Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 33 (1953-1954)
Heft: 8

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

Das Zeitproblem in christlicher Sicht

Zum Seminar der Evangelischen Akademie in Tutzing

Die *Evangelische Akademie* in *Tutzing* (Oberbayern) veranstaltete vor kurzem ein Seminar über das Thema, das neben dem Seinsproblem wohl zu den schwierigsten der philosophischen Probleme gehört: über das Wesen der Zeit. Die Weltabgeschiedenheit des weitparkigen Schlosses am Starnbergersee und die von den Leitern der Akademie großzügig zugesicherte existentielle Sorglosigkeit ermöglichten eine ruhige Atmosphäre, die für die fruchtbare Ausarbeitung der Frage nicht ohne Bedeutung war. Denn gerade die Fruchtbarmachung selbst eines so abstrakt anmutenden Themas, wie das gestellte, erfuhr, vom eigentlichen Geist der Akademie geführt, eine stark theologische, ja biblische Orientierung. Diese nicht-philosophische Nuance der Stoffbehandlung begünstigte das unbemerkte Hinübergleiten der Konzentration ins Meditative. Um dabei die Problemerörterung vor dem Entgleisen in theologische Spekulationen zu bewahren, bedurfte es einer so liebenswürdigen, aber auch sachlichen und bestimmten Seminarführung, wie sie Frau Dr. *Hedwig Conrad-Martius* durch ihre ausgeprägte Persönlichkeit und ihr reifes Denken bieten konnte. Die Schwierigkeit der ihr gestellten Aufgabe vervielfachte sich durch die philosophische Voraussetzungslosigkeit eines großen Teils der buntzusammengesetzten Teilnehmer, so daß das Problem vor der Auszeichnung der Zugangsstellen zu den Lösungsmöglichkeiten zunächst überhaupt als solches gesichtet und begreiflich gemacht werden mußte.

Es gibt grundsätzlich zwei mögliche Aufgabenbestimmungen für ein Seminar. Entweder fixiert man bloß das Problem, das erst im gemeinsamen, diskursiven Denken geklärt und eventuell gelöst wird, wobei das Ergebnis sich aus der Dialektik der Diskussion herauskristallisieren soll. Oder das Seminar dient zur Vermittlung eines bereits erreichten Resultats, dem man sich, einem thematischen Leitfaden folgend, annähert, und zu dessen Klärung das fragende Gespräch bloß beiträgt, es selbst aber nicht ermittelt. Frau Dr. Conrad-Martius wählte die zweite, größere dialektische Fähigkeiten fordernde Möglichkeit, wohl im Sinne der pädagogischen Ziele der Akademie und benützte das ursprünglich angekündigte Thema *«Das Wesen der Zeit bei Aristoteles und Heidegger»* lediglich als Markstein, der den Gang einer von ihr schon des öfteren vollzogenen selbständigen Problembehandlung in sicheren Bahnen halten sollte. Die Seminarleiterin, bei Husserl, dessen bedeutsamste Schülerin sie neben Edith Stein war, denkerisch vorzüglich vorbereitet, veröffentlichte bereits 1927 eine Untersuchung über die Zeit und im Mittelpunkt ihres neuen Werkes «Die Zeit. Eine ontologische Kosmogonie», das voraussichtlich im Herbst beim Kösel-Verlag, München, erscheinen wird, steht dasselbe Problem. Das Seminar aber erfuhr nicht bloß eine Erweiterung dadurch, daß neben Aristoteles und Heidegger notwendigerweise auch Augustin und Kant zur Sprache kamen, sondern, durch die Selbständigkeit der Interpretation, die sich immer schärfer profilierte, auch eine Wendung in neue Dimensionen der möglichen Sinndeutung von Zeit und Zeitlichkeit.

Von der Zeit sagt bereits Augustin, die Schwierigkeit der Frage ausmessend: «wenn man mich nicht fragt, weiß ich, wenn ich erklären soll, weiß ich nicht». Denn selbst die verdeutlichende Formulierung des Problematischen der Zeit stößt auf kategoriale Schwierigkeiten. Um also den Zugang zu dem zu sichern, worum es in der Frage nach der Zeit gehen kann, griff die Seminarleiterin eine Erzählung aus den zahlreichen, phantasietriefenden Weltraum-Büchern heraus, die schildert, wie ein Vierzigjähriger sich durch eine Explosion in die Leiblichkeit und die Situation seiner Kindheit zurückversetzt findet, jedoch mit dem Bewußtsein seines vierzigjährigen Erfahrungsbestandes. Indem er sich «an die Zukunft erinnert», versucht er diese zu verändern. Die Zeit identifiziert der Autor Beam Piper mit der Reihe der Geschehnisse, die stillsteht und an der entlang das menschliche Bewußtsein wandert — ein Bild, das bereits die Apologeten des 2. Jahrhunderts benützt haben, den Geist mit einem Schiff vergleichend, von dem aus zwar die Ufer sich zu bewegen scheinen, in der Wirklichkeit jedoch nur dem Geist (dem Schiff) die Bewegung eigen ist. Beim Eingehen auf die stillschweigenden Voraussetzungen wird sogleich sichtbar, daß das Problem der Zeit wesentlich auch eine terminologische Frage ist, deren Wesensbestimmung erst nach einer Begriffsklärung in den Bereich der Möglichkeiten rückt. Für eine solche Erörterung ist aber Aristoteles der wegweisende Meister.

Die berühmten Analysen im 4. und 6. Buch der Physik scheiden zunächst durch ein dialektisches Verfahren das Jetzt von der Zeit. Das Jetzt ist weder ein Teil der Zeit noch wird diese durch Aneinanderreihung von einzelnen Jetztpunkten erzeugt, es ist die Grenze der Zeit. Ein Jetztpunkt ist aber in der Zeit durchaus zu örten, und zwar im Vergleich zu anderen Jetztpunkten. Somit wird — wie bei Augustin und unvermeidlich bei jeder Zeitanalyse — die Zeitmessung zum Problem. Der zeitliche Vergleich von Jetztpunkten bedarf der Maßstäbe, welche die Veränderung, bzw. die Bewegung liefern. Selbst die zeitliche Bestimmung des Ich geschieht erst durch Wahrnehmung der Veränderung, ein Gedanke, der später Kant gestattete, den Grund der die Zeitbestimmung erst ermöglichenden Beharrlichkeit nicht im Bewußtsein, sondern in der Außenwelt, der Substanz, zu suchen. Daß die Zeit dennoch erst in der «inneren Bewegung der Seele» zur Sicht gelangt — wie Aristoteles richtig sieht, jedoch die Einsicht merkwürdigerweise nicht auswertet —, verunmöglicht die Identifizierung der Zeit mit der Bewegung. Ihre ausschließliche Meßbarkeit an der Bewegung macht sie jedoch zu «etwas an der Bewegung», sie erweist sich als deren «Zahl nach dem Früher oder Später». Die Zahl, hier als Bindeglied zwischen Bewußtseinsfunktion und objektivem Geschehen, weist Diskontinuität auf, die folglich auch der Zeit zukommen sollte. Diskontinuierlich ist aber die Reihe der in sich unteilbaren Jetztpunkte, mit der nun die Zeit doch zusammenzufallen scheint. Es ist aber gerade die Zeit, die zwei Jetztpunkte als ein Teilbares verbindet, und weil teilbar, ist sie selbst kontinuierlich. Die Zeit als die meßbare Jetztpunktreihe weist also Diskontinuität auf, als ein von Jetzt als Grenze zweigeteiltes Ganze jedoch Kontinuität: eine Antinomie, die Aristoteles bestehen läßt, und die mittels der begriffsanalytischen Methode notwendig unlösbar bleibt.

Der Ansatz zur Weiterführung des Problems, den dann Augustin aufgreifen soll, liegt bei Aristoteles in der die Zeiterörterung nur tangierenden Akt-Potenz-Lehre, welche die Veränderung als eine doppelte Bewegung: von der Potentialität in die Aktualität und zugleich vice versa, auslegt. Zeit wird nur bei der Veränderung, d. i. an diesem zweifachen Übergang sichtbar. Augustin bezieht nun Aktualität und Potentialität auf das Bewußtsein und bestimmt mit ihrer Hilfe die Seinsweise der drei zeiterzeugenden Momente: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Aktualität der Gegenwart, bzw. die Potentialität der Vergangenheit und der Zukunft, wie auch das dreigliedrige Zeitmoment selbst, gewinnen erst durch die Bewußtseinsfunktionen: Erinnerung, Wahrnehmung und Erwartung Sinngel-

tung, d. h. die Zeit wird erst durch sie konstituiert. Weil also alle drei Zeitmomente *sind,* aber alle drei auf eine andere Seinsweise (und zwar aktualiter, bzw. virtualiter), gelingt es, die Zeit, jedoch nur auf Grund dieser Potentialität und Aktualität differenzierenden Bewußtseinsfunktion, zu sichten.

Diese Erkenntnis präzisiert Kants feinsinnige Unterscheidung zwischen dem «inneren Sinn» als der zeitlichen Reihe der registrierten Empfindungen und der Zeit selbst, die als formale Bedingung des ersteren fungiert. «Die Zeit ist nicht wahrnehmbar», sie bedarf vielmehr stets eines Phänomens, an dem sie sich zeigt, und somit transzendental, d. h. im Aufsuchen der notwendigen, bewußtseinsstrukturalen Bedingungen, erschließbar wird. Die Veränderung dieser Phänomene, und damit ihre Zeitbestimmung, wären aber gar nicht aufweisbar, wenn die Zeit selbst sich ändern würde. Die Zeit tritt hier erstmalig als der bewußtseinsimmanente, das Sein selbst berührende Träger des Daseins, ja der Welt auf. Das Zeitproblem gelangt in die unmittelbare Nähe des Seinsproblems; die Zeit erfährt ihre erste ontologische Ortsbestimmung.

Das Phänomen, von dem her Heidegger das Zeitproblem entfaltet, ist die existenzkategorial gefaßte Geschichtlichkeit des Daseins. Die Auszeichnung des Jetztpunktes als Zugangstelle zur Zeit führt unvermeidlich auf eine unlösbare Aporie, da sie die Zeit als kontinuierlich und zugleich als diskontinuierlich formuliert. Wie bereits Augustin, ersetzt Heidegger das punktuelle Jetzt mit dem Begriff der «eigentlichen Gegenwart», die — vergangenheitsträchtig und zukunftentwerfend — über die Punktualität des Jetzt hinausweist und das ganze menschliche Dasein umspannt. Die Erhebung des Verstrichenen und des Künftigen zur aktualisierbaren Möglichkeit vollzieht sich im «Augenblick», in dem der Mensch sich vor seine eigenen Möglichkeiten bringt und sich für diese bejahend entscheidet. Die Bejahung trifft zugleich das in den Möglichkeiten liegende historische Erbe, das diese Möglichkeiten präformiert, das aber im zukunftgerichteten «Augenblick» eine neue Dimension an Auswertbarkeit erfährt. Die Präformation, ferner die existentielle Koordiniertheit der Möglichkeiten verdeutlichen die Zeitlichkeit des Daseins. Die Endlichkeit der Zeitlichkeit aber, d. i. die stets gegenwärtige Möglichkeit des Todes, weist erst die Geschichtlichkeit des Daseins aus. Auf die Frage nach der ontologischen Festlegung der Zeit, deren Struktur durch die Existentialanalyse hindurch transparent werden soll, gibt Heidegger in einer Kritik an Hegel bloß eine negative Bestimmung: eine über die existentielle Deutung hinausführende Präzisierung bleibt einer daseinsorientierten Ontologie konsequenterweise versagt.

Im Bestreben, Kants transzendentalphilosophisch gewonnene Zeitbestimmung und Heideggers geschichtlichkeitklärende Analysen in einer schöpferischen Synthese auszuwerten, umriß Frau Dr. Conrad-Martius die Seinsbezirke, in bezug auf welche Aussagen über die Zeit überhaupt erst Sinn gewinnen. Wie die bisherigen Erkenntnisbemühungen um die Zeit verdeutlichen, sieht sich jede Bestimmung — schon wegen der Beschränktheit der zur Verfügung stehenden Kategorien — auf bewußtseinsanalytische oder ontologische Fundierung verwiesen, wobei der Raum nicht die einzig mögliche Hilfskategorie zur Formulierbarkeit des Zeitproblems bildet. Gesichtet wird vielmehr immer auch eine Kosmogonie, die den Rahmen angibt, innerhalb dessen die seinsmäßige Topologisierung der Zeit durchgeführt werden kann. Dies am ausgeprägtesten neben Kant bei Aristoteles, dessen Himmelslehre die Seminarleiterin als Ausgangspunkt zur Klärung des eigenen Standpunktes heranzog. Die sich beständig verändernde sublunare Welt bettet Aristoteles in eine bis zur Fixsternsphäre reichende Ätherschicht, an deren gleichförmiger, ewiger Kreisbewegung die Zeitlichkeit des Irdischen erfahrbar und meßbar wird. Von räumlich-materiellen Vorstellungen gereinigt tritt diese Sphäre als seinsbestimmende, tangentiale Hülle der raumzeitlichen, realen Welt in der Konzeption von Frau Dr. Conrad-Martius auf. Diese Sphäre als «äonische Weltperipherie», in der

jedes Zeitliche, folglich auch Geschichtliche schlichte Gegenwart ist, erzeugt in der realen Welt durch punktuelle Berührung die Zeit. Diese weist dadurch Diskontinuität auf, ohne die in sich geschlossene, kreisförmige Kontinuität der «äonischen Weltperipherie» zu beeinträchtigen. Aus ihr als potentiellem Seinsgrund schöpft die Welt in jeweiligen Quanten ihre Wirklichkeit, indem sie aus der geordneten und präformierenden Potentialität immer von neuem in die Aktualität tritt. Dieses Pulsieren des aktualitätstiftenden Weltstaccatos erscheint als Zeit.

Die begrenzt unendliche «äonische Weltperipherie» ist der sinngemäße Ort, von dem her spezifisch christliche Begriffe wie Weltschöpfung, Eschatologie etc. ihre Bestimmung erfahren können. Die kategoriale Auswertbarkeit dieser Kosmogonie für das physikalische Weltbild hingegen läßt sich erst nach der noch ausstehenden, rationalen Fundierung des zugrundeliegenden Erkenntnisapparates und nach der genauen Toposbestimmung des Bewußtseins innerhalb der Konzeption erweisen.

Als bleibendes Resultat aber zeitigt das Seminar in Tutzing die Einsicht, daß das Wesen der Zeit nur im Ausschöpfen der vielschichtig differenzierten Problemgeschichte in erkenntnisfördernder Breite ins Blickfeld gelangen kann. Dabei scheint die Wendung, daß die Zeit nicht als kontinuierlich, sondern vielmehr als diskontinuierlich gefaßt werden muß, für eine fruchtbare Präzisierung der Zeit von größter Bedeutung. Ob allerdings ihre Diskontinuität nicht eindeutiger vom Bewußtsein her aufgezeigt werden kann, bleibt zumindest fraglich. Das Bewußtsein registriert doch jegliche Zustandsveränderung in einer nicht weiter differenzierbaren Sprunghaftigkeit und ordnet die diskontinuierlichen Momentaufnahmen durch ebenso sprunghaft vollzogene Synthese zusammen. Dadurch erst *erzeugt* es die Kontinuität. Die Sichtung von Phänomenen als zeitliche geschieht somit diskontinuierlich. Die Zeit selbst ist nur in diesem diskontinuierlichen Prozeß faßbar. Ihre jede weitere Ausdeutung gewinnt ausschließlich von der phänomenalen Struktur der Zeitlichkeit, die diskontinuierlich ist, Sicherung. Sie kann auch eine Ontologie nicht übergehen. Die Klärung des Zeitbewußtseins ermöglicht erst die Klärung der Zeit. Daß deren nächster Schritt nun am fruchtbarsten wohl durch das Koordinieren der Zeitbestimmung mit dem Akt-Potenz-Problem geschehen kann, erwies das Seminar eindeutig. Die Bloßlegung dieses neuen Problemfeldes gilt aber als das wesentlichste, über den Rahmen des Seminars weit hinausweisende Ergebnis der Tutzinger Tagung. Diese neue Untersuchungsbasis für die Analyse der Zeit kongruiert dann mit der Kernproblematik der Philosophie von Thomas von Aquin, deren — der Akt-Potenz-Lehre — Bedeutsamkeit für moderne Untersuchungen jüngstens gerade Edith Stein erwies. Und darin, daß eine heutige Problembehandlung der Zeit, von der «Anstrengung des Begriffs» selbst — trotz Vorwegnahme der Resultate — geleitet, sich gezwungen sieht, die Problemstellung eines Thomas mitzuberücksichtigen, liegt — und viel weniger in der erstrebten, ontologischen Fundierung einer möglichen Bibeldeutung — der christliche Zug und die christliche Bedeutsamkeit dieses Ergebnisses.

Alexander Gosztonyi

«Dialectica»

Die in der Schweiz erscheinende internationale philosophische Zeitschrift *«Dialectica»* (Editions du Griffons, Neuchâtel) steht nun in ihrem 7. Jahrgang. Sie wird von zwei Professoren der Eidgenössischen Technischen Hochschule, *Ferdinand Gonseth* und *Paul Bernays,* und einem französischen Gelehrten, *Maurice Bachelard,* herausgegeben. Dem Rezensenten liegen die vier Hefte von 1952, die

Nummern 21—24, und das thematisch dazu gehörende 1. Heft von 1953, Nr. 25, vor. Er kann nicht auf einzelne Arbeiten eingehen und begnügt sich damit, die allgemeine Tendenz dieser wertvollen Vierteljahresschrift, als deren führender Kopf wohl in erster Linie *Ferdinand Gonseth* anzusehen ist, anzudeuten. Ihr Hauptanliegen sind Fragen der Erkenntnistheorie, an welche die Herausgeber und ihr Kreis im Geiste strenger Wissenschaftlichkeit herantreten. Sie gehen in ihren Bemühungen in erster Linie von ihren Erfahrungen als Mathematiker und Physiker aus und suchen zu einer Erkenntnislehre zu gelangen. Die traditionelle Philosophie liegt ihnen ferner. Es gibt für Ferdinand Gonseth keine unumstößlichen Wahrheiten. Jede Forschung geht notwendigerweise von nur unvollständig begriffenen Voraussetzungen aus, die sie auf Grund ihrer späteren Erfahrungen immer wieder präzisieren und zum Teil sogar anders auffassen muß. Sie prüft ihre Aussagen ständig durch ihre Erfahrungen und Experimente. Selbst in der Geometrie gibt es kein absolutes Wissen. Dasselbe gilt sogar für die Logik, deren Erkenntnisse neuerdings in Zweifel gezogen werden. Die Denkbewegung, die von neuen Erkenntnissen ausgehend, die Grundlagen, auf denen sie ruhte, wieder in Frage stellt, nennt Gonseth dialectisch. Dies ist einer seiner wichtigsten Begriffe. Es gibt für uns kein absolutes Wissen. Unser Denken muß brauchbar sein. Es muß sich durch unsere Erfahrungen und Versuche bewähren. Dialektisches Denken bedeutet nicht einfach immer wieder erneute Verneinung dessen, was als wahr angesehen wurde. Das wäre sinnlos. Wenn wir eine alte Auffassung durch eine neue ersetzen, so sind in dieser sehr oft gewisse Aspekte der ersteren enthalten und richtig gestellt. Gonseth nennt die Philosophie, der er zustrebt, eine offene. Er will mit diesem Wort ihre allseitige Revidierbarkeit zum Ausdruck bringen.

Die Hefte Nr. 22—25 sind fast ausschließlich der Frage der Dualität zwischen Theorie und Erfahrung gewidmet. Sie enthalten die Darlegungen und Berichte *der dritten Gespräche von Zürich,* in denen vom Kreis um die «Dialectica» und anderen Gelehrten diese Frage diskutiert wurde. Als Beispiel sei die schöne und klare Arbeit von *M. Altwegg* (Heft 25, S. 5—21) erwähnt. Theorie und Erfahrung sind zwei eng miteinander verbundene Dinge. Sie setzen sich gegenseitig voraus. Die Theorie ist zwar eine freie Schöpfung des menschlichen Geistes, sie muß aber der Erfahrung Rechnung tragen. Sie wird ihr von dieser «nahegelegt». Sie muß von ihr auch immer wieder bestätigt werden, wenn sie zu Recht bestehen will. Anderseits gibt es aber auch keine von der Theorie vollständig unabhängige Erfahrung. Um in irgendeinem Gebiet Erfahrungen machen zu können, brauchen wir gewisse theoretische Voraussetzungen. Sie öffnen uns den Weg zur Erfahrung, wenn sie sie auch nicht bedingen. Mit dieser Auffassung ist der Kreis um die «Dialectica» gleich weit vom reinen Empirismus wie vom Glauben an eine unmittelbare, außerhalb jeder Erfahrung liegende Erkenntnis entfernt. Sie wurde ihren Urhebern durch ihre eigene Tätigkeit als Naturforscher nahegelegt und ist aus ihr entstanden. Man kann das, was die Herausgeber der «Dialectica» erstreben, als Versuch einer Erneuerung philosophischen Denkens aus dem Geiste moderner Naturforschung bezeichnen. Bis jetzt sind sie damit nicht viel weiter als bis zu gewissen Erkenntnistheorien gelangt. Es liegt aber zweifellos in der Absicht der Schriftleitung, das Blickfeld allmählich zu erweitern.

Im Bestreben, eine Auseinandersetzung in die Wege zu leiten, lassen die Herausgeber immer auch Gegner ihrer Auffassungen zu Worte kommen. Es gehört zu den tiefen Überzeugungen Ferdinand Gonseths, daß wahres Forschen immer auch ein Dialog mit einem andern sein muß, und er scheut sich darum nicht, den Vertretern anderer Denkrichtungen, die er um einen Beitrag für seine Zeitschrift gebeten hat, nachher zu entgegnen und ihnen seine eigenen Gedankengänge darzulegen. Daß die Diskussion mit dem Gegner an der Oberfläche haften bleiben kann, das wird den Herausgebern beim Zusammenstellen einzelner Hefte ihrer Zeitschrift nicht entgangen sein. Die Gefahr des Aneinandervorbeiredens ist bei

derartigen Auseinandersetzungen groß, und man gelangt bei philosophischen Fragen nicht leicht bis zu den oft tief im Verborgenen liegenden eigentlichen Beweggründen, die zu den grundsätzlich verschiedenen Auffassungen geführt haben.

Der Rezensent legt die fünf letzten Hefte der «Dialectica» mit dem Bewußtsein aus den Händen, ein zweifellos bedeutsames Dokument unserer heutigen Geistesgeschichte durchgangen zu haben. Den Herausgebern erlaubte ihre kritische Schulung nicht mehr, eines der visionären und alles erklärenden Gedankengebäude von einem unserer großen Philosophen, wie es in jüngster Vergangenheit auch noch ein *Croce* geschaffen hat, zu übernehmen. Sie sind sich bewußt, viele Fragen nicht beantworten zu können, und versuchen, ihren Kräften entsprechend und vom tiefen Erlebnis moderner wissenschaftlicher Forschungsmethoden ausgehend, sich Schritt für Schritt vorwärts zu arbeiten.

Theodor Osterwalder

Stadttheater Zürich

Giuseppe Verdi: Don Carlos

Die Umarbeitungen Schillerscher Stoffe für Verdis Operntheater haben schon die verschiedensten Bewertungen erfahren. Oft wird eine Vergröberung, psychologisch und dramatisch, bedauert, oft das Geschick gerühmt, mit welchem dramatische Hauptlinien herausgearbeitet und Charaktere mit wenigen Worten gefestigt sind. Beide Gesichtspunkte haben Gültigkeit. «Don Carlos», die vierte und letzte Schiller-Oper Verdis, bietet gutes Anschauungsmaterial.

Wer hofft, die Szenen des Schillerschen Dramas, die er am meisten liebt, wiederzufinden, wird arg enttäuscht. Er findet sie nicht, oder geistig und inhaltlich reduziert. Das große Gespräch etwa zwischen König Philipp und Posa, das im Drama (3. Akt, 9./10. Auftritt) die Positionen der Gestalten und ihre Stellung im geistigen Raum von Macht und Freiheit ausleuchtet, ist in der Oper (Ende 1. Akt) in ein paar Reden gepfercht, die kaum etwas von Philipps noch von Posas wahrer Natur ahnen lassen. Philipp hat hier — vom Text aus — die gefährliche Nähe zum unbeweglichen finstern Tyrannen, als welchen ihn Schiller gerade *nicht* verstanden wissen wollte (der Wegfall des Herzogs von Alba in der Oper verstärkt diese Gefahr). Keine Brechung der Ideen an ihrer gegenseitigen Kraft in dieser Auseinandersetzung (wie bei Schiller), sondern lauter Bezüge auf Umstände und Menschen: Flandern, Elisabeth, Carlos — ungefähr das Gespräch eines Machthabers mit einem etwas schwärmerischen Jugendlichen. Oder der Monolog des Königs: im Drama (3. Akt, 1. Auftritt) ein knappes psychologisches Meistergemälde, voller Andeutung, in der Schwebe zwischen Traumgefühl und wachem Willen — in der Oper einige konventionelle Zeilen, die ausschreien, was Schiller nur andeutet.

Die Beispiele könnten lange vermehrt werden. Es trifft auf fast alle von ihnen zu, daß der Operntext alles, was an irrationalen, namentlich stimmungshaft bedingten Bezügen im Drama laut wird, über Bord wirft und die bloßen Fakten grell herausstellt. Das läßt sich von der Musik aus motivieren, denn *Stimmung* ist das Element der Musik. Sie kann durch die Musik so stark erfaßt werden, daß sich die Sprache auf den Anlaß reduzieren läßt. Der Text des Librettos muß z. B. in keiner Weise versuchen, die Stimmung des übernächtigen Königs darzustellen. Dies tut — viel umfassender als die Sprache es je vermöchte — die Musik (die betreffende Arie Philipps gehört denn auch zu den

hervorragenden Charaktergemälden der Oper). Ob diese Stimmung der von Schiller dargestellten völlig entspricht, ist dabei nebensächlich. Schon durch die Tatsache, daß Philipp *singt,* ist er in ein Medium gerückt, das mit dem sprachlichen Ausdruck nicht verglichen werden kann. Mit der Musik greift die Weite, die unabsehbare Vieldeutigkeit ein, welche dem Melos immer eigen ist. Nächtliche Sorge, oder Schmerz der Einsamkeit ist *eine* Bezeichnung, welche auf die Musik dieser Szene paßt. Andere wären «ängstliche Erwartung» oder «schmerzliche Entsagung». Alle würden dem Stimmungs- und Empfindungsgehalt dieser Musik gerecht und keine würde ihn *ganz* benennen. Im dramatischen Zusammenhang aber steht die Musik im Dienste der momentanen Stimmung der Gestalten. So muß der Text die Verbindung schaffen zwischen der dramatischen Stellung und der unbenennbaren Stimmung. Dazu braucht es ein klares Wort. Die Irrationalität der Musik muß der dramatischen Situation dienstbar gemacht werden. Und so fährt Philipp in der Oper auf: « . . . sie hat mich nie geliebt! . . .». Was im Wort-Theater Plattitüde wäre, ist im Sing-Theater Stichwort. Alles, was an Stimmungshaftem im Monolog Philipps mitschwingt, wird von der Musik ausgeschöpft. Der Sprache liegt es ob, den konkreten Hinweis zu geben, den dramatischen Bezug zu sichern. Besonders bei einem so männlichen Künstler wie Verdi, welcher nie ein Absinken in der Stimmung duldet.

So muß der Operntext den Gestalten die *Kontur* geben. Operngestalten im allgemeinen sind, nur vom Text aus betrachtet, meistens Schemen; sie gewinnen durch das Wort nur das Skelett, Fleisch und Blut erst durch die Musik. Sogar Posa und Carlos, auf welche Schiller alle Feinheit der Charakterzüge verwendet, tragen im Operntext (seine Urheber sind Mery und du Locle) ihre Ideale und Leidenschaften wie Anschriften zur Schau. Aber wo Carlos im Text — nach seinem eigenen Wort — nur mit «sündhafter Glut» liebt, erweitert die Musik diese Worte und schildert auch den Adel seiner Liebe und ihr gelegentlich heimliches Glimmern. Die Musik macht den Text «besser».

Mit der Weite und der inhaltlichen Unbestimmbarkeit der Musik (dem, was Richard Wagner die «weibliche Natur» der Musik genannt hat) hängt auch zusammen, daß Musik keinen gedanklichen Begriff erfassen kann. Wenn Posa sich in seiner Idee der Gedankenfreiheit erschöpfen würde, wenn er nur Philosoph wäre, wäre er für die Musik verloren. Posa aber ist eine *Gestalt,* ein Mensch im Gewebe der Bezüge. Er beweist sich als idealischer, begeisterter und begeisternder Mensch, und die Musik *kennt* das, was auf dem Grund jeder großen menschlichen Regung liegt, ob daraus nun «Glaube», «Liebe» oder «Freiheit» wachse. So geht es, wenn in der Oper Posa vor dem König steht, nicht darum, eine Idee herauszustellen, sondern den menschlichen Elan, die Wärme des Gefühls aufzurufen, welche Posa auszeichnen. Man kann nicht leugnen, daß Verdi den Posa großartig erfaßt hat (wirklich großartig, davon gibt schon die Abschiedsszene mit Carlos einen Begriff), auch wenn dieser Posa nichts weiß vom Schillerschen Gedankengut. Er ist groß in der Musik, so wie auch Philipp, wie Elisabeth, wie sogar die Eboli (ihre große Arie bewirkt eine Beteiligung an dieser Gestalt, wie sie ihr bei Schiller nicht zukommt) groß sind.

Und ein letzter, für die Musikdramatik wichtigster Umstand liegt darin, daß musikalisch *simultan* darstellbar ist, was in der Sprache nur *sukzessiv.* In der Sprache richtet sich jedes Wort an die Anwesenden (das «Bei-Seite-Sprechen» wird immer mehr als Notlösung empfunden), die Charaktere verschränken sich nur dialektisch-sukzessiv, in der Oper finden sie sich simultan zusammen im Ensemble. Die Situationen herbeizuführen, in welchen dieser seelische Kontrapunkt spielen kann, war eine Hauptaufgabe dieser Operndramatik. Und gerade hierin erweist sich die vielgeschmähte große französische Oper (ohne daß ihre Komponisten den Rang Verdis erreichten), welcher ein großer Anteil am ursprünglich für Paris geschriebenen «Don Carlos» zukommt, als Meisterin. Da ist die große «Autodafé»-

Szene (2. Akt, 4. Bild), in welcher das Dunkel der Chöre von der «Stimme von oben» durchzogen wird — da ist die lang aufgesparte Vereinigung der Stimmen von Carlos und Posa am Schluß des 1. Bildes —, da ist aber vor allem das Quartett (5. Bild), in welchem eine Spannung zwischen den Gestalten herrscht, welche der dramatischen Sukzessivspannung in Schillers Drama ebenbürtig ist.

Dabei ist «Don Carlos» nicht eines der musikdramatisch glücklichsten Werke Verdis. Ja sogar die musikalische Erfindung, so großartig sie in vielen Teilen ist, hält gelegentlich nicht ganz durch. Und doch ist «Don Carlos» ein Musikdrama (den Begriff in keinerlei Gegensatz zu «Oper» gebraucht), aus welchem immer wieder zu lernen wäre, gerade auch von der zeitgenössischen Musikdramatik, welche im Willen zur Stilisierung, zur Entpersönlichung oft nicht weiß, woher die Spannung zu gewinnen wäre. Die Epik des Theaters, die daraus resultiert, befriedigt wohl auf der Opernbühne noch weniger lang als auf der Sprechbühne. Ihr steht Verdis Gesamtwerk kraftvoll entgegen. Im Wesen des «Dramatischen» ist er mit Schiller — ohne darüber sich viele Gedanken zu machen — einig.

Die Zürcher Aufführung hat gutes Niveau. In der *Inszenierung* stehen sehr schöne Lösungen (z. B. die Führung der «Autodafé»-Szene) neben fraglicheren (Garten der Königin, mit Hofdamen, welche allzuviel Aufmerksamkeit erfordern). Sowohl in *Regie* als im *Bühnenbild* schwankt die Linie zwischen Realismus und Stilisierung, eine heute häufige Erscheinung. Nach einem Bild, das soviel atmosphärische Dichte erreicht wie das erste, wirkt die abstrakte Kühle des zweiten (Garten der Königin) ernüchternd. In unserer Aufführung sang *Matthias Schmidt* den Posa, und sang ihn nahezu vollendet. Philipp war bei *Willy Heyer* gestalterisch sehr gut aufgehoben; der Stimmumfang der Partie machte dem Sänger gelegentlich Mühe. *Willi Friedrich* als Don Carlos erreichte stimmlich nicht seine Kollegen, sang aber sehr kultiviert. *Hildegard Hillebrecht* hatte als Elisabeth wieder eine Rolle, die ihr vorzüglich lag, und *Grace Hoffman* meisterte die Eboli-Partie auf eine Weise, welche die größten Erwartungen weckt. Die sehr sichere, umsichtige Musikleitung lag in den Händen von *Victor Reinshagen.*

Albert Lortzing: Der Wildschütz

Es gibt in dieser Aufführung einen absoluten Glücksfall: *Manfred Jungwirth* singt die «Fünftausend-Taler-Arie» so, daß jedermann nicht genug davon bekommen kann. Schon von Anfang an ist der dumm-schlaue Schulmeister Baculus, so wie Jungwirth ihn gibt, die Lieblingsfigur auf der Bühne. Und man kann sich dabei Gedanken machen, was eigentlich «Chargieren» heißt: so, wie Jungwirth einige Stellen mimt und singt, wäre es bei einigen andern Sängern sicher Charge. Bei ihm aber «fällt» nichts «aus der Rolle», die Gestalt wirkt einheitlich, wahr in sich selbst, obschon jedermann weiß, daß dies und jenes Übertreibungen sind. Also bedeutet die einzelne Geste, die einzelne sängerische Dehnung wenig oder nichts gegen das Fluidum, das vom Sänger ausgeht und das — im besten Fall — alles zu binden weiß. So bei diesem Baculus. Es wird vor allem die gemütvolle Wärme sein, welche ihm die allgemeine Zuneigung sichert. Und wie dann dieser bisher ganz brave, ach so schulmeisterliche Baculus anhand von 5000 Talern, die ihm zufallen sollen, die wildesten Phantasien entwickelt und partout ein «hochberühmter Mann» werden will (wobei in den Text einige gelungene zeitgenössische Parodien eingeflochten werden) und in die Musik plötzlich der Trubel einer erhitzten Schulmeisterseele fährt, wobei die unbeschreiblichste Mischung von Arroganz und Spießertum entsteht, so *muß* man diesem Darsteller zujubeln. Manfred Jungwirth, der so intelligent und mit so viel Begabung spielt, hat es verdient.

Der szenische Rahmen ist in Zürich von der gelungenen Aufführung her vor fünf Jahren bekannt. Von ihrer Besetzung ist nur *Max Lichtegg* geblieben als Baron, welcher nun mit *Matthias Schmidt* als Graf ausgezeichnet korrespondiert. Neu ist *Ilse Wallenstein,* der neue Koloratursopran, welche als Baronin eine angenehme, sichere, nicht sehr ausgiebige Stimme einsetzt. Ein großes Schauspieler-Talent führt *Erna-Maria Duske* als Gretchen ins Feld; *Alma Müller* löst die sehr schwierige Aufgabe der erhaben-komischen Gräfin auf befriedigende Weise. Der spiritus rector des Ensembles ist der *Spielleiter Karl Schmid-Bloß,* der die vielen und vielseitigen Ensemble-Szenen mit großem Feinsinn aufbaut und durchführt. Ihm ist es zu danken, wenn lange Ensemble-Szenen wie die Billard-Partie Spannung und Schattierung auch szenisch erreichen und durchhalten. Präzision und Leichtigkeit im Orchester und im Zusammenspiel mit den Sängern erreicht der *Dirigent Eduard Hartogs.*

Andres Briner