einfallen. Der Ewig-Sehnsüchtige, der immer neue Frauenkörper aus nie gestillter *Seele* zu besitzen strebt, ist nachträgliches Hineingeheimnissen, ist Konstruktion, und nicht einmal schöne, sondern Krampf; nur Literatur, nicht Dichtung. Die insbesondere von *Grabbe* versuchte Gegenüberstellung eines heroisierten Don Juans mit Faust, ein luciferisch leidender, kämpferischer Don Juan, scheitert an dem substanzlosen, daher unmöglichen Vergleich des *historischen* Don Juan mit dem historischen Faust. Dieser war geistig und seelisch, nicht nur sexuell determiniert; Don Juan ist nicht um ein Jota interessanter als etwa Casanova.

In der Tat war für *Mozarts* Genius — wie schon früh namentlich für katholisch-religiöse Bearbeiter des Stoffes — nicht der zum Sterben langweilig lasterhafte Don Juan attraktiv, sondern Don Juans lästerliche Einladung der Grabstatue eines von ihm erschlagenen Komturs zum Nachtmahl, die untergründige Sage vom «steinernen Gast», der den Wüstling zur Hölle sendet. Ihr verdanken Ouverture, Finale und Vorfinale die erregend dämonische Schönheit, welche von jeher den besonderen, zusätzlichen Reiz von Mozarts «Don Juan»-Musik ausmacht.

Das Werk als Ganzes hat dramaturgisch nicht die lückenlose Geschlossenheit und dramatisch nicht die vollendete Harmonie aller thematisch zugehörigen musikalischen und seelisch-geistigen Werkstoffe, die Mozart-da Pontes «Figaros Hochzeit» in die schmale Reihe der *absoluten* Meisterwerke hinaufträgt. Die drei dramatischen Elemente des «Don Giovanni»: Komödie, Schauspiel, Trauerspiel, sind mit- und ineinander nicht so überzeugend organisch gebunden, daß sie dem ästhetisch aufgeschlossenen, wachen Hörer volles Genügen tun. Zudem ist nur das tragische Element des Werkes künstlerisch vollkommen; so weit das Werk Schauspiel ist, hat es kaum dramatische Handlung; und die an Handlung reiche Komödie gerät, nicht ohne Mitschuld da Pontes, leicht zu unmozartischer Posse. Mozart selber nannte das Werk «dramma giocoso» — Beweis, daß der Meister sich dramaturgisch nicht voll befriedigt fühlte. Diese Dreispältigkeit stellt von jeher den Regisseur vor schwierige Entscheidungen, auch den Bühnenbildner. Indessen sind die Arien, Duette und Ensembles von so tiefer, aufwühlender, unübertrefflicher Schönheit, daß sie im sich immer wieder erneuernden Nacherleben die technischen Mängel des Bühnenwerks vergessen machen und das reinste Glück gewähren. Und im gesamten Bereiche der Kunst ist menschlich nichts ergreifender, künstlerisch nichts tiefer und genialer als, nach der Tötung des Komturs durch Don Juan und der Bergung des Leichnams, Donna Annas doppelsinnige, ins Jenseits langende Frage: «Wo ist mein Vater hin?» — nebst Don Octavios inniger Antwort: «Dein Gatte wird Dir auch Vater sein!»

Übrigens sind die Charaktere der Handlung meisterlich scharf profiliert. Doch macht Don Juan wenig beneidenswerte und gar keine ritterliche Figur. Zwar, was er singt, ist herrlich. Aber was immer er in diesem letzten Abschnitt seines liederlichen Lebens unternimmt, mißlingt und macht ihn unfreiwillig komisch. In Leporellos berühmtem Register verführter Schönen wird offenbar viel gemogelt. Wir glauben einfach nicht an «1003 in Spanien», an «400 in Italien» und schon gar nicht an «nur 100 im kälteren Deutschland». Höchstens an «101 in Frankreich»; und das ist keine Leistung für einen Mann, dessen feudaler Name seit Mozart jedem x-beliebigen trüben Schürzenjäger zu schäbigem Renommee gedeiht.

Mozarts musikalisch unsterblichem Don Juan folgte im Opernrepertoire ein außerordentliches Kunstwerk ganz andern, einzigartigen Charakters, «*Pelleas und Melisande*», Dichtung von *Maurice Maeterlinck*, Musik von *Claude Debussy*; wundervoller Spätling der abendländischen Hohen Kunst, in der es (so scheint) nun Abend werden will.

Einem echten Poeten, erfüllt von edler Lebenstrauer und dichterischer Weisheit, geprägt vom sensibelsten Geist ausgangs des einst der ganzen Menschheit so verheißungsvollen 19. Jahrhunderts — vom feinsten Geiste einer Epoche, die, wie wir nun schmerzlich wissen, eine End-Epoche war —, gelang hier ein seelenkündendes Drama, das in all' seiner Zartheit und noch im Ausbruch herber Verhaltensheit von echter und tiefer Bühnenwirkung ist. «*Pelleas und Melisande*» ist so holdes, wie wehmütiges Märchen von zwei Königskindern, die sich hoffnungslos liebten, von Schicksals-Ehe des Mädchens mit dem viel älteren Bruder Golo des Einziggeliebten, von schuldlos schuldhafter Herzensverstrickung der Jugend und Herzeleid und -neid des reifen, ungeliebten Mannes; von schrillum Mord und stillem Sterben; und vom greisen König, der vom Leben weise und gütig geworden. Denn dieses Märchen, wie jedes echte Märchen, greift hinüber ins volle Menschenleben. In der weitgespannten Dichtung Maeterlincks, der das außer Kurs gekommene Wort Poesie wahrhaft gemäß ist, überzeugt alles von seiner Notwendigkeit. Auch in der Übersetzung von *Hans Reinhart*.

Ein ihm und uns ungewöhnlich gnädiges Geschick ließ den Dichter einem in seiner künstlerischen Einsamkeit gleichgestimmten, kongenialen Musiker begegnen, der dem ergreifend schönen Drama das Reich auch der Oper eroberte. *Claude Debussy* (1862—1902, Paris) war auf dem Gebiete der Musik Schöpfer, und zugleich ein Vollender, des *Impressionismus* — Maeterlincks Drama ist auch Debussys repräsentatives Meisterwerk. Zwar überzeugt uns kein Ton und keine Tonfolge und keine Verknüpfung von Tonfolgen, es müsse nur so, und könne gar nicht auch anders sein. Dennoch nimmt uns diese Musik gefangen, dient in all' ihrer Subjektivität redlich der (unverkürzten) dramatischen Dichtung, der sie gewidmet ist, und verstärkt durchaus bühnengesetzmäßig all' ihre Intentionen zu echter und packender Wirkung. — Selten hat uns die Masse «Publikum», und gerade hier wider alles Erwarten, so viel Freude gemacht; die tiefe Innerlichkeit dieses so bedeutenden, doch quasi abseitigen Kunstwerks wurde fühlbar von einer Hörerschaft übernommen, deren große Mehrheit zweifellos in ganz andern Kunst- (und Unkunst-)Gebieten heimisch ist. Hier gibts keine Arien, keine sangbaren Melodien, und schon gar keine Spässe. «Gesang entsteht hier aus Sprache und läßt ihn gleichsam zu einer Sphäre oberhalb des Wortes sich verfeinern, ohne den Klang gedanklich zu belasten; Sprache ist Mittel der Aufhellung nach innen, die Musik setzt die seelische Durchleuchtung fort, indem sie die Ätherisierung des Wortes noch steigert»: so treffend *Paul Bekker* in «Wandlungen der Oper» *); wir möchten auch hier dies geistreiche Buch geziemend rühmen.

Die Wahl der beiden Kunstwerke in den Opernspielplan, an dem wir übrigens auch sonst nichts Grundsätzliches bemängeln, gereicht dem Stadttheater zum Ruhme. Beide Inszenierungen besorgt *Oskar Wälterlin*, unterstützt von dem hochbegabten, fein- und einfühligem Bühnenbildner *Max Röthlisberger*, dem Studienleiter *Paul Gergely* und seinem Musik-Assistenten *Robert F. Baustian*. Mozart dirigiert *Victor Reinshagen*. Debussy Maëstro *Otto Ackermann*, unter dem das Orchester exzelliert. Mögen Einzelheiten in Regie und Darstellung, sowie bei Mozart auch im Orchester, nicht restlos befriedigen, mögen in den herrlichen Bühnenbildern zu «*Pelleas*» gewisse Mode-Mätzchen sehr entbehrlich sein, so gehören doch beide Aufführungen zu den besten des Stadttheaters, namentlich «*Pelleas und Melisande*». — Als Donna Anna erlebten wir die gesanglich und darstellerisch wahrhaft geniale *Dorothy Dow*; be-

*) Orell Füßli Verlag, Zürich 1934.

wundernswert nicht zuletzt, wie echt diese phänomenal musikalische Amerikanerin sowohl den dramatischen wie den lyrischen Stil auch Mozarts meistert, selbst seine Koloraturen. *Willi Wolff*, menschlich wie künstlerisch eine der sympathischsten Persönlichkeiten, denen wir je auf der Bühne begegneten, ist ein prachtvoller Belcanto-Charakterbaritonist, ein beseelter Gestalter, ein wandlungsreicher, subtiler Menschendarsteller; er wäre auch jeder Schauspielbühne Zierde. Er schenkt uns in seiner noblen Schlichtheit keinen blendenden, doch einen glaubhaften Don Juan und einen leidvollen, ergreifenden Golo. *Kathryn Harvey*, feine, doch etwas bläßliche Donna Elvira, ist eine rührende Märchen-Melisande. Dem Komturen und dem König Arkel von Allemonde leiht *Manfred Jungwirth* erquicklichen, würdigen Baß. Als Don Octavio und als Pelleas erfüllt *Max Lichtegg*, kostümlich eleganter als sogar Don Juan, gesanglich und spielerisch restlos die Erwartungen seines großen Publikums. Leporello ist *Gottlieb Zeithammer*, waschechtes Komödiantenblut; leider auch bei Mozart mehr übertreibend possenhaft als künstlerisch zuchtvoll humorig. Um die Nebenfiguren machen sich *Edith Oravez* und *Willy Ferenz*, sowie mit vorbildlich leiser, feiner Kunst *Nell Rankin* und *Siegfried Tappolet* verdient. Ein Spezial-Lob dem Souverän der Glühlampen und Scheinwerfer, dem ausgezeichneten Beleuchtungsmeister, dessen Künste, bei Debussy nicht voll und nicht immer glücklich eingesetzt, besonders beim höllenflammenden Ende Don Juans die Werkintentionen glänzend realisieren.

Georg Elgard

Zürcher Schauspielhaus

Schiller: «Don Carlos» — Brecht-Weil: «Dreigroschenoper»

Goethes «Egmont» und Schillers «Don Carlos» sind innerhalb desselben Jahrzehnts fertiggestellt worden; und man könnte fast denken, die beiden Dichter hätten auf eine bewußte oder unbewußte Weise Fühlung gehabt, so auffällig ist, wie beiderseits der niederländische Freiheitskampf in den Vordergrund gestellt wird, wie Alba, Egmont, Wilhelm von Oranien beiderseits auftretende oder im Hintergrund ihre Rolle spielende Personen bilden, wobei diese Vorgänge und Gestalten in beiden Dichtungen nahezu im selben Lichte erscheinen. Aufschlußreicher als solche motivischen Anklänge ist es aber, die beiden *Helden* einen Augenblick nebeneinanderzuhalten. Beide sind junge Männer von adliger Anlage, vor denen das Gemeine in wesenlosen Schein zurücksinkt, — Menschen, die sich in den höheren Bezirken als in ihrem zukommenden Element frei bewegen, voll Glanz und Feuer. Aber bei Egmont ist alles Natur, glückselige Schöpfungsgnade, das fraglos in sich ruhende Sein selbst. Bei Don Carlos ist alles dagegen Sichaufraffen, Sichemporschwingen, eine Gläubigkeit, welche das Sein zeugt und in ihm dann schwebt. Schiller hätte niemals den Egmont schaffen können, aber Goethe auch nicht den Carlos; zu jener Zeit mindestens *glaubte* er an nichts, sondern ließ der Wirklichkeit große Gestalten mit gelassener Bewunderung sich durch den Busen wandeln.

Es ist erstaunlich, wie sehr Schillers «Idealismus», den er wirklich mit dem Kampf und Blut seines Lebens genährt hat, durch alle Festreden, alle Schulbücher, allen Bourgeois-Goldschnitt gehetzt worden ist und trotzdem immer noch lebt, herrlich wie am ersten Tag, und vom Toten nicht gehalten werden kann. Es ist tröstlich, wie der Geist, der tausendmal bloße Forderung bleibt, ja eine Phrase — oder die «moralische Selbstentlebung», von der Schiller selbst spricht — oder ein verzweifelt, verhallendes Protestieren — wie der Geist das tausendeinste Mal *doch* sich selbst und das Sein erringt und unbesieglich oben bleibt — und wie er dann

eine zweite Natur aus sich erschafft. Dies gab *Herr Quadflieg* nun wirklich ganz und durchaus beglückend: diese Macht des auflodernden Geistes, der verlässlich schlanke Fülle geworden ist — oder vielmehr sie jeden Augenblick neu wird: Natur, und doch auf des Geistes Fittichen sicher getragen. Hier hört der Streit über Klassisch und Naturalistisch auf, der wie alle Stilfragen nur in vorletzten Fällen Ansatzpunkt hat. Die Vollendung steht über den Gegensätzen. Dieses Spiel war reich, voll von psychologischen Feinheiten, von strömender Erfülltheit — und doch war die Psychologie nie Selbstzweck, alles war streng durchgestaltet, der Idee hingegeben, die ganz Lebendigkeit geworden war, Bewegung, sich selbst ins Leben hineinzusetzen. Der Gegenspieler von Carlos, Marquis Posa, konnte ihm an der Klinge bleiben. Was *Herr Schellow* gab, war inständig, edel, stofflich fest. Nur merkte man an den ideellen Spitzen seiner Rolle, wo vom «Weltbürgertum» und «Paradies auf Erden» gehandelt wird, den Stellen, die hier etwas scherbelig oder rosenrot, etwas aufklärungshaft und anachronistisch klangen — merkte man, daß doch das Verträumte, Schwärmerische, im schönen Sinne Wirklichkeitsfremde dieser Gestalt etwas zu kurz kam. Natürlich muß Posa auch der Politiker und Soldat sein, als welcher er eingeführt wird, er muß Carlos leiten, die ganze Intrige in überlegenen Händen halten. Aber seine enthusiastische Selbstopferung kommt nicht allein aus diesen Schichten, sondern auch aus dem «unsichtbaren Königreich» in seiner märchenhaften Zeitlosigkeit. Man müßte diese ganzen Dinge zugleich mit dem lyrischen Tonfall des schwärmerischen Visionärs wie mit der kalten Begeisterung des rechnenden Utopisten geben. Wie schade, daß die dritte Hauptgestalt so ganz ausfiel. *Herr Richters* König war tief unedel. Er war kalt und böse und dann wieder mit der larmoyanten Gutmütigkeit inmitten östlicher Grausamkeit, die etwas vom heulenden Elend des Säufers hat. Am ehesten gelangen noch die Qualen der Eifersucht. Herr Richter erweckte in Zürich die größten Erwartungen mit seinem Wozzek und Höderer. Aber dann stellte er ganze Familien von Wozzeks und Höderers auf die Beine, und die Höderer wurden immer wozzekischer. Unedel, gemein darf der König keinesfalls wirken — aus objektiven Gründen, aus dem Bau des Ganzen heraus schon nicht. Schiller hat sich den Grundentwurf, der alles gegeneinander in der Schwebe hält, schon genügend selbst getrübt durch die überflüssige Eboli-Beziehung, welche, wenn sie nicht fast unbemerkt vorüberginge, alles Berechtigte an der Position Philipps, für das sich Schiller mit Kunst und Macht einsetzt, zerbräche und damit die eigentliche Tragik zerstörte. Ohnehin versteht ja doch kein Mensch die ganze verwickelte Brief-Geschichte der zweiten Hälfte, — besonders auch nicht die letzte Affäre mit dem Karthäuser; wozu mußte Posa diesen Zwischenträger noch einschalten? — Herr Richter trug vom ersten Augenblick so stark auf, daß er schon bei Posas Tode, wo sein letztes Menschliches aus ihm hervorgerissen wird, sein Pulver verschossen hatte. *Herr Wlach* behauptete sich als Großinquisitor nicht übel. *Frau Blanc* vermochte der unglücklichen Eboli, einer von Schillers vergeblichen Ausflügen in die weibliche Psyche, trotz vieler Bemühung nicht aufzuhelfen. Die Königin *Frau Beckers* hätte mehr Zartheit, Zerbrechlichkeit erhalten dürfen; dem würdigen Alba *Herrn Schürenbergs* mangelte ein wenig die Dämonie. Über den Räumen des Madrider Schlosses schwebte ein Gitterrahmen im Stile des Zürcher Kongreßhauses, und die Zimmer der Königin waren eingefast mit aufrecht stehenden erdbeerrotten Steppdecken.

* * *

Die *Dreigroschenoper*, durch welche *Bert Brecht* bekannt wurde, gehört zu den Werken, welche den Geist der Zwanzigerjahre am stärksten und gültigsten zum Ausdruck brachten. Es war eine Zeit, die sich mit Vorliebe in den Durchblicken bewegte, welche der erste Weltkrieg und die Ahnung eines zweiten Schubs derselben

Krankheit auf einen vor unserer Zeit aufgerissenen Abgrund eröffnete, — mit Vorliebe, und nicht ohne Lust. Denn weithin nahm man den Abgrund doch mehr als literarische Würze denn als ernstlichste Wirklichkeit. Besonders in Deutschland wurde es bald zu einer bürgerlichen Angelegenheit, sich mit grundsätzlich unbürgerlichen Einstellungen zu schmücken; und das, dessen Schrecken und Reiz darin bestanden hatte, alle systematische Sicherung zu zerreißen, wurde selber ein schwerfälliges System. Die «Dreigroschenoper» hielt sich diesseits dieser neuen Einordnungs-Strebung — was um so mehr zu betonen ist, als Brecht selber dann, trotz verzweifelter Gegenwehr seiner dichterischen Urkraft, im neuen System-Geist mehr und mehr versackte, sowohl durch Hineinwachsen in die kommunistische Parteidogmatik, mit welcher nichts geistig Schöpferisches mehr vereinbar ist, wie auch durch die Wucherung seiner langweiligen dramaturgischen Theorien. Demgegenüber hat die «Dreigroschenoper» alles Besteckende eines einmaligen, unsystematischen genialen Wurfes, dem gegenüber das systematisch Unzulängliche des gedanklichen Hintergrundes nicht in den Mittelpunkt gestellt werden sollte. Das Gefühl, wir seien alle nur arme Schächer, die *keinen* Anlaß zu großen moralistischen Tönen haben, *allen* Anlaß dagegen, bei jeglichem verdammlichen Vorfall zu bedenken, wie weit er an übergroßer Freudlosigkeit und Gebrechlichkeit der Schuldigen Entschuldigung finde — dieses Gefühl ist für unsere furchtbar versagende und heimgesuchte Zeit wesentlich und eine uns ganz besonders zugeborene sittliche Aufgabe. Aber wenn dieser Ton hier immer wieder, oft nicht ohne reine Menschlichkeit und deren Größe, aufklingt, so können andererseits Formulierungen wie «Erst kommt das Fressen, dann die Moral», doch auch für sozial Verständnisvolle nur streng *cum grano salis* Geltung beanspruchen; und wenn dieses Korn, wie hier, nicht geltend gemacht wird, wird der schöne Sinnspruch vorwiegend von denen sich zu eigen gemacht werden, für die zwar erst das Fressen kommt, aber dann keineswegs die Moral. Will man um Verzeihung für die Armen und Enterbten werben, wenn sie straucheln, so sollte man doch wohl lieber nicht jemanden als Beispiel aufstellen, der weder arm noch enterbt ist, dagegen ein gigantischer Lumpenhund und ein ausgekochter, eiskalter Schurke. Doch es bleibt eben ein gutes Zeichen, daß man an solchen Unstimmigkeiten sich nicht allzu stark stößt, sondern sich einfach von den heftigen, derben Strichen, den grellen, brennenden Farben einleuchten läßt, mit welchen uns der Dichter seine Welt aufnötigt. In erster Linie werden uns eben doch hart umrissene Menschen, scharf gespitzte Situationen, herbe Schicksale vorgeführt, und derlei ist ewig das Wesentliche für eine dramatische Dichtung, mag der Dichter selber immerhin anders darüber denken. Es geht wahrhaftig nicht zart zu in dieser Welt von Bettlern, Banditen, Dirnen und korrupter Polizei, ja oft genug roh und brutal; aber da der Verfasser etwas kann und hinstellt, das steht, so vermag er auf die Mittel, die da sonst oft eintreten müssen, nämlich selbstzwecklich gehäufte Zoten oder eine kraftmeierisch ungeheuerliche Holzschnitt-Manier, zu verzichten. Am ehesten sündigen hier die eingestreuten Songs, deren Wert recht verschieden ist: von banaler Formelhaftigkeit bis zu schneidender Gestaltung des Allzumenschlichen. An Witz fehlt es Brecht nicht, so daß er in Versuchung fällt, ihm zuweilen etwas allzu selbständig auszuspinnen. Die *Musik* (Klavier, Harmonium, Saxophone, Schlagzeug) von *Kurt Weill* steht auf der Höhe ihrer Aufgabe. Sie ist nicht so dissonant wie es die fugierte Ouvertüre erwarten läßt, aber von hinlänglichem Entrain, gelegentlich auch dreist hingefetzt — um den Geist des Ganzen zum Tanzen zu bringen.

Die Aufführung darf hervorragend genannt werden. Sie wurde beherrscht von dem jungen Paar (*Herr Knuth - Fräulein Römer*) und dem alten Paar (*Herr Herrmann-Schaufuß - Frau Carlsen*). Welchem soll man die Palme reichen? Alle vier waren auf bedeutender Höhe. Herr Knuth hielt stark zurück, obwohl die Versuchung zu vollsaftiger Entfaltung reichlich gegeben gewesen wäre. Das gab der Rolle etwas ungemein Gespanntes. Fräulein Römer konnte dem kaltschnauzigen

Geist des Stückes durch ihre wache, helle, straffe Artung eine reizvolle Note einfügen. Aber auch wie sie schon in der Erscheinung einen Geist zum Ausdruck bringt, der alles Niederziehende zu überhohen weiß, wirkte unter den Zentnergewichten dieser Umgebung wohltuend. Herr Herrmann-Schaufuß ließ alle tiefgründigen Humore der Dämonie spielen, und Frau Carlsen stellte eine ebenso tiefe, aber andersartige Verfallenheit daneben. Sie steigt an der Schwelle des Alters zu immer höheren Bereichen der Meisterschaft. Unvergeßlich auch, wie sich die beiden zuspielten. Bemerkenswert war *Frau Becker* als Oberhure (die Dinge werden in diesem Stück beim Namen genannt). Sie brachte das Blecherne, dessen Kanten zum Schneiden sind, das Abgegriffene, Ausgeleierte, das dahin gehört, in Stimme, Erscheinung, Spiel mit grausamer Bezeichnungskraft heraus. Herr *Gretler* blieb etwas matt, sei es, daß einfach die Rolle als Polizeichef gar zu kindisch war, oder daß doch die provinzielle Zärtlichkeit, mit deren Atmosphäre ihn das Publikum umgibt, ihn zu schädigen droht. — Es ist immer das Zeichen eines eigentlichen Künstlers unter den Schauspielern, daß er nicht zum Spezialisten wird, sondern *alle* Saiten des Menschlichen auf seiner Leier hat, das Edle, Majestätische, Tragische, und das Komische, Gemeine, Durchschnittliche, — so wie die meisten der erwähnten Mitspieler. — Die Ausstattung befriedigt lebhaft; die an sich durch die Handlung überflüssig gemachten Spruchtafeln waren wohl durch die dogmatische Bühnentheorie des Dichters erfordert. *Herr Wälterlin* waltete als Spielleiter in jeder Weise angemessen.

Erich Brock

Basler Oper

«Bettleroper» von Benjamin Britten

Im England des beginnenden 18. Jahrhunderts herrschten verworrene soziale Zustände. Ein organisiertes Verbrechen blühte auf und alle Laster schossen wie Pilze aus dem Boden. Und doch gab es rasch kritische Stimmen, die sich aber nicht frei entfalten durften. So brandmarkte ein Swift die Ubelstände, indem er in *Gullivers Travels* Zwerge und Tiere wie Menschen handeln ließ. Defoe versetzte seinen *Robinson* auf eine fingierte Insel und Fielding gab 1743 eine Biographie des größten Verbrechers der Zeit heraus: «Das Leben von Mr. Jonathan Wild, dem Großen». Dieser Wild, der als Chef einer Gangsterbande 1725 erhängt wurde, war auch das unmittelbare Vorbild für die zwei Hauptfiguren der *Bettleroper* John Gays, Macheath und Beachum. Macheath unterhält ein zärtliches Verhältnis mit Polly, der Tochter Peachums, gleichzeitig erwartet aber die Tochter des Gefängnischließers Lockit, Lucy, ein Kind von ihm. Der Verehrte hält sich nicht nur eine Schar von Gangstern, sondern einen Hof von lockeren Mädchen. Polly aber will heiraten. Ihr Vater, Peachum, dem die Ehe nicht paßt, gibt seinen Kollegen der Polizei an, weil er ihr ab und zu einen fetten Bissen liefern muß, um seine Reputation zu wahren. Einmal gelingt es ihm zu entfliehen, doch zuletzt soll er bestimmt am Galgen enden. Der Bettler, der sich als Autor ausgibt und schon in der Ouverture seine Personen musikalisch vorgestellt hat, der im Verlaufe des Stückes Anweisungen gibt und das Publikum über seine Absichten orientiert, will einen moralisch einwandfreien Schluß. Alle seine Geschöpfe lehnen sich aber gegen ihn auf und verlangen in wilder Begeisterung für Macheath dessen Begnadigung, die auch durch königliches Dekret verfügt wird.

Dieses Sympathisieren Gays mit den Armen, der Angriff auf das Beamtentum, vor allem auf den verbrecherischen Regierungschef Robert Walpole, hat ein künstlerisches Gegenstück: der Angriff auf die italienische Oper. 1720 wurde die

«Royal Academy of Music» gegründet, der Händel als Leiter vorstand. Obwohl Händel in kurzer Zeit einige italienische Opern lieferte, brach das ganze Unternehmen im Jahre 1729 wegen den Erfolgen der neu geschaffenen «Bettleroper» zusammen.

Gay hatte die Gründe der Unpopularität der italienischen Oper, die zudem von der korrupten oberen Schicht getragen war, erkannt. Einmal verstand niemand die italienischen Texte. Mit dem Rezitativ konnte der durchschnittliche Engländer nichts anfangen. Er fand es langweilig und unnatürlich. Also verwendete man den englischen Dialog. Dann vermied man den pathetischen Arien und zog irische, altenglische, schottische und französische Volkslieder heran (neben ganz wenigen Stücken von Händel und Purcell). Die musikalische Zusammenstellung lag in den Händen des Johann Christoph Pepusch (1667—1712). Somit erweist sich die «Bettleroper» als eine sklavisches Nachahmung der französischen Vaudeville-Komödie. 1718 und 1720 spielten auch tatsächlich Wandertruppen in London die Opernburleske «Télémaque» des Franzosen Lesage (des Autors von «Gil Blas» und «Le diable boiteux»). Die Musik dazu stammt von Destouche, dem bedeutendsten Opernkomponisten zwischen Lully und Rameau.

Die künstlerische Kritik an der italienischen Oper hat Pepusch sehr geschickt angebracht. Die Koloraturarie wird durch die beiden Rivalinnen in Gegenwart ihres umstrittenen Geliebten persifliert. Die Schwierigkeiten, verschiedene Texte gleichzeitig zu singen, parodierte Pepusch in einem Duett, zu dem er schottische Melodien mit ungewöhnlichen Intervallen verwendete, was im Wechselgesang ein unruhiges Durcheinander ergab.

All dies übernahm Britten in unveränderter Gestalt. Einzelne Sololieder formte er in Duette um und zog den Chor etwas häufiger heran. Durch das Mittel der Imitation versuchte er, den herrlichen Melodien mehr Abwechslung zu geben. Wesentliches tragen dabei die zwölf Soloinstrumente des Orchesters bei. Man darf von Britten wohl sagen, daß dieses Sicheinfühlen in alte Melodien seine stärkere Seite ausmacht, nicht das eigene Erfinden von eigentlich Neuem. Manchmal mischt er die verschiedensten musikalischen Ausdrucksformen ziemlich unbedenklich, ohne daß das Ganze als einheitliches Werk überzeugt. Dennoch werden wir die Neubearbeitung Brittens derjenigen von Fredric Austin (1920) vorziehen, bei dem die Diebe und Räuber im biedereren und harmlosen Ton Brahms'scher Volkslieder ihre Kraftausdrücke herunterzingen. Wenn der imitierende Stil Brittens im Dienste einer szenischen Handlung steht, vermag er völlig zu überzeugen, zum Beispiel im Canon von Polly und Lucy, die sich in die Haare geraten.

Ist die «Bettleroper» unsittlich, weil der Hauptheld, der Räuber Macheath, verherrlicht wird? Wer das Original kennt, wird diese Frage überzeugt verneinen, denn der sittliche Ernst und die Empörung über die bloßgestellten menschlichen Schwächen ist unverkennbar. Mit der *Beggar's Opera* leistete Gay sowohl der Religion als auch der Moralität einen hervorragenden Dienst, indem er das Laster, welcher Art es auch im einzelnen sein mag, in das stärkste und abschreckendste Licht rückte und den Hörer zwang, über sich selber zu lachen. Die «Bettleroper» bildete den Ausgangspunkt für das englische bürgerliche Drama, das Lessings «Miß Sara Sampson» im Gefolge hatte, da in dieser mit viel Geist, Witz und sittlichem Ernst vorgetragenen satirischen Burleske zum ersten Male die Wirklichkeit moralisierend auf die Bühne gebracht wurde.

Durch die *Inszenierung* der schweizerischen Erstaufführung durch *Friedrich Schramm*, von der wir nur lobend sprechen können und wohl auch durch die Neubearbeitung Brittens war das Realistische, das lebendige Fleisch stark in den Vordergrund gerückt worden, so stark, daß man die ironische Verdrehung der Moralbegriffe beinahe übersah, und mancher wird sich fragen, wie man dieses Gemeine und Primitive so verherrlichen kann. Dabei hat er das Wesentliche nicht erfaßt, daß gerade durch das Darstellen des Schlechten und Bösen das Schlechte und Böse

überwunden wird. Dafür bot uns diese realistische Aufführung hohe künstlerische Genüsse. Die *Kostüme* der Malerin *Irène Zurkinden* waren eine Augenweide, das *Bühnenbild* von *Max Bignens* war ausgezeichnet.

Bislaw Wosniak stellte einen wunderbaren Macheath auf die Bühne, keinen rohen Bösewicht, sondern einen mit allen möglichen ritterlichen Tugenden ausgestatteten Helden, dessen ganze Figur doch von einer gewissen breiten Behaglichkeit umflossen war, — wie man es sich, auch gesanglich, kaum schöner denken kann. *Fritz Ollendorff* spielte den Rivalen Peachum überlegen, wie man es von ihm gewohnt ist. *Senta Erd-Cornell* (als Gast) war ganz in ihrem Element. Sie verkörperte die dem Schnaps ergebene Mrs. Peachum, — eine großartige Leistung. *Margrit von Syben* (als Gast) gestaltete die Rolle der Polly, war liebenswürdig und schwärmerisch in ihrer naiven rührenden Liebe zum Räuber Macheath. *Else Böttcher* als unglückselige und leidenschaftliche Lucy empfand wirklich tief die Schmach ihres Geschicks und *August Gschwend* tat es als Gefängniswärter Lockit, was schönen Gesang betrifft, allen anderen gleich. *Alexander Krannhals* dirigierte die zwölf Solisten sehr genau und *Kurd E. Heyne* amtete als «Autor», indem er geschickt sich bald am Geschehen auf der Bühne wegweisend beteiligte, bald sich dem Publikum erklärend zuwandte.

Zum Schlusse sei noch darauf hingewiesen, daß das Schauspielhaus Zürich gerade in dieser Saison die Brecht/Weill'sche Fassung, die «Dreigroschenoper», herausbringt. Eine Gegenüberstellung der beiden Werke wird sehr interessant sein. Brecht, so läßt es sich in Kürze sagen, betont mehr das Soziale, den Existenzkampf des Menschen, Weill hat die ganze Oper, mit Ausnahme eines düsteren Stückes, neu komponiert. Seine Songs sind uns noch wohlbekannt aus dem großartigen Film, der nach dieser Neubearbeitung gedreht wurde.

Hans Oesch

Basler Schauspiel

Grillparzer: «Weh' dem, der lügt!»

Wenn man das einzige «Lustspiel» Franz Grillparzers auch schon bei den Legendenspielen einzureihen versucht hat, so kann es nicht verwundern, daß die Wiener Uraufführung ein Fiasko gewesen ist. Das Publikum erwartete etwas im beliebten Stil der Wiener Posse und statt dessen bekam es ein Spiel zu sehen, dem thematisch der Stoff einer Tragödie zu Grunde lag und das nur durch die glückliche Auflösung und einen feinsinnigen Humor ins Fach des Lustspiels gehörte. Dieser Mißerfolg war für Grillparzer, den großen Tragiker, der, in seinem unentwegten Ringen um die geheimsten Tiefen des menschlichen Schicksals, sich hier zu einer weisen Heiterkeit in der Bejahung der Forderungen des Lebens durchgekämpft hatte, eine tiefe Enttäuschung.

Und doch lebt auch in «Weh' dem, der lügt» das Lustspielhafte in ursprünglicher Kraft. Schon die in greifbarer Körperlichkeit gestalteten Personen und die klare Zeichnung ihrer Charaktere — Frische und Ursprünglichkeit des zwar kecken, aber doch sittlich ernsten Küchenjungen Leon, der leicht dekadent wirkende Atalus und die unverdorbene, wahre Natürlichkeit Edrittas — zusammen mit der Situationskomik, in der Auflösung jeder Problemstellung in Taten oder Geschehnisse, wenigstens in den ersten drei Akten, zeugen dafür. Zum eigentlich Possenhaften neigen allerdings nur die Gestalten der Barbarenhäuptlinge Kattwald und Galomir und bringen damit die Gefahr der Überzeichnung, der auch die Basler Aufführung nicht ganz entgangen ist.

«Weh' dem, der lügt» hat aber mehr zu geben als nur Belustigung. Der gedankliche Gehalt steht überall und immer im Vordergrund und dies ohne die Frische der Handlung, die in Basel durch die glückliche Besetzung der Rolle Leons mit dem jungen Schauspieler *Paul Bösiger* voll wirksam wurde, beeinträchtigen zu müssen.

Gerade in unserer Zeit, in der das Problem der Wahrheit ernsteste Lebensfrage ist, und Wahrsein und Wahrscheinlichen unentwerrbar verquickt jedes Vertrauen zu untergraben scheinen, muß uns Grillparzers Werk stark ansprechen. Denn um die Wahrheit, darum, wie sich das hohe Ideal der absoluten Wahrheit im gefährvollen Lebenskampf behaupten kann, geht es hier. Es genügt nicht, in Worten nicht zu lügen, auf die ganze Haltung des Menschen kommt es an. Leon, der zwar in seiner kecken Offenheit immer die Wahrheit sagt, täuscht die in ihrer primitiven Geisteshaltung keinen Zwiespalt von Wahrsein und Wahrscheinlichen kennenden Rheingäuer gerade dadurch und wird erst von der instinktsicheren, naturhaft-wahren Edritta zur inneren Wandlung reif gemacht. Wenn seine Motive auch vorher schon gut und nicht egoistisch waren, wollte er doch nur aus Liebe zu seinem Herrn dessen Neffe Ataluz befreien, so gewinnt er die wirkliche ethische Festigkeit erst jetzt und kann so auf der gemeinsamen Flucht allen Gefahren trotzen und sogar von seinem Gott Hilfe fordern.

Auch der Bischof Gregor muß erkennen, daß die absolute Wahrheit, die sein dem Überirdischen zugekehrtes Gemüt anstrebt, im realen Leben in sehr «buntem Kleid» auftritt, auftreten muß, und wenn er dennoch seinen Neffen ins «Land, das aller Wahrheit Thron» durch die geistliche Laufbahn einführen will, so wirkt dies leicht ironisch. Auch er hat ja durch die Liebe zu eben diesem Neffen und die Ungradheiten, die dessen Befreiung naturnotwendig mit sich gebracht haben, erlebt, daß es selbst ihm nicht möglich war, nur in der göttlichen Welt der Entsagung zu leben. Um der andern Willen ist der Mensch gezwungen, auf die höchste Reinheit und Vollkommenheit zu verzichten, ist wohl der Gedanke des Dichters.

Am tiefsten und schönsten aber ist die Vielschichtigkeit des menschlichen Wahrseins in der Liebe zwischen Edritta und Leon aufgezeigt. Wo der ruhige Selbstbesitz, der Trieb der inneren Selbsterhaltung mit dem Bedürfnis nach liebender Hingabe zusammenstößt, da wird das äußere Verhalten leicht zum Gegenteil der innersten Empfindung, die als eine erst entstehende, unbewußte sich ja selbst noch nicht wahr sein kann.

«Wer deutet mir die buntverworrene Welt?
 Sie reden alle Wahrheit — sind drauf stolz,
 Und sie belügt sich selbst und ihn; er mich
 Und wieder sie; der lügt, weil man ihm log —
 Und reden alle Wahrheit, alle, alle».

Dies muß der Bischof endlich sagen, in der Erkenntnis, daß die Wahrheit im blutvollen Leben, als eine subjektive, eine Verschmelzung der geistig-innerlichen Anschauung und transzendenten Idealforderung mit den im Reiche der «Vergänglichkeit» den Menschen gegebenen «sinnlichen» Tatsachen ist.

In der Basler Aufführung wurde die Überbetonung des Possenhaften leider nicht ganz vermieden, so z. B. in der Szene auf der Weide, in der Pferde im Hintergrund meßbudenartig am Rollband vorbeidefiliierten. Auch der Galomir *Hermann Gallingers* war zu trottelhaft aufgefaßt; natürlich polternd wirkte hingegen der Kattwald *Erwin Kohlunds*. *Valerie Steinmann* überzeugte vollkommen als gefühlkluge Edritta. Der menschlich gütige Bischof *Alfred Schlageters* und der verzogen eigensinnige, aber im Grunde gute Atalus *Klaus Steigers* waren gut gestaltet. Unter der sicheren Leitung *Ernst Ginsbergs* zeigte das Ensemble ein vortreffliches Zusammenspiel.

Conrad H. Schachenmann