

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **33 (1953-1954)**

Heft 4

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.

Stadttheater Zürich

Strauß-Festspiele

Von den bisher zur Aufführung gebrachten Werken ist die frühe Oper «*Feuersnot*» aus dem Jahr 1900 jene, welche am meisten von den musikalischen Umständen ihrer Entstehungsjahre und vom Leben des Komponisten aus verstanden werden muß. Sie wird auch dann nie den Rang der Meisterwerke erreichen, aber trotzdem als ein sehr begabtes, über das bloße Interesse an der stilistischen Entwicklung des Komponisten hinausreichendes Werk erscheinen. Die musikalischen Umstände: Die erste Oper des jungen Strauß, «*Guntram*», zu der er nach Wagnerschem Vorbild selbst den Text dichtete und die sich auch inhaltlich im Wagnerschen Bannkreis bewegt, hatte (berechtigterweise) keinen Erfolg gefunden. Mit «*Feuersnot*» ist, z. T. unter Übernahme des Wagnerschen Vokabulars, die inhaltliche Lösung von Wagner gelungen, und gleichzeitig hat auch die Orchestersprache das Kolorit angenommen, welches seither unverwechselbar als «*Straußisch*» empfunden wird. Ein künstlerischer Querschnitt durch sein Operschaffen beginnt berechtigterweise mit dieser Oper, und ihre schweizerische Erstaufführung muß als ein großes Verdienst gelten. — Die persönlichen Umstände: Strauß, als Opernkapellmeister in seiner Heimatstadt München tätig, hatte dort nicht die Freiheit des Schaffens und — wie er meinte — nicht die Anerkennung gefunden, die ihm gebührte; in «*Feuersnot*» nimmt er eine künstlerische Rache am Münchner Publikum, welche allerdings dem Stück nicht zum Gewinn, sondern vielmehr zum Schaden gereicht. Ist doch die längliche Rede des «*Kunrad*» (in welchem Strauß sich selber erblickt), welche die samt und sonders als Spießer hingestellten Münchner abkanzelt, musikalisch vom Einfallslosesten was Strauß geschrieben hat. Gewürzt wird diese Partie, wie einige andere, durch Zitate und Anspielungen aus Wagners Werk, ja aus Goethes «*Faust*» (den Text verfertigte der spätere Überbrettel-Dichter Ernst von Wolzogen), und die leidige Lust am Heroischen, welches dem Spießerischen vorangestellt wird, führt hier in gefährliche Nähe des schlechten Geschmacks. Rückblickend ist es leicht zu sehen, wie sehr Strauß selbst dem Spießerischen im bessern Sinn des «*Bürgerlichen*» verhaftet war (in «*klassischen*» Werken der Bürgerlichkeit wie der *Sinfonia domestica* und der Oper «*Intermezzo*» liegt es zutage), und wie auch er nur haßt, was ihm selbst, und vor allem dem heroischen Drang in ihm (welcher das deutsche Bürgertum damals schon so stark umfing) gefährlich wird. Romain Rolland, welcher Strauß wie kaum ein Ausländer in dieser Zeit kannte und verstand, notierte sich, mit einem Seitenblick auf «*Heldenleben*» und «*Also sprach Zarathustra*» von Richard Strauß, im Jahre 1898 in sein Journal: «*J'ai idée que l'Allemagne ne gardera pas longtemps l'équilibre de la toute-puissance. Le vertige souffle dans son cerveau. Nietzsche, Strauß, l'empereur Guillaume, — il y a du néronisme dans l'air.*»

Um so stärker mußte man in der Aufeinanderfolge der Opern die Frucht der veredelnden Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal empfinden. Sie beginnt mit «*Elektra*»; in der Aufführungsfolge ist der «*Rosenkavalier*», zur besseren Verteilung des tragischen und des komödiantischen Elements, vorgeschoben worden. Der Schritt von einer guten zu einer außerordentlichen Aufführung gelang mit dem «*Rosenkavalier*», welcher in Zürich gut bekannt ist (und hier eine Besprechung fand), leider noch nicht. Durch die Absage von Josef Greindl als Baron Ochs kam

mit dem Ersatz in Gestalt von *Theo Herrmann* (Hamburg) ein heterogenes Element in die Aufführung, was in diesem so stark auf subtiles Zusammenspiel gestellten Werk sich deutlich auswirken mußte. *Maria Reining* (Wien) als Marschallin bezwang menschlich, während der gewohnte stimmliche Glanz ihr versagt blieb. Bei den Zürchern, die durch Lisa della Casa als Sophie verwöhnt sind, hatte *Lisa Otto* (Berlin) als neue Rollenträgerin keinen leichten Stand, doch wies sie sich als hervorragende Sängerin, von weicher und zugleich klarer Linienführung aus. *Herta Töppner* (München) bot einen ganz vorzüglichen Oktavian, den man vielleicht auch erst bei der zweiten oder dritten Begegnung richtig in seinen Konturen zu würdigen wüßte. Die *Spielleitung Prof. Hartmanns* (München) ist von vorbildlicher Treue gegenüber den Regievorschriften; sie vermochte gerade dadurch leicht das Einvernehmen zwischen den Gästen (mit Ausnahme des ersetzten Ochs) herzustellen. Die *Musik* erklang unter *Otto Ackermann* im Tempo zumeist erstaunlich schnell und klanglich stark aufgelockert; das lyrische Element erschien durchweg zurückgedrängt.

Die erste Aufführung, welche als außerordentlich empfunden werden mußte, war jene der «*Elektra*». Erstens war hier eine Orchesterleistung zu hören, welche einen sehr großen Probenaufwand (wie ihn dieses schwere Orchesterstück immer fordern wird) vollauf rechtfertigte. *Prof. Rosbaud* hatte sich der Aufgabe unterzogen und die Partitur mit einer Akkuratess und einem Glanz herausgebracht, welche wahrlich einmalig waren. Und zweitens blieb in der Rollenbesetzung kaum ein Wunsch offen. Als Elektra vollbrachte *Inge Borkh* eine Leistung, welche phänomenal genannt werden darf. Daß eine große dramatische Darstellerin allen Anforderungen dieser Rolle gleichermaßen gewachsen ist, ist ein Glücksfall; mit Inge Borkh tritt er ein, — man glaubt zum erstenmal dieser Rolle gegenüberzustehen, welche an Weite des Ausdrucksbereiches ihresgleichen sucht. Daß die andern weiblichen Darsteller neben ihr noch zu guter Wirkung kamen, spricht für sie alle. Es sind vor allem *Helene Werth* als Chrysothemis und *Margarete Klose* als Klytämnestra. Großartig auch *Josef Greindl* als Orest, und überaus glücklich *Franz Lechleitner* als Aegisth. *Direktor Hans Zimmermann* besorgte eine sehr wirksame und überaus sorgfältige *Inszenierung*. Es bleibt einzig ein Bedauern: daß der große Aufwand in einer einzigen Aufführung erschöpft war.

Andres Briner

Pariser Theaterbrief

Als eine Institution zur Pflege der Sprache, zur Bewahrung des dramatischen Erbes der Nation, aber auch zur Ausbildung eines vorbildlichen Aufführungsstils ist 1680 die *Comédie Française* von Ludwig XIV. in Paris gegründet worden. In ihr, wie in der *Académie Française*, manifestiert sich die französische Wesen innewohnende Lust an der gesetzgeberischen Vereinheitlichung des Geistes. Die beiden Institute sollten nach der Meinung ihrer Begründer den richtigen Gebrauch des geschriebenen Wortes im einen Fall, des gesprochenen, in szenisches Leben umgesetzten im andern festlegen. Sie sollten zu nationalen Erziehern werden, indem sie die grenzenlos überquellende Fülle des Lebens in das der Gesellschaft bekömmliche, mittlere Maß kanalisierten. Durch absichtliche Wegtrennung des Unziemlichen und Beschränkung auf das Allgemeingültige verliehen sie dem französischen Wort während Jahrhunderten jene elegante, maßvolle Beschaffenheit, in der sich, wie es Hofmannsthal an der deutschen Sprache vermißte, «nicht zu hoch, nicht zu niedrig, die Geselligkeit der Volksglieder untereinander auswirkt».

Die *Comédie Française* erfüllt darüber hinaus noch eine andere Aufgabe: sie verwirklicht die Idee des Nationaltheaters. Sie ist der Hort des französischen

dramatischen Literaturgutes, das sie bewahrt und unermüdlich der Nation vermittelt. In der weithin prangenden Hauptstadt stellt sie das beherrschende Plateau dar, von dem herab der Schatz der Überlieferung zu einem von ihr gebildeten Publikum dringt, auf welchem neue Stücke, der Aufmerksamkeit der besten gewiß, auf ihren Wert geprüft werden. Es ist diese Rolle einer Hüterin der Tradition, der gesicherten Kontinuität der dramatischen Entwicklung, welche Goethe zeit seines Lebens als unumgängliche Notwendigkeit empfand, und die ihn mit allen Kräften ein deutsches Nationaltheater schaffen hieß. Alle Anstrengung schlug ihm indessen fehl. Goethe erkannte später einen der wichtigsten Gründe des Mißlingens, als er am 30. März 1824 zu Eckermann sagte: «Schiller hatte den guten Gedanken, ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen. Allein dies setzte eine sehr große Residenz voraus und war in unseren kleinen Verhältnissen nicht zu realisieren.»

Die Comédie Française erlebt in unsern Tagen die Tradition als Fluch ebenso sehr wie als Segen. Sie ist nicht mehr das einzige Theater in Paris und muß ihre tonangebende Stellung mit anderen Bühnen teilen. Aber das Bedenklichste ist, daß, was einst ihr Ruhmestitel war: der ein für alle Mal ausgebildete Stil hoher, getragener Schauspielkunst, ihr heute zum Nachteil gereicht. Sie wirkt antiquiert in ihren tragischen Aufführungen, wo spürbar ein Stilwille waltet, sie scheint deroutiert, wo sie in modernen Stücken von der Linie edler Gemessenheit abweichen will. Ist die Bühne Molières, deren Verdienste für das geistige Leben Frankreichs nicht hoch genug anzuschlagen ist, in heutiger Zeit ein Anachronismus? Die Frage ist nicht zu beantworten, denn wie jede Einrichtung, die in langer Geschichte Erfahrung und Autorität erworben hat, zieht sie die Gründe ihrer Existenz aus sich selbst und findet ihren Halt gerade im Wandel des Geschicks, den sie schon zu ungezählten Malen erlebte. Die Gewißheit, aller künstlerischen Unbill der Zeit getrotzt zu haben, darf sie jedoch nicht zur leichtfertigen Zuversicht verführen, auch den heutigen stilistischen Unsicherheiten und Brüchigkeiten heil zu entkommen. Solange ein unvoreingenommener Zuschauer kein einziges klassisches Trauerspiel in der «Salle Richelieu» ansehen kann ohne den Eindruck von verstaubter Lebensferne zu erhalten, ohne sich zu fragen: was soll mir der anspruchsvolle, pompöse Apparat, ist etwas an den Aufführungen des Hauses faul. Das Ensemblespiel, errungen in jahrhundertelangen Bemühungen um edles gemeinsames Maßhalten im schauspielerischen Ausdruck, scheint heute nur mehr als das Ergebnis einer geölten Virtuosität. Von einem Schauspieler der Comédie Française erwartete man früher einen makellosen Vortrag des Verses, heute erleben wir, daß er am Ende jedes Alexandriners anhält, eine winzige Pause einlegt, um den nächsten mit frisch geblähter Lunge auszustoßen. Auch sein Spiel hält sich an diese kleinste Einheit: er lebt gestisch und mimisch in dem einen Vers, den er gerade spricht. Fetzenweise baut er seinen Part auf; er kann es sich leider erlauben, da diese Verzögerung des Rhythmus die traditionelle Getragenheit, den «Hauston», zu unterstützen scheint.

Doch die Sprechweise allein ist es nicht, die der Aufführung jene Mattigkeit und Lebensleere verleiht, die wir vorhin beklagten. Die Regie, welche auf die Dämpfung jedes Gefühls, jeder prallen Bewegung ausgeht und lieber überschaubare statische Gruppen auf der Bühne anordnet, kann für jene Wirkung ebenfalls nicht allein verantwortlich gemacht werden. Sie trägt das ihre dazu bei, wie es das Bühnenbild seinerseits tut. Getreu der repräsentativen Würde, über welche die «Maison de Molière» zu wachen hat, strebt sie nach einer materiellen Ausstaffierung ihrer Aufführungen, die das Ideale des klassischen Stücks mit dem Maximum an real Greifbarem vereint. Eine stilisierte Wirklichkeit von ebenso unbezweifelbarer Stofflichkeit wie Vergeistigung soll den Bühnenraum einkleiden. Er wird also auf drei Seiten so mit Dekor ausgeschlagen wie ein Schubfach in einem Kasten; man kann denn auch von der Bühne der Comédie Française als dem Szenenkasten par excellence sprechen. Der Palast des Mythridates in Racines

gleichnamiger Tragödie, das Haus Orgons in Molières Tartuffe verdanken der respektablen Bühnenausdehnung eine Stattlichkeit allein der Dimension, die beeindruckt, sie erhalten indes durch die prunkvolle Materialität ihrer Tapezierung den Charakter des um und um Geschlossenen. Selbst wo die Architektur zur ungehinderten Szenenabfolge nicht massiv gefügt sein kann, strebt der Bühnenbildner, im Cid z. B., nach abschließenden Prospekten. Der Raum möge ja überall umfriedet sein.

Denkt man sich nun alle aufgezählten Merkmale zusammenwirkend, so wird begreiflich, daß die Aufführung durch ihren Glanz, ihre Abgestimmtheit aller Teile auf ein gemeinsames Maß besticht, daß sie jedoch das Stück, das sie vermitteln soll, entkräftet. Jahrhundertelange Schulung dämpft, wo eine große, neubelebende Natur fehlt, die Frische der Unmittelbarkeit. Sie legt freilich die Grundlage zu einem ausgewogenen Ensemblespiel und gibt somit jedem Schauspieler, unabhängig von seiner künstlerischen Begabung, den festen Boden, von dem er nicht herabfallen kann.

Ein anderes Ensemblespiel auf einer Bühne, die mit den materiellen Illusionsvorspielungen vergangener Zeiten gebrochen hat, pflegt seit drei Wintern das *Théâtre National Populaire* unter der Leitung von Jean Vilar. Nicht als ob sich hier eine Umwälzung der Theaterkunst vollzöge, nein, Vilar greift oft auf wesentliche Punkte des Reinhardtschen Programms zurück, mit jenen unbegrenzten äußeren Möglichkeiten jedoch, die ihm erlauben, zu verwirklichen, was Reinhardt nur planen konnte. Sein Theater, das Palais de Chaillot (von der Regierung ihm kostenlos überlassen), verdient, zuerst geschildert zu werden. Vor einem sanft ansteigenden, weitflächigen Zuschauerraum, der oben von einer gleichfalls ranglosen Tribüne überdacht wird, sperrt ungeheuer sich in die Breite und Tiefe dehnend die Bühne ihren Rachen auf. Ein einzelner Schauspieler in der Mitte der gewaltigen Szene hat Mühe, in den hinteren Reihen verstanden zu werden. Seine Gestalt schrumpft vor dem Auge des Publikums zusammen, es ist schwierig für ihn, nicht zum unbeachteten Figuranten zu werden. Kein Wunder, daß man vor Vilars Reformen nie ohne die Seitenwände beträchtlich zusammenrückende Prospekte gespielt hat. Das Palais de Chaillot ist kein Bonbonnièrtheater, wo Publikum und Schauspieler zu beiderseitigem Genuß ein Kunstwerk gleichsam zelebrieren, wo die Nuance, der vielfach abgestufte Ton vorherrscht und aus der Dichte des Raums mühelos eine Szene voll und rund aufsteigt. Ganz im Gegenteil, in diesem Monumentaltheater wirkt nur die groß in die Fläche angelegte Staatsaktion, der blitzende Widerstreit massiver Kräfte. Es ist auf künstlerische Kollektiverlebnisse angewiesen und fordert Fülle des Lebens auf beiden Seiten der Rampe. Die Comédie Française war als Bühne der Elite zubestimmt, sie spielte ursprünglich für die Wenigen, die hierarchisch fest Klassierten des Hofes, das TNP hingegen ist die Bühne einer großen Zuschauergemeinschaft (rund 3000 Menschen), die nach Rang und Herkunft nicht in Balkone und Logen geschieden ist. In ihr lebt sich unserer Tage Drang nach dem monumental Einfachen aus, sie befriedigt unser Streben nach großen, harmonisch gegeneinander abgesetzten Tönen. Sie versucht schließlich den neuen Weg zu gehen, der aus der Enge der Kammertheater und ihren psychologischen, analysierenden und handlungsarmen Stücken hinausführt. Auf der Bühne des Palais de Chaillot ersteht, für Frankreich zum ersten Male, ein Ort weitausgreifender Schaustücke, in denen sich das Leben, durchtränkt von Licht und Farben, ausbreitet. Hier geschieht das gleiche, was Rudolf Borchhardt in seinem Aufsatz «Aufstieg des großen Schauspielhauses» bei Reinhardts Bestrebungen so freudig erkannte:

«Das große Haus ist nicht die alte Bühne mit einem verzehnfachten Zuhörerraum; weit gefehlt. Auf die Stillosigkeit so halber Lösungen konnte nur der Irrtum verfallen, der den sogenannten Wenigbemittelten an der

Gnadentür bourgeois Bildung Teil geben wollte und die gnadenlosen Zwitter der Volksbühnen schuf. Es ist nicht die Bühne, die vor fünftausenden ebenso spielt wie sie, wenn durch den halben Zuschauerraum hin eine Zwischenwand aufgerichtet würde, vor fünfhundert spielen würde; das wäre neuer Most in alten Schläuchen. Die Menge ist hier nicht zugelassen, sondern sie ist hier Herr: sie wird hier nicht von der Bühne her gebildet, sondern sie gestaltet diese Bühne; damit jeder von allen Seiten her in den Bühnenvorgang Einblick haben kann, der Hochsitzende, der Schiefsitzende, der Seitsitzende, opfert die Bühne das Flächenbild, das nur von dem von vorn darauf starrenden Auge als solches sichtbar wird; es opfert die Kulissen, in die hineingeguckt werden würde und den Schnürboden, und sprengt alle Leisten des alten Kastens. *Sie ist nicht mehr Ausschnitt, sondern Raum, nicht mehr Fläche, sondern dimensioniert wie das Lebendige.* Die Behelfe der Bildung, mit denen es so leicht war, Bühnenstil zu halten, sind gefallen; die Bühne steht wieder an ihren Anfängen. *Sie ist ein Tanzraum, ein Spielraum, ein Raum zum Agieren, ein Raum für Aufzüge wie beim deutschen Barockdrama.»*

Es ist also leicht verständlich, daß Vilars Reformen zunächst am Bühnenraum ansetzten, daß sie darauf dem Licht neue Aufgaben zuwiesen und darauf nach einem neuen Repertoire Umschau hielten. Hatten frühere Direktoren des Palais de Chaillot in der Manier des bürgerlichen Logentheaters auf dieser überdimensionierten Bühne Musset, Courteline, allenfalls Claudel in einem rigoros verkleinerten Szenenausschnitt aufgeführt, so wischte Vilar diese Praktiken als erstes weg. Er engt die Bühnenausdehnung nicht ein, sondern beläßt ihr die ganze Breite, schiebt statt dessen die Auftritte unmittelbar an die Rampe heran und stellt die spärlichen Dekorationen (vielmehr die abstrakten Szenenandeutungen) dorthin, wo auf der gewöhnlichen Bühne der Schauspieler agiert. Zweierlei erreicht er damit: das dramatische Geschehen rückt aus den starren Grenzen des Szenenkastens heraus und an den Zuschauer heran, es wird andrängender, direkter. Zu gleicher Zeit gewinnt er in der abgedunkelten Tiefe der Bühne einen majestätischen Aufmarschweg für Massenszenen.

Die wesentliche Neuerung jedoch liegt in der Behandlung des Lichts. Vilar läßt den Schauspieler während seiner Rede scharf anleuchten, die übrige Bühne aber in Dunkel hüllen, so daß jede einzelne Szene, jeder einzelne Schauspieler aus der schwarzen Folie des Hintergrundes in leuchtenden Farben ausgestanzt zu sein scheint. Ist die Szene vorüber, das letzte Wort gesprochen, so erlischt der Scheinwerfer, die Finsternis saugt den Schauspieler auf. Diese Dialektik von Hell und Dunkel, von lichtem Wort und nachvollem Schweigen rhythmisiert mitreißend jede Aufführung Vilars. Das Immaterielle triumphiert, wo man als Medium des kollektiven Kunsterlebens eher das Stoffliche, «Realistische», vermutet hätte.

An welche Stücke wandte er nun diese neue Anschauung der Theaterkunst? Er verbannte die zu intimen, auf mimische oder dialogische Subtilitäten angelegten Werke des Repertoires seiner Vorgänger, an ihre Stelle setzt er bunte historische Fresken. Dieser gewaltigen Bühne halten nur solche Stücke stand, die den Menschen schicksalhaft im Guten und Bösen eingefast in eine Gemeinschaft zeigen, im Kampf gegen sie oder für sie. Der geheimen Neigung zur Abstraktion, die allen solchen Riesenräumen anhaftet, in denen der nahe individuelle Kontakt von Darsteller und Zuschauer verloren geht, muß der Spielplan notwendigerweise nachgeben. Deshalb wird diese Bühne nicht für Konflikte Einzelner der Ort sein, die um ihre Selbstbehauptung oder Selbstgewinnung ringen, sie wird keinen Hamlet, keinen Egmont, keinen Hernani zeigen, sondern einen Cid, einen Lorenzaccio, einen Danton. Wie im griechischen (vorab aeschyläischen) Theater soll dem Zuschauerkollektiv auf der andern Seite der Rampe eine ebenso umfassende, in die dramatische Handlung einbezogene Gemeinschaft gegenüberstehen. Wo das Schicksal

des Einzelnen bestimmt ist durch die Ausrichtung auf dasjenige der Polis (Lorenzaccio, der Florenz vom Joch der Medizäer befreien will) oder durch die Not der Zeit und des Volkes (die Mutter Courage in der Wirrnis des Dreißigjährigen Krieges; einer der stärksten Erfolge des TNP), da stellt sich ein geistiges Gleichgewicht zwischen Bühne und Publikum ein.

Das Théâtre National Populaire, ausgehend von den Freilichtaufführungen in römischen Amphitheatern, erneuert eine antike Tradition und kommt zugleich einem latenten Bedürfnis unserer Zeit entgegen. Es sind Anzeichen vorhanden, welche eine Stilbildung verraten: der Sinn für die Raumerschaffung durch das Licht, die Freude an glänzenden, dekorativen Massenaufzügen, welche den Kontrapunkt zum Einzelnen wie zum Wort abgeben. Diese harmonische Ablösung der Masse vom Individuum läßt die fortschreitende Erschließung eines neuen Theaterstils hoffen. Das Kollektivtheater, so zeitgemäß es auch sein mag, wird jedoch das der edeln Nuance verschriebene Hoftheater nicht verdrängen können. Wie zwei Flüssigkeiten ungleichen Dichtegrades überlagern sie sich, ohne sich zu vermischen, zeichnen sich augenfällig eine von der andern ab und beeinträchtigen in keiner Weise ihren Wert.

Georges Schlocker

Entdeckung Amerikas 1953

Im Salzburger Seminar für amerikanische Studien begegnen sich alte und neue Welt

Über viereinhalb Jahrhunderte trennen uns nun schon von jener berühmten Westfahrt des Genuesers Christoph Columbus, aber wo und wann immer noch heute über das Verhältnis Europa-Amerika gesprochen oder geschrieben wird, man findet sich bald bei irgendeiner Variation über das Thema «Entdeckung». Die «Wiederentdeckung» des alten Kontinents durch die Amerikaner seit den Tagen des zweiten Weltkrieges ist sogar zu einem geflügelten Wort der Politiker, Historiker und Journalisten geworden, gleich ob sie ihm den Akzent zustimmenden Stolzes oder reservierter alt-kontinentaler Überheblichkeit beigegeben. Und die vielen Tausende von Europäern jeden Alters und Berufs, die in den letzten Jahren nach den USA zu reisen Gelegenheit hatten, haben nahezu ausnahmslos etwas ganz anderes «entdeckt» als sie erwartet oder zu wissen vermeint hatten. Die Welt jenseits des Atlantik ist eben immer noch «neu».

Zieht man schließlich, auf das weite Feld der aktuellen Politik übertragen, einmal eine Bilanz nach acht Jahren engeren Zusammenlebens etwa zwischen Franzosen, Engländern oder Deutschen mit den Amerikanern, so wie es sich teils als Folge des Krieges, teils unter der Bedingung des notwendigen gemeinsamen Schutzes gegen den expansiven Bolschewismus ergeben hat, so fragt man sich verwundert, wie es denn eigentlich kommt, daß die politische Diskussion so oft noch von Mißverständnissen getrübt ist, Vorurteile noch immer nicht abgebaut sind und Amerika für die Mehrheit der Europäer noch immer weit, weit entfernt zu sein scheint.

Und doch ist bei alledem vornehmlich unter der jüngeren Generation so viel guter Wille vorhanden, ist die Bereitschaft so außerordentlich groß, mehr über die Vereinigten Staaten zu erfahren, ihre Geschichte, ihre Literatur, ihr politisches System, ihre gesellschaftliche Zusammensetzung näher kennenzulernen. Man braucht ihr nur die rechte Gelegenheit dazu zu geben, wie das etwa im «Salzburger Seminar für amerikanische Studien» der Fall ist. Hier, auf dem kulturgesättigten Boden der alten Bischofsstadt, findet seit sieben Jahren eine Begegnung zwischen der alten und der neuen Welt statt, wie sie sich idealer kaum denken läßt. In dem spätbarocken Profanbau des Schlosses Leopoldskron unweit der Feste Hohensalzburg, mit dem Blick auf den scharfen Grat des Berchtesgadener Untersberges, studieren und diskutieren junge Akademiker, Politiker, Beamte und Jour-

nalisten aus allen Ländern Europas diesseits des Eisernen Vorhanges mit amerikanischen Professoren, Literaten und Politikern.

Die Idee zu diesem Seminar, das in jährlich sechs Sessionen je 40—50 Teilnehmer im Alter von 25 bis 40 Jahren versammelt, stammte von einem jungen Österreicher. *Clemens Heller*, Sohn eines Wiener Buchverlegers, war 1938 von Wien nach den USA ausgewandert, hatte an der Harvard Universität promoviert und kehrte dann 1945 mit der amerikanischen Armee in seine einstige Heimat zurück. Zusammen mit einigen anderen unternehmungslustigen amerikanischen Akademikern gründete er Ende 1946 unter dem Patronat der Harvard Universität eben dieses «Salzburger Seminar für amerikanische Studien», dessen aufsichtsführender Direktor in Amerika der Historiker *Dexter Perkins* ist. Die Leitung in Salzburg selbst übernahm bald *Shepherd Brooks*, Sohn einer alteingesessenen Familie New Englands. Unter seiner Initiative verwandelte sich das zum Teil arg wuchtige Barockschloß, dem sein verstorbener Besitzer *Max Reinhardt* eine zum privaten Studium geradezu verführende Bibliothek eingebaut hatte, bald in eine Stätte intensiven freimütigen Wissens- und Meinungs-austausches. Das Seminar ist völlig unabhängig von amerikanischen Regierungsstellen; die Mittel für seinen Unterhalt kommen aus der Rockefeller-Stiftung, der Commonwealth Foundation und aus privaten Spenden. Von jedem Teilnehmer wird eine Studiengebühr in der Höhe von 500 bis 650 österreichischen Schilling erwartet. Die Unterrichts- und allgemeine Verständigungssprache ist Englisch, dessen möglichst weite Beherrschung zur Bedingung gemacht wird.

Über 1000 junge Europäer verschiedenster Fakultäten und Berufe, Studiker die einen — Praktiker die anderen, haben inzwischen einen, vielleicht sogar *ihren*, Zipfel Amerikas in Salzburg entdeckt. Je nach Eignung und Vorliebe konnten sie sich nach ihrer Zulassung für eine der thematisch ständig variierenden Sessionen entscheiden, konnten sie sich dem Studium der Politischen Wissenschaft, des internationalen Rechts, der Philosophie, der Literatur- oder Kunstgeschichte widmen. So kam mit der Zeit ein europäisch-amerikanisches Lehrgespräch zustande auf der Basis des gegenseitigen Gebens und Nehmens, des gemeinsamen Lehrens und Lernens von amerikanischen Professoren und europäischen Hörern, analog dem amerikanischen pädagogischen Grundprinzip, Erziehungssystem und Bildungswesen von einer liberalen und humanen Tradition durchziehen zu lassen.

Gewiß, ein venezianischer Spiegelsaal, ein ob seiner gefälligen Chinoiserien also benanntes chinesisches Zimmer oder eine vom Kaminfeuer matt erhellte Barockdiele — sie atmen nicht die Atmosphäre strenger Wissenschaftlichkeit wie der nüchterne Hörsaal einer modernen Universität. Um so mehr sind sie dafür geeignet, Gegensätze zu dämpfen, die Rede der forensischen Rhetorik zu entkleiden und selbst den Vortrag zum Gespräch werden zu lassen. Auch wird selbst in den Vorlesungen, denen dann die nachmittäglichen Seminare folgen, kein *ex cathedra* gegebener strenger Leitfadens, nicht ein in jedem Satz substanzgeladener Lehrvortrag vermittelt, den der europäische Hörer wortgetreu in sein Kollegheft eintragen kann. Es ist, wo es nur erlaubt und möglich ist, die verbindende Gesamtschau, mit welcher der Absolvent der Universität Genf, Upsala, Paris, Rom, Heidelberg oder Oxford konfrontiert wird, und die ihm Anregung gibt zum selbständigen Einzelstudium in der für europäische Verhältnisse außerordentlich reichhaltigen und vielfältigen amerikanischen Bibliothek.

Die erste Session dieses Jahres galt dem Thema *Politisches Denken in Amerika*. Die vierzig Teilnehmer, unter ihnen sechs Frauen, setzten sich aus Juristen, Journalisten, Beamten verschiedener auswärtiger Ämter, Anwärtern auf eine diplomatische Laufbahn — unter ihnen der einzige anwesende Schweizer — und einigen Studenten zusammen. Wie nicht anders zu erwarten, entlud sich gleich zu Anfang manch angestautes europäisches Ressentiment, und eine Welle europäischer Kritik an der Politik der USA brandete gegen die vier amerikanischen Professoren. Die

Sozialisten rannten Sturm gegen die Zusammensetzung des Kabinetts Eisenhower, dessen «Big Business Men» ihnen gleichbedeutend mit Reaktion und einseitigem Kapitalismus schien. Ausgesprochene Neutralisten äußerten ihre Befürchtung über eine Ausweitung des Krieges in Korea und wiesen auf einige — verstandene oder unverstandene — Äußerungen Eisenhowers während der Wahlkampagne hin. Die mehr wirtschaftlich Interessierten bemängelten das amerikanische Tarifsysteem, und das noch im Dezember unter Protest des damaligen Präsidenten Truman erlassene neue Einwanderungsgesetz, die McCarran Act, gab das Stichwort zu mehr oder weniger allen europäischen Teilnehmern gemeinsamen Unwillensäußerungen.

Dazu kamen natürlich noch die Meinungsverschiedenheiten der Europäer untereinander, vornehmlich über das Thema der deutschen Wiederbewaffnung und der deutschen Wiedervereinigung. Bei letzterem hatten besonders die beiden Berliner Vertreter einen einigermaßen schweren Stand. Nicht weil sie auf ein starkes Mißtrauen vornehmlich der Franzosen und einiger Skandinavier stießen, sondern weil sie weit mehr einem erheblichen Unwissen über die Beweggründe des deutschen Anliegens und vor allem über die Methode des Kommunismus, selbst unter einigen Teilnehmern aus der Deutschen Bundesrepublik, begegneten.

So hatten es anfangs die amerikanischen Professoren keineswegs leicht. Aber bald stellte sich heraus, daß die heftigen Stimmen der Kritik allmählich leiser wurden, als nämlich die amerikanischen politischen Wissenschaftler von den Universitäten Western Reserve, Stanford, Brandeis und Cornell ihre Hörer in völlig unvoreingenommener Weise mit dem wahren Amerika bekannt machten. Unter ständigem verständnisvollem Eingehen auf die europäische Meinung erklärten sie z. B. die ungeheure Kohäsionskraft der aus so vielen ethnischen Gruppen bestehenden amerikanischen Gesellschaft, deren Stärke, trotz aller Divergenz im einzelnen, viele europäische Staatsmänner immer wieder überraschte, die ein Hitler so gründlich mißverstand und über die heute die sowjetische Propaganda so erhebliche Fehlkalkulationen anstellt.

Als einige Einzelthemen der Vorlesungen seien erwähnt: Verfassungswesen; Entstehung und heutige Struktur der beiden großen Parteien; die Rolle des Naturrechts in der politischen Theorie; die Negerfrage; der amerikanische Föderalismus; Einfluß von Technik und Wissenschaft auf die Politik; Familie und Persönlichkeitsbildung; der Fehlschlag marxistischer Bewegungen in den USA; das Erfolgssystem und der Drang nach Sicherheit; Konservatismus und Radikalismus; die permanente «amerikanische Revolution». Mit diesem reinen Wissensstoff als Grundlage arbeitete dann jeder der Teilnehmer in seinem Spezialseminar ein ihn besonders interessierendes Thema aus. Er hielt darüber — immer in englischer Sprache — einen Vortrag, an den sich die Diskussion anschloß, die nebenbei noch den Vorteil hatte, daß sie jeden einzelnen zum Eingehen auf die Denkweise der Angehörigen verschiedenster Nationen zwang und eine hervorragende Übung in Sprechdisziplin und Wechselrede war.

So entwickelte sich unter den Salzburger Teilnehmern sehr bald ein objektives Verständnis der gegenseitigen Anliegen. An die Stelle der Mißverständnisse traten Wissen und damit auch der Respekt vor der Meinung des anderen. Der Italiener, Franzose, Schweizer, Engländer und Skandinavier lernte nicht nur vieles über Amerika, sondern er erfuhr auch, wie es eigentlich bei seinen Nachbarn aussieht. Vielleicht hilft bei solchen Begegnungen zwischen der alten und der neuen Welt, bei ihrer beiderseitigen «Entdeckung», sogar der viele nationale und religiöse Elemente vereinigende Geist des Barocks ein wenig mit, der die «Seminaristen» ja nicht nur im Schloß Leopoldskron, sondern in der ganzen Stadt Salzburg umgibt. Das «Salzburger Seminar für amerikanische Studien» hilft eine beträchtliche Lücke füllen. Einen geeigneteren Wirkungsort als die alte Stadt an der Salzach konnte es kaum finden.

Ernst-Ulrich Fromm