

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **32 (1952-1953)**

Heft 2

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.

Zur Frage der Universitätsreform

Die fünf Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts haben, und zwar besonders seit dem Ende des ersten Weltkrieges, im Lehrbetrieb an unsern Universitäten Wandelungen gebracht und im Zusammenhang damit Forderungen entstehen lassen, denen die bisherige Organisation der Hochschulen nur teilweise gewachsen ist. Die Frage ihrer Anpassung an die neuen Verhältnisse wird gegenwärtig eingehend studiert und diskutiert.

Einen wertvollen Beitrag zur Lösung des Problems steuert *Werner Näf*, der Ordinarius für Allgemeine Geschichte an der Universität Bern, in seinem Buche *Wesen und Aufgabe der Universität* bei¹⁾. Das Werk verdankt seine Entstehung dem Auftrage des Senates der Universität Bern, für die Ausarbeitung eines neuen Universitätsgesetzes — in Ersetzung desjenigen vom Jahre 1834 — die Grundlagen zu schaffen. Die Denkschrift beschränkt sich keineswegs auf die bernischen Verhältnisse. Der Verfasser bemüht sich vielmehr, den ganzen Komplex der Probleme aus einem gründlichen Eingehen auf das Wesen und die besondere Organisation der Universität heraus verständlich zu machen und auf dieser Grundlage den Weg zur Überwindung der vorhandenen Spannungen zu suchen.

Schon eine rein äußerliche Tatsache, das starke Anwachsen der Studierenden in den letzten Jahrzehnten, hat Schwierigkeiten geschaffen, um deren Überwindung sich die verantwortlichen Instanzen bemühen. Die Statistik hat ausgerechnet, daß in der Schweiz im Jahre 1900 von 1000 Schweizern und Schweizerinnen im Alter von 20—24 Jahren deren 21 akademische Studien betrieben; im Jahre 1930 waren es 38, im Jahre 1941 sogar 78. Die dadurch bedingte Raumnot, besonders in den Laboratorien und Kliniken, aber auch in Form von Mangel an genügend großen Hörsälen, soll nur im Vorübergehen berührt werden. Wichtiger sind Schwierigkeiten, die mit der Gestaltung des Unterrichts zusammenhängen. Wie kann dieser dem Andrang der Studenten und Studentinnen angepaßt werden? Die Frage wird kompliziert durch eine gleichzeitige Wandelung im Lehrbetrieb, die sich je länger je mehr bemerkbar macht. Seit dem Bestehen der Universitäten bilden die *Vorlesungen* die Grundlage des Unterrichtes. In neuerer Zeit haben neben ihnen praktische Übungen in Laboratorien und Seminarien an Wertschätzung und Stundenzahl zugenommen.

In den Vorlesungen trägt der Professor seinen Lehrstoff vor. Dem Studenten ist es überlassen, das Dargebotene zu Hause durch eigene geistige Anstrengung zu verarbeiten oder einfach dasjenige gedächtnismäßig festzuhalten, was er glaubt wissen zu müssen, um das Examen bestehen zu können. Ein Gegengewicht gegen diese letztere Tendenz schaffen die praktischen Übungen in den Seminarien. Sie leiten den Studenten zu selbständigem Arbeiten an; sie machen ihn mit der Forschungsmethode seines Faches bekannt; in enger Zusammenarbeit mit dem Professor, durch Rede und Gegenrede, soll er sich ein eigenes Urteil über die Einzelheiten seines Faches bilden. Er soll befähigt werden, nach Abschluß seiner Exa-

¹⁾ Werner Näf: *Wesen und Aufgabe der Universität*. Herbert Lang, Bern 1951.

mina die weitere Entwicklung und Bereicherung seines Faches zu verfolgen und selbsttätig daran mitzuarbeiten.

Während in den Vorlesungen die Zahl der Hörer keine entscheidende Rolle spielt — die gleiche Vorlesung kann vor zwanzig oder zweihundert Studenten gehalten werden —, leidet in den praktischen Übungen der Erfolg beträchtlich unter einer zu großen Zahl von Teilnehmern. Nur bei einer beschränkten Zahl kann der notwendige Kontakt zwischen Lehrer und Lernendem erreicht und die Aufgabe des Seminars richtig erfüllt werden. Der einzig mögliche Weg dazu besteht in der Aufteilung der Teilnehmer in kleinere Gruppen und der mehrfachen Wiederholung ein und derselben Übung.

Damit droht eine Überbeanspruchung der ohnehin schon stark belasteten Lehrer. Denn ihre Aufgabe erschöpft sich nicht in der Vorbereitung der Vorlesungen und der damit verbundenen Notwendigkeit, sich beständig über den jeweiligen Stand ihres Fachgebietes auf dem Laufenden zu erhalten; sie sollen gleichzeitig an dessen weiterem Ausbau mitarbeiten (wozu in erster Linie die langen Sommerferien dienen, um die die Professoren so oft beneidet werden!). Der Professor darf sich überdies nicht in sein spezielles Arbeitsgebiet einkapseln. Seine Pflicht ist es, unermüdlich an seiner *allgemeinen* Bildung weiterzuarbeiten, um seinen Hörern wenigstens eine Ahnung von der Einheit aller Wissenschaft zu vermitteln. Endlich soll er auch außerhalb des Hörsaals, in der Öffentlichkeit, Träger und Verteidiger unserer kulturellen Güter sein. Es ist dies eine Aufgabe, die angesichts der drohenden geistigen und seelischen Verflachung weitester Kreise besonders wichtig ist.

Ein weiteres Problem bei der Gestaltung des akademischen Unterrichts ergibt sich aus der gewaltigen stofflichen Ausweitung aller Wissensgebiete. Sie wirkt sich auch in der Menge des Wissens aus, die der Student zu bewältigen hat. Dabei entsteht die Gefahr, daß hinter der Aneignung dieses Wissensstoffes das andere, noch wichtigere Ziel des akademischen Unterrichtes, die geistige Schulung des Studenten, in den Hintergrund gedrängt wird. Langsam droht sich damit die Universität aus einer Stätte allgemeiner Bildung in eine Fach- und Berufsschule zu verwandeln.

Der gleichen Gefahr ist übrigens auch diejenige Lehranstalt ausgesetzt, die den angehenden Studenten auf das akademische Studium vorzubereiten hat, die *Mittelschule*. Auch auf dieser Schulstufe leiden die formale Ausbildung und die geistige Schulung unter der Notwendigkeit, das immer umfangreicher werdende Stoffgebiet zu bewältigen. Die Universität erwartet vom Abiturienten — das führt Werner Näf eingehend und eindringlich aus — wohl ein gewisses Maß von Wissen; es wird in dieser Beziehung, besonders im Gebiet der Naturwissenschaften, schon jetzt eher zu viel erstrebt. Wichtiger ist jedoch seine Erziehung zu klarem und logischem Denken und zu der Fähigkeit, seine Gedanken in einfacher und klarer Sprache auszudrücken. Im weitern soll die wissenschaftliche Neugier in ihm geweckt werden, d. h. die Bereitschaft, neue Kenntnisse nach einer andersgearteten Lehrmethode in sich aufzunehmen. Zur Erreichung dieses Zieles schlägt er eine engere Zusammenarbeit zwischen Lehrern der Mittelschule und der Universität bei der Ausarbeitung des Lehrplanes für die Mittelschule vor.

Der akademische Unterricht darf sich nicht damit begnügen, den Studenten mit den notwendigen Kenntnissen für die Ausübung seines späteren Berufes auszurüsten. Er soll zugleich zur Berufsethik, d. h. zu einer verantwortungsbewußten Ausübung seines Berufes und zum Bewußtsein seiner Verpflichtungen gegen seine Mitmenschen und den Staat erzogen werden. Diesem Zwecke dienen Vorlesungen aus einzelnen Gebieten der Philosophie und der Soziologie. Der Student soll angeleitet werden, seinen Blick über die Grenzen seiner Fakultät hinaus auf Vorlesungen zu richten, die nicht in erster Linie sein Wissen bereichern, sondern erzieherisch im eben umschriebenen Sinne auf ihn einwirken. Zu diesem Zwecke

müssen die Stundenpläne der verschiedenen Fakultäten aufeinander abgestimmt werden, damit die geeigneten Vorlesungen von Angehörigen *aller* Fakultäten besucht werden können. Über erste tastende Versuche ist man nicht hinausgekommen.

Die Aufgabe der Universität als Forschungsinstitut erschöpft sich nicht in der Vermittlung von Fachwissen und der Erweiterung und Vertiefung der verschiedenen Forschungsgebiete. Sie soll gleichzeitig Schöpferin und Pflegerin der *allgemeinen* Bildung im weitesten Sinn, der Humanität, sein. Diesem Anliegen widmet der Verfasser ein besonders tiefeschürfendes und gedankenreiches Kapitel. Ziel alles wissenschaftlichen Arbeitens ist nicht nur die Gewinnung neuer Kenntnisse und Einsichten, sondern die Erfassung der Welt im allgemeinen und des Menschen im besondern in ihrer Einheit. Die Forschungsergebnisse in den einzelnen Disziplinen sind gleichsam die Bausteine, die zu einer einheitlichen Zusammenfassung unseres gesamten Wissens zusammengefügt werden sollen. Jeder Gelehrte, der nach dieser Erfassung der Gesamtheit ringt, wird nach den Beziehungen seines Faches zu andern Forschungsgebieten suchen und Bedeutung und Wirkung seines eigenen Faches beim Aufbau einer Gesamtdarstellung aller Wissenschaften zu ergründen suchen.

Die Aufgabe, alle Forschungsergebnisse zu einer Gesamtschau zusammenzufassen, erfüllte ursprünglich die philosophische Fakultät. Sie ist indessen immer mehr zu einer Forschungsstätte *neben* den andern Fakultäten geworden. Auch sie schafft zur Hauptsache neue Erkenntnisse, eben auch Bausteine. Versuche, die Einheit alles Wissens wieder mehr zur Geltung zu bringen, sollten durch das Mittel besonderer Vorlesungen gemacht werden, die die Ergebnisse der einzelnen Disziplinen unter einer einheitlichen, philosophischen Betrachtungsweise zusammenfassen. Dieser Aufgabe vermögen nur ausnahmsweise einzelne Dozenten gleichsam im Nebenamt zu genügen; es bedarf dazu besonders veranlagter Lehrkräfte. Der Verfasser schlägt vor, zu dieser Aufgabe auch Honorarprofessoren im Ruhestand beizuziehen, die durch ihre jahrzehntelange Forschertätigkeit einen Einblick in die Zusammenhänge verschiedener Forschungsgebiete gewonnen haben.

Die Universität ist geistig autonom und soll es bleiben, denn nur so ist sie in der Lage, sich jene geistige Unabhängigkeit zu wahren, ohne die wahre Wissenschaft nicht gedeihen kann. Neuerungen und Reformen können ihr nicht einfach durch die staatlichen Behörden auferlegt werden. Initiative und Gestaltung der einzelnen Vorschläge müssen von der Lehrerschaft und den Studenten kommen und in Form von ausgearbeiteten Anträgen an die Behörden weitergeleitet werden. Sie bedingen teils Änderungen in der Gestaltung des Lehrplanes, teils solche im organischen Aufbau der Universität.

Eine nicht zu umgehende Folge aller Reformen ist eine beträchtliche Vermehrung des Lehrkörpers, nicht nur wegen des Anwachsens der Zahl der Studierenden, sondern auch als Folge von Änderungen im Lehrbetrieb (Vermehrung der praktischen Übungen in Seminarien und Laboratorien) und neuer Aufgaben, die der Universität gestellt werden (z. B. zusammenfassende allgemein bildende Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten). Dabei kann man sich in vielen Fällen statt der Schaffung von neuen Professuren mit der Einstellung von Assistenten und Lehrbeauftragten behelfen, die die ordentlichen Professoren besonders bei der Betreuung der jüngern Semester entlasten.

Auf jeden Fall aber läßt sich eine immer stärker werdende finanzielle Belastung der Kantone, die Universitäten besitzen, nicht umgehen. Der Verfasser stellt daher die Frage zur Diskussion, ob nicht diejenigen Kantone, die keine Universitäten besitzen, deren Söhne und Töchter jedoch die kantonalen Universitäten unter den gleichen Bedingungen besuchen wie die Angehörigen des Universitätskantons, zu Beitragsleistungen herangezogen werden könnten, und ob nicht auch der Bund helfend beispringen sollte.

Bei Behandlung der *materiellen* Seite des Hochschulunterrichtes berührt der Verfasser auch die Tatsache, daß für sehr viele Doktoranden die hohen Kosten für den Druck der Dissertationen fast unerschwinglich geworden sind und eine schwere finanzielle Belastung einer doch rein wissenschaftlichen Angelegenheit bedeuten. Auf eine sich aufdrängende Frage tritt er nicht ein: Leidet nicht unter dem Massenbetrieb der Doktorexamen die wissenschaftliche Qualität sehr vieler Dissertationen, weil ihre Ausarbeitung wegen der Menge der zu betreuenden Doktorarbeiten von dem mit ihrer Prüfung betrauten Professor nicht mehr mit der notwendigen Sorgfalt überwacht werden kann? Würde es sich unter diesen Umständen nicht empfehlen, einmal die Frage zu prüfen, ob es nicht genügen würde, wenn die große Zahl der Studenten, die sich ausschließlich auf die Ausübung eines praktischen Berufes vorbereiten, ihre Studien einzig mit einem Fachexamen abschließen und das Doktorat denjenigen vorbehalten bliebe, die sich der gelehrten Laufbahn zuwenden möchten und zu diesem Zwecke im Anschluß an das Fachexamen noch einige Semester einer rein wissenschaftlichen Ausbildung widmen und eine Doktorarbeit ausarbeiten würden, wie das heute schon in einzelnen andern Ländern, wie z. B. in Frankreich, der Fall ist.

Die vorliegenden Ausführungen werden den Leser davon überzeugt haben, daß es sich bei dem Buche von Werner Näf um weit mehr handelt als um eine Denkschrift zur Einleitung der Ausarbeitung eines neuen Gesetzes für die Berner Universität. Aus der Denkschrift ist eine gründlich durchdachte und den ganzen Fragenkomplex souverän beherrschende Darstellung vom Wesen und der Aufgabe der Universität geworden. Alle diejenigen, die sich für unsere Hochschulen und ihre Zukunft interessieren, werden das Buch mit großem Gewinn lesen.

Hans Nabholz

Zur kulturellen Situation in Westdeutschland

Die Bande zwischen den Kunstschaffenden und den künstlerisch interessierten Kreisen des westdeutschen Publikums haben sich, wie es uns im Brennpunkt der Kulturverwaltung bedünken will, im letzten Jahr wieder um ein Erhebliches gelockert. Außerlich bewegte Veranstaltungen wie das Darmstädter Gespräch 1951 oder verschiedene «Musikfeste» werden den Verantwortungsbewußten kaum über das Kritische der allgemeinen Lage hinwegzutäuschen vermocht haben. Gerade diese Formen der Betriebsamkeit ließen sich als gewichtiges Argument für eine Richtung, um nicht zu sagen: Entwicklung anführen, die mit esoterischen Betäubungsmitteln das Gefühl für die Erkrankung des Gesamten abzuschwächen versuchen. Das Leiden hat sehr viel tiefere Ursachen als geldliche Blutarmut. Selbst die unentwegten Optimisten von Wirtschaftlern, die mit der Verabreichung ihrer Sorte Medizin in Form von finanziellen Zuschüssen für «Künstlerhilfe» oder «Film-ausfallbürgschaft» das Rennen fast schon gewonnen glaubten, sind inzwischen recht unsicher geworden. Am bloß Materiellen, an der zu einseitigen Dotierung wirtschaftlicher Anliegen mit Geldern, kann es kaum liegen. Es ist evident geworden, daß etwa eine stärkere Verlagerung der Subventionen seitens des Staates oder der Industrie auf das kulturelle Gebiet nicht mehr bedeuten würde als nur ein dickerer Tropfen auf den heißen Stein der weitgreifenden Kulturkrise. Die Heilung muß bei der *radix malorum* ansetzen. Ohne eine solche wird Geld weiterhin nur in ein Danaidenfaß geschüttet.

Welches ist nun diese Wurzel der Krankheit? Die Antwort dürfte in erster Linie vom Psychologen zu geben sein. Sie würde ungefähr so lauten: Westdeutschland steht so wie heute die meisten Teile der Erde im Banne der sogenannten

Weltangst. Diese wird gerade dann als ein Grundelement unseres heutigen Daseins spürbar, wenn das Fernbleiben konkreter Gefahren sie eigentlich schwächer werden oder ganz verschwinden lassen müßte. Aber eben dann gehen ihre Symptome im Alltag nicht zurück. Die Wuselei eines innerlich sich zusehends entleeren und äußerlich gleichwohl mit Menschen überfüllten Berufslebens ist wohl das charakteristischste Beispiel dafür. Auf der anderen Seite läßt die Betriebsamkeit im Kulturellen zweierlei erkennen: einmal, wie gesagt, die Sucht nach Narkotiken. Man möchte wenigstens für Stunden die lauter oder leiser pochende unbestimmte kosmische Bängnis durch Kunstgenüsse übertäuben. Zum anderen, und das scheint uns hier das Wesentliche: das geradezu furchtsame Sichanklammern an durchaus zur Geschichte gewordene überlebte musische und literarische Themen und Problemstellungen. Man verhält sich konservativ, will den scheinbar befriedeten und darum einigermaßen erträglichen Augenblick festhalten, man zieht im Grunde genommen jede noch so ausgelaugte *statische* Gegebenheit dem leisesten Anflug von *Dynamik* und echter Weiterentwicklung vor. Alles Statische, so wähnt man, lasse sich kontrollieren. Dynamik aber sei das schlechthin Unkontrollierbare, Gefährliche, irgendwie dem Abgrund Zutreibende. Die Möglichkeit eines anderen Ziels der Dynamik scheint so gut wie ausgeschlossen. — Daher das seit Jahr und Tag kaum sich ändernde Bild der kulturellen Darbietungen in der Öffentlichkeit: für die Malerei die expressionistischen und abstrakten Avantgardisten der Zwanzigerjahre und allenfalls deren linientreue Jungtrabanten nach 1945, für die Musik nichts, was über Schönberg und Strawinsky hinausreichte, das heißt nichts, was der «Diktatur der öffentlichen Meinung» in Westdeutschland nicht zupasse wäre. Und auch im «weiten Feld» der Literatur, das eo ipso großzügiger gehandhabt sein will, werden trotz scheinbarer Konzessionen an das Schaffen der Jüngeren unter der Lupe betrachtet nur längst ausgewalzte Geschmacksdinge des immer brutaler regierenden Verlegermarktes herausgebracht. Für alle drei Ressorts ist sicherlich, namentlich für das abgelaufene Jahr, eines zu vermerken: das, was nicht «Stil» ist, was sich nicht unter die Schablone einer seit mindestens dem ersten Weltkrieg ausgeprägten und anerkannten «Richtung» subsumieren lassen will, hat keine Aussicht, in der Öffentlichkeit gefördert zu werden. Es sind dem Schreiber dieser Bilanz Arbeiten junger Musiker, Maler und Schriftsteller bekannt, deren selbstgewisse Einfachheit und Stärke das heiße Bemühen um einen Anfang nach dem fürchterlichen Ende von 1945 spiegeln. Sie bewegen sich jenseits der revolutionären Vorstöße der Zwanzigerjahre — die heute zu einem entwicklungsgeschichtlichen Zwischenstück geworden sind genau so wie etwa der Jugendstil! — in der ganz neuen, aber die Besten bereits verbindenden Bahn einer herben kargen Sprache, die durchaus den Vergleich mit dem durch Leid geläuterten Ur-Beginnen eines Fleming, Paul Gerhardt, Cimabue oder Palestrina in früheren Zeiten verträgt. Aber die Kündler dieser Sprache heutzutage haben, wenn die aktuelle Angsthökerei in Kulturware beibehalten wird, auf absehbare Zeit keinerlei Chance, sich durchzusetzen. Und je länger das Treiben auf den Bildungsmärkten (leider die krasse Antithese zur nationalsozialistischen Blut- und Bodenproduktion und darum nicht minder bedenklich als diese!) anhält, desto mehr schrumpft die Möglichkeit einer Wandel schaffenden Therapie. Für einen gründlicheren Kenner der geschilderten Mißstände dürfte diese aber, auch nach der technischen Seite ihrer Durchführung, offen zutage liegen. Die Heilmethode heißt: Umerziehung des Publikums, eines Publikums, dessen «vollgepackten und vollgeegigten Ohren» schon Jakob Burckhardt nicht mehr die Fähigkeit zutraute, das Ursprüngliche, Echte und Schlichte aufzunehmen. Die Durchführung dieser Therapie erscheint trotz der Hemmnisse, die ihr aus dem Grundproblem, eben der «Weltangst», erwachsen, durchaus noch lösbar. Die Weltangst treibt die Händler auf dem Kulturmarkt, möglichst eilig mit klingenden Namen klingende Münze einzuheimsen. Ein Job muß nach ihrer Mei-

nung schon am nächsten Tage durch einen noch tolleren übertroffen werden, um die Achillesferse der sensationslüsternen Käufer zu treffen. Die Kurzsichtigkeit dieses Verfahrens rächt sich erfahrungsgemäß schon sehr bald. Der Verkäufer hat zwar sein Geld bekommen, aber der Käufer und auch noch der grobsinnigste spürt doch irgendwie, daß er den Kürzeren gezogen hat. Das superabstrakte Gemälde, die ehrenhalber in keiner Phase tonale Sonate, die nach Hemingway'schen Muster zusammengeklautete «Edelreportage» zeigen auf einmal beschämend deutlich die Verwesungsmerkmale der Eintagsfliegen. Der Käufer ist auf der Hut vor den nächsten Einkauf. Und nun kann nur noch ein ganz kesser Reißer den mißtrauisch gewordenen Marktgänger aus der Reserve locken. Hat sich diese Entwicklung nicht schon stellenweise bis zum Abscheuerregenden und Grotesken vorgetrieben? Hat denn einer wirklich ungeheucheltes Vergnügen, geschweige denn einen Dauergenuß an dem billigen (wirklichen oder gespielten) Exhibitionismus von Ernst von Salomons «Fragebogen», an den Bildmontagen mit Draht überhöhter abstrakter Gemälde oder an dem dernier cri der Schmachhaftmachung antiker Tragödienstoffe durch zwölf Konzertflügel? —

Umerziehung bedeutet Umgewöhnung. Und die hat langen Weg. Nimmt man sie sich ernstlich vor, so muß man vor allem von dem asthmatisch japsenden Wirtschaftsdenken in kulturellen Dingen zu tieferen Atemzügen übergehen. In ein wirklich fundiertes Vorhaben steckt man nicht Geld, um am anderen Morgen schon den Erfolg zu pflücken. Man behaupte ja nicht, man müsse so vorgehen, da das Geld knapp und auf schnellstem Umweg wieder einzubringen sei. Wer sich in der Bundesrepublik einmal die Muße genommen hat, überschläglichs festzustellen, welche Beträge ausgeworfen werden für Kulturkongresse, Kulturvereinsgründungen, Kulturpropagandaschriften, überhaupt für Dinge, die nachher meist im Stadium des Planens stecken bleiben, wird sich an den Kopf gefaßt haben, warum man diese Summen nicht einer wirklich produktiven Förderung der Kultur hat zugute kommen lassen. Sind denn deren Aufgaben nicht klar vorgezeichnet? Man unterstütze aus den vorhandenen Fonds und den noch immer nicht versiegten freiwilligen Spenden von Wirtschaft und Industrie die hart ringenden Buch- und Musikverlage, damit sie in den Stand gesetzt werden, auch unbekannte junge Autoren zu veröffentlichen. Man gebe den Hochschulen für Musik, den Konservatorien, den Akademien für die bildende Kunst Gelder mit der speziellen Auflage, hiervon den abseits der breiten Erfolgsstraße Kämpfenden durch Konzerte, Ausstellungen, Reisen im In- und Ausland Bahn zu brechen. Man entschliefse sich endlich, die wiederholt gemachte Anregung zu realisieren, daß die Bauherren bei Vergebung öffentlicher Aufträge verpflichtet werden, diese und jene Wand durch einen Künstler ausmalen zu lassen. Man wage sich insbesondere an die so lange schon in Aussicht gestellte Reform der Rundfunkprogramme heran, baue getrost den Koryphäenkult ab und lasse Dichter und Komponisten zu Gehör kommen, die als Neulinge anfangs sicher nicht wie Bomben einschlagen werden, auf die Dauer aber dem Trost- und Stärkungsbedürfnis der heutigen Menschheit mehr zu bieten haben als der Nihilismus, der heute durch alle Kulturzonen geistert und sich letztlich doch nur als Depressivismus auswirkt. —

Dies alles verlangt Geduld und Unbeirrbarkeit. Rückfälle werden nicht ausbleiben. Der allenthalben hochgezüchtete wirtschaftliche Opportunismus wird sich zunächst mit dem neuen Rhythmus langsam und spät einsetzender Erfolge nicht abfinden wollen. Nur Vernunft und Selbstbeherrschung können auch hier das letzte Wort sprechen. Man muß und wird zu der Erkenntnis kommen, daß die Grundtendenz sehr vieler noch unbekannter junger Musiker, Dichter und Maler positiver, aufbauender, unabhängiger ist als das meiste des gängigen Kulturangebots aus überwundenem Erlebnis- oder genauer: Erfindungsbereich.

Klaus E. Herrmann

Stadttheater Zürich

Verdi: Ernani

In der Reihe der Wiedererweckung unbekannter Verdi-Opern hat das Stadttheater den «Ernani» von 1843 aufgeführt, die fünfte Oper des jungen Meisters, die stilistisch noch den frühen Typus von Verdis Schaffen, die auf eine Intrigenhandlung gestützte Sängerooper, vertritt. Doch in dieser auf dem gleichnamigen Stück von Victor Hugo fußenden Oper («Ernani» ist der Name eines Banditen, der dem historischen Kaiser Karl V. Nebenbuhler in der Liebe wird) sind zum ersten Male die Staatsaktionen und -intrigen zugunsten der Charakterprägung der handelnden Personen zurückgetreten; der Zug zur Vermenschlichung und Psychologisierung von Handlung und musikalischer Gestalt ist deutlich zu spüren.

Und trotzdem bleibt Sinn und Zweck der ganzen Oper die Stimme! Der elementare, aber nie rohe Instinkt, mit dem sie eingesetzt wird, die Unfehlbarkeit in der Verteilung der gesanglichen Wirkungen, vom parlando bis zur großen Arie und zum Chor, das ganze große Wissen um den Gesang, das herrscht von der ersten bis zur letzten Szene. Wenn man gelegentlich von Richard Wagner als vom «Magier» spricht, mit wieviel Recht würde man von Verdi als vom «Magier der Stimme» sprechen, der durch sie die absonderlichsten Umstände verklärt! Gewiß, es hat Stellen, die an und für sich musikalisch etwas leer sind (z. B. der Schlußchor in der Kaisergruft). Man hat dann auf den Moment zu warten, wo Verdi mit ein paar hingeworfenen Motiven dem ganzen Geschehen neue Richtung und Kraft gibt. Denn er weiß immer, wo dramatisch der entscheidende Punkt liegt, und an der relativen Klarheit der musizierten Oper zur wirren Handlung, wenn man sie liest, ersieht man profilierende, prägende Kraft seiner Musik.

Otto Ackermann, der musikalische Leiter der Aufführung, hat eine Neu-einrichtung der Szenenführung gemacht, die den Handlungsengang im ganzen unangetastet läßt, aber strafft. Er bewegte sich dabei nicht nur in der Domäne des Librettisten Maria Piave, der, indem er ein Opernlibretto machte, das Stück Hugos konfundierte, sondern auch in jener Verdis selbst, denn das Szenarium geht auf ihn zurück. Und doch wird man alle Änderungen, die alle von sicherer und theaterkundiger Hand ausgeführt sind, schätzen. Die musikalische Leitung (sie ist fast mehr Sänger- denn Orchesterleitung!) strahlt jene Lebendigkeit aus, die dieser Oper vonnöten ist.

Glücklicherweise ist das Sängersenble ganz auf der Höhe seiner Aufgabe. Allen voran vielleicht *Nora Jungwirt*, die der verschiedenartige Aufgaben mit einschließenden Rolle der Elvira ausgezeichnet gerecht wird. Diese dramatische Stimme von hoher Qualität möchte man wieder hören. *Christoph Reuland* als Ernani ist eine der besten Stimmen aus dem Heldenentorfach, die wir schon hatten. Nur würde man das öftere Pressen, auch wenn es in dieser Stimmgattung eingebürgert ist, gerne vermissen. (Man hofft immer, daß einmal die Tage kommen, wo der Wohlklang der Stimme, auch im dramatischen Fach, allgemein über die Stimmstärke gestellt wird.) Von den übrigen Sängern, die hier alle bekannt sind, gilt das beste: *Andreas Boehm* als Don Carlos (imponierend nicht nur als Gestalt, sondern auch in der gesanglichen Führung), *Edith Oravez* als Giovanna und *Siegfried Tappolet* als de Silva.

Im Bühnenbild haben *Prof. Ludwig Kainer* und in der Spielleitung *Direktor Zimmermann* die Oper ganz vom Stimmungshaften und Sängersichen her aufgestellt. Das geht so weit, daß ein paar singende Frauen eine Staatsrevolution ver-eiteln, und man sich dabei auch über diese unfreiwillige Huldigung des Gesanges freut!

Andres Briner

Schweizerisches im Rampenlicht

Uraufführung von Liebermanns «Leonore 40/50» in Basel

Durch die Szenerie verläuft zu Beginn dieser Oper die deutsch-französische Grenze und durch das ganze Werk verläuft die Grenze der Sprachen. Deutsch tönt das zornige staccato des jungen Musikers Alfred gegen Krieg und Waffen-dienst, französisch tönen die Worte der Sorge und der Hoffnung aus dem Munde Huguettes. Am Ende aber singt man mit zweierlei Zunge dasselbe Quartett, und aus den zwei Wohnräumen beiderseits der Grenzbarriere ist ein gemeinsamer Raum geworden. Man sieht, es geht in diesem Werk sehr zeitgemäß «europäisch» zu. Die Furcht, welche die Komponisten und Librettisten der Oper bisher vor aktuellen Stoffen hatten, jedenfalls bis Menotti, wurde hier ein weiteres Mal frisch und frank bekämpft. Die Autoren suchten für das Thema «Völkerversöhnung» keinen historischen Vorwurf, aus dem man nachträglich ein sinnbildhaftes Moralsubstrat hätte abziehen können, sondern sie packten die jüngste Vergangenheit ohne Zögern beim Schopfe: den letzten Krieg mit seinem kollektiven Haß, aber auch mit den vielen ungenannten Handlungen der Menschlichkeit im Individuellen. Gewiß, manches war in *Heinrich Strobel's* Libretto auf einen recht einfachen Nenner gebracht, und skeptische Kritiker ließen dies auch nicht ungerügt. Sind aber nicht Opernlibretti zumeist notgedrungen so lapidar und unkompliziert, daß man bei vielen von ihnen Gelegenheit hätte, eine allzu grobe Vereinfachung ethischer Probleme zu bekritteln? Mag auch Strobel die Nüsse des Nationalhasses usw. bisweilen etwas zu forsch geknackt haben, so bekenne ich doch für meinen Teil, daß ihre Kerne unverletzt blieben und auf der Zunge einen frischen Geschmack hinterließen. Es tat wohl, ein so heikles Thema wie die deutsch-französische Verständigung einmal frei von allem Krampf, ja sogar mit einer gewissen spielerischen Leichtigkeit behandelt zu sehen. Und sollte man dies nicht ruhig als einen Anruf dazu ansehen, die Probleme auch in praxi einmal von einer leichteren Seite her anzupacken? Wie erfrischend mutete einen beispielsweise die Szene der Eintracht zwischen französischen Zivilisten und deutschen Soldaten während jener Jahre zwischen 40 und 45 an, in der sie gemeinsam ihrem Groll über ein supermodernes «dodocacaphonisches» Klavierstück Luft machten. Dabei blieb immer noch Raum für eine leicht ironische Kritik an nationalen Eigenarten und Schwächen. (Der deutsche Offizier: «Bei uns hätte man eine so scheußliche Musik längst verboten . . .».) Strobel, der als musikalischer Leiter des Baden-Badener Senders und als Musikschriftsteller für ein Opernlibretto von Haus aus einige Vorzüge mitbrachte, streute auch sonst nette Einfälle in seinen Text, die alle wohltuend harmlos und absichtslos wirkten. Lediglich der nach Jahrmarkt-budenart aufgemachte «Engel in Frack», Monsieur Emile, der zugleich Conférencier und Deus ex machina zu spielen hatte, dürfte mit seinen allzu harmlosen Bonmots denn doch etwas deplaziert gewesen sein, weswegen *Derrick Olsen* sich in dieser Rolle nicht sehr glücklich gefühlt haben mag.

Es war Rolf Liebermanns erste Oper. Wer dem Schaffen des Zürcher Komponisten schon öfters begegnet ist, wird sich — wenn er nicht den Zwölfton und Polyphonie verbindenden Harmonien a priori abhold ist — der illustrativen Farbigkeit seiner eigenwilligen Klangpalette nicht haben entziehen können. Bei Werken wie seiner «Musik zu Gedichten von Baudelaire» konnte man auch schon eine starke Tendenz zum Dramatischen hin verspüren. «Leonore 40/45» verriet nun mit ihren noch reicheren Nuancen in der Instrumentierung und der Soli- und Chordiktion eine weitere Verfeinerung des kunstvollen Kompositionsgewebes. Die einzelnen Szenen wurden zu atmosphärisch ausgezeichneten Klanggemälden, wobei die an Schönberg und hie und da auch etwas an Strawinsky erinnernden Harmonien sentimentale oder pathetische Effekte von vornherein ausschlossen. Etwas anderes hingegen spreizte sich gegen die Struktur einer Oper: es ist Liebermanns

metamorphosenhafte Perpetuum-mobile-Technik, die kaum Festpunkte kennt, und bei welcher auch kaum ein Motiv haften bleibt. Die Chöre wie in der «Dodocacaphonie»-Szene oder im Gefangenenlager, die Duette der Liebenden, die Trios und Quartetts bei Meister Lejeune oder bei der Hochzeitsfeier sind zuchtvolle Stimmungsbilder von eigentümlicher Schönheit; aber im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Opern bleibt bei ihnen die Erinnerung ohne motivische Stützen. Hier wäre die Frage zu stellen, ob Liebermann dem Kunstwerk Oper in Zukunft nicht doch gewisse Zugeständnisse zu machen hätte. Daß er es wagen könnte, ohne sich vor einer Selbstpreisgabe an überkommene Konventionen fürchten zu müssen, dafür meine ich, hätte dieses Erstlingswerk für die Bühne genügend Eigenprofil verraten.

Es war ein günstiger Umstand für diese Oper, daß sie in Basel aus der Taufe gehoben werden konnte. Nicht nur weil Basel — wie es der Textautor halb scherzhaft begründete — «die einzige Stadt ist, in welcher man von Frankreich nach Deutschland mit der Trambahn fahren kann», sondern auch weil *Friedrich Schramm* einer der aufgeschlossensten Opernregisseure der Gegenwart ist (man ist sich dessen in Basel zwar selbst nicht immer bewußt!). So zwanglos wie er seine Szenen gruppiert, so natürlich wie er seine Solisten agieren läßt (während die Opernmimik andernorts zumeist noch 20—50% «Wagner» mitschleppt) . . ., das alles war eine glückliche Voraussetzung für das Wagnis dieser Uraufführung. Schramm tat gut daran, ideell Problematisches eher unter- als überzubetonen und innere Spannungen sich nicht auf der Szene, sondern in der Musik austragen zu lassen. *Alexander Krannhals* hatte daher am Pult Gelegenheit, den klanglichen Fächer der Partitur so weit zu öffnen, daß jede Feinheit der Komposition ans Licht kam. *Edith Schemionek* und *Joop de Vries* fanden sich ausgezeichnet in ihre Rollen. Sie besaßen die nötige Unbeschwertheit im Tragischen und blieben im Spiel unaufdringlich und dabei doch fähig zu leichter Ironie. Eine der köstlichsten Szenen war, als Huguette sich bei just demselben Instrumentenbauer als Sekretärin meldet, bei welchem der «prisonnier de guerre» Alfred seinem Handwerk nachging. Den pausbäckigen Franzosen verkörperte übrigens *Charles Gillig* mit gemütlichem, echt welschem Humor. *Teo Otto* endlich schuf mit seinen kleinbürgerlichen Bühnenbildern jene Atmosphäre einer anspruchslosen Gemütlichkeit, in welcher das Motiv der Versöhnung zwischen den Nationen vielleicht am wenigsten theoretisch und am ehrlichsten wirkte.

Uraufführung von Dürrenmatts «Die Ehe des Herrn Mississippi» in München

Ob man es heute wohl im «Pfaun» oder am Steinenberg bereut, daß man sich die Uraufführung von *Friedrich Dürrenmatts* Komödie «Die Ehe des Herrn Mississippi» hat entgehen lassen? Wo man doch dem breit lächelnden und kaum aus der Fassung zu bringenden Dramatiker aus dem Bernbiet in den Münchner Kammerspielen so herzlich zu seinem neuen Stück applaudierte? Möglich wäre es schon. Indes sei zugegeben, daß die Umstände bei der Münchner Uraufführung denkbar günstig waren. Im Gegensatz zum Zürcher Schauspielhaus blieben die Münchner Bühnen nämlich ihrem Publikum seit langem eine problematische, gewagte oder heiß debattierte Premiere schuldig. So hätte hier am Ende auch z. B. Max Frischs «Graf Öderland» zwar nicht darstellerisch, aber doch publikumpsychologisch einen weit besseren Start gehabt. Man ist hungriger nach Wagnissen, Kuriosem, Neuem; vielleicht ist man auch weniger skeptisch und fähiger zur Begeisterung. Ein anderer günstiger Umstand war bei dieser Uraufführung, daß man in Deutschland noch kaum etwas von Dürrenmatt gehört, geschweige denn gesehen hatte. In dieser Hinsicht ist die Münchner Aufführung für den Dichter selbst von glücklicher Bedeutung. Sie wird ihm nun endlich den bisher — wer weiß eigentlich warum? — fast verschlossenen Weg zu den deutschen Bühnen eröffnen.

Ich erinnere mich keines Dramatikers in unserem Jahrhundert (Shaw wäre vergleichsweise noch am ehesten zu nennen), der wie Dürrenmatt aus seinem Tintenfaß so groteske und beziehungsvolle Karikaturköpfe gefischt und mit aristophanischen Gelächter so kräftig beim Schopfe gepackt und geschüttelt und gerüttelt hätte, bis sie sich gegenseitig Beulen in die Köpfe geschlagen oder Kugeln unter die Weste geschossen haben. Mit «Es steht geschrieben» hat er uns schon ein solches karikaturistisch verzerrtes Welttheater präsentiert. «Die Ehe des Herrn Mississippi» ist nun das moderne Gegenstück dazu. Anspielungen, die dort noch durch die historische Blume gesprochen wurden, platzen hier höchst unmittelbar heraus, wobei sich Plattitüden mit Geist mischen, Philosophisches mit ordinärster Vitalität, Wirkliches mit Unwirklichem. Formal ist das Stück nicht Dürrenmatts stärkste Leistung. Das mag wohl auch die schweizerischen Bühnen bewogen haben, das Versuchskarnickel einer Uraufführung erst einmal auf fremden Brettern laufen zu lassen. Die kuriose Geschichte vom Ehepaar Mississippi, welches mit seiner betont unglücklichen Ehe die gerechte Strafe für frühere Mordtaten auf sich nehmen will, füllt nämlich nur die halbe Komödie aus. Den Rest machen die fragmentarischen Auftritte und Eingriffe einer Handvoll anderer Erdenkäuze verschiedenster charakterlicher und ideologischer Herkunft aus. Aber bei dieser lediglich strukturellen Unausgeglichenheit sollte ein Rezensent nicht stehen bleiben, wenn so reichlich gewitzte Phantasie verschossen wird wie hier, und wenn diese Phantastik vor allem im Gehirn aller einigermaßen aufnahmebereiten Zuschauer so munter neue Setzlinge ablegt. Das Spiel mit burlesken Szenengags, der ebenso verblüffende wie ironische Wechsel der Einzelgestalten von ihrer eigenen Rolle in die Rolle eines Ansagers oder eines Autobiographen wie im chinesischen Theater, und endlich die seltsame Benennung der Figuren mit Namen aus aller Herren Länder, all' das wirkte allein schon wie wenn poetisches Brachland nach langer Zeit neue Sprößlinge treiben darf.

Wer nun danach fragen wollte, was Dürrenmatt mit seinem Stück eigentlich gemeint habe, der würde mit der augenscheinlichen Liebe des Dichters zu der Don Quichote-Figur Graf Bodo, welcher trotz seiner äußeren Kläglichkeit als «letzter Ritter des Glaubens und der Hoffnung» im Gegensatz zu den anderen krassen Materialisten oder utopistischen Weltbeglückungsidealisten noch als einziger um das Ewigfließende im Dasein weiß, wohl eine annähernde Antwort zur Frage des geistigen Standortes von Dürrenmatt erhalten (nennen wir ihn einen christlichen Existentialismus) ...; er würde damit jedoch noch keineswegs das ganze Stück ausgeschöpft haben. Das Gewaltige, erst nach und nach Wirkende ist der reiche poetische Fundus, aus welchem der Dichter unbefangen und unbeschnitten von künstlerischem Skeptizismus zu schöpfen weiß.

Es war in München vor der Premiere durchaus nicht gewiß, ob man diesseits der Rampe mit dem Stück mitgehen würde. Aber — wir sagten es schon — die Münchner schlossen sich dem Werk bereitwillig auf, um so mehr als die Besetzung zum Teil nicht hätte übertroffen werden können. Für das existentielle Elend unserer Tage schien der Graf Bodo Peter Lührs in seiner tragikomischen Schlottergestalt geradezu Symbol zu stehen, während Wilfried Seyferths Leninist Saint Claude hörbar und sichtbar mit Marx' «Kapital» gefüttert worden war, ohne freilich gegen die moderneren Pistolenkugeln «Marke Stalin» bei Abweichungen von der «Linie» eine hinlänglich schußsichere Weste zu haben. In den Rollen des Ehepaares Mississippi standen sich Maria Nicklisch und Friedrich Domin in angemessener Kühle gegenüber. Für ihre Szenen hätte ich anfangs vom Regisseur mehr «Moritat» und weniger Psychologie erbeten. Im übrigen aber fand die Inszenierung eine begeisterte Aufnahme. Der Dichter selbst wurde vor dem Vorhang besonders stürmisch begrüßt.

Klaus Colberg