Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 32 (1952-1953)
Heft: 7

Rubrik: Kulturelle Umschau

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

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

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

Download PDF: 07.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Der Deutsche Evangelische Kirchentag in Stuttgart

Ein deutscher evangelischer Kirchentag, wie er nun seit 1949 zum vierten Male begangen wurde, ist keineswegs eine von kirchlichen Behörden anberaumte und von amtlichen Stellen durchgeführte Veranstaltung offiziellen Charakters. Aus Laieninitiative entstanden, will der Kirchentag als ein Moment der Unruhe in die allzu stabilen und auch im heutigen Deutschland wieder zu gefährlichen Konsolidierungen neigenden kirchlichen Verhältnisse hineinwirken. In ihm leben jene Kräfte weiter, die in den Kampftagen der Bekennenden Kirche eine in kirchlichen Belangen mündig gewordene Laienschaft neben die Pfarrer treten ließ. Daß der Ruf zum Kirchentag auch dies Jahr wieder die bereitwillige Unterstützung höchster kirchlicher Instanzen und in den breitesten Schichten des Kirchenvolkes ein freudiges Echo gefunden hat, läßt sich gewiß nur zum Teil aus dem erstaunlichen organisatorischen Geschick seiner Veranstalter oder aus dem politisch-seelischen Klima des gegenwärtigen Deutschland erklären. Vielmehr scheint uns, es habe hier eine wache, ihrer Botschaft bewußte Kirche ihre Stunde, d. h. die Stunde ihres Dienstes, erkannt.

In besonderem Maße wurde das zu einem die ganze Nation bewegenden Erlebnis, als der vorjährige Kirchentag in Berlin evangelische Christen aus der Ost- und Westzone zusammenführte und seine Losung «Wir sind doch Brüder» wie ein Hoffnungsfanal in die zerklüftete deutsche Welt hinausleuchten ließ. Dies Erlebnis wurde in Stuttgart nicht zum zweiten Male gemacht. Der Umstand, daß die angemeldeten zwanzigtausend Brüder aus dem Osten bis auf vierzig gezwungenermaßen ausblieben, lag wie ein Schatten über der Tagung. Eine andere schmerzliche Tatsache war die Unmöglichkeit, zur akuten Frage des Wehrbeitrags oder der Wehrlosigkeit aus christlicher Verantwortung heraus einen einhelligen Standpunkt zu finden. Doch wäre es ein Unrecht, den Wert des Stuttgarter Kirchentages nur nach seinen Grenzen bemessen zu wollen.

Es hält schwer, aus der Fülle des Gebotenen und vom einzelnen Teilnehmer nur fragmentarisch Bewältigten Besonderes herauszuheben. Die Kirche des Evangeliums, sonst in der Gestaltung unseres Alltags eher zaghaft und gedämpft, lebte in Stuttgart in einer atemberaubenden Intensität und hinreißenden Aktivität. «Wählet das Leben» war das Motto, zu dem beim Eröffnungsgottesdienst den siebzigtausend Anwesenden die Ruine des Neuen Schlosses, vor der man sich versammelte, einen sehr eindrücklichen Kommentar gab. Mit Abendmahlsfeiern und Gebetsgemeinschaften nahmen die Tage ihren Anfang, mit Abendmahlsfeiern wurden sie zu später Stunde beendet. Die Vormittage sahen intensive Bibelarbeit, hernach Referate in fünf Arbeitsgruppen, welche die christlichen Erkenntnisse für die in Kirche, Familie, Volk, Betriebs- und Dorfgemeinschaft auftauchenden Probleme fruchtbar zu machen suchten. Über diese Themata erfolgte an den Nachmittagen freie Aussprache, soweit eine solche vor dem Forum von Tausenden möglich war: der Abend sah an 27 Stätten große Evangelisationsversammlungen an der Arbeit. Um das alles rankte sich eine Fülle von musikalischen Veranstaltungen, Bühnendarbietungen, Dichtervorlesungen und Ausstellungen, die alle die mannigfachen

Ausstrahlungen des Evangeliums in die Welt der Kultur, vornehmlich der zeitgenössischen Kunst, zum unmittelbaren Erlebnis werden ließen. Abschluß und Höhepunkt bildete die Versammlung der 150 000 vor dem ragenden Kreuz, das die Hoffnung und Verpflichtung symbolisierte, denen die Worte der Redner eindringlichen Ausdruck verliehen.

Nicht das unwesentlichste Merkmal dieser Tage war es, daß man der Versuchung zu Massenbeeinflussung und -demonstrationen mit den für sie charakteristischen Schlagworten und Suggestivwirkungen nirgends erlag. Der Einzelne wurde vor Gottes Wort und in die Entscheidung hineingestellt, Gemeinde und nicht Masse war das tragende Milieu. Ein weiteres Merkmal war die Entschlossenheit, mit der sich Christen den Problemen des Tages und der Welt stellten. Es ging nicht um ahnungsloses und selbstsicheres Auftischen von absoluten Lösungen, wohl aber um ein sehr echtes Sichmühen aus letzter Verantwortung heraus. Doch war bei allem Ringen mit den Nöten und Ausweglosigkeiten einer verworrenen Zeit die freudige und getroste Zuversicht, das Über-der-Angst-Stehen einer christlichen Glaubenshaltung spürbar, die unentwegt auf einen siegreichen Herrn schaut. Die Ahnung davon, daß dieser tapfere und angriffige Glauben, der heute durch gemeinsames Erleben gestärkt wurde, möglicherweise morgen schon in tiefer Einsamkeit und härtester Anfechtung bewährt werden müsse, ging immer mit und wird über die Stuttgarter Tage hinaus viele begleiten.

Gerhard Spinner

Richard Strauß: «Die Liebe der Danae»

Welturaufführung in Salzburg

Wiederholt, in verschiedenen Schaffensperioden, hat sich Richard Strauß der Antike zugewendet. Das mag vielerlei Gründe gehabt haben: humanistische, universelle Bildung war dem Jahrzehnt, in welchem Strauß das Licht der Welt erblickte, in hohem Maße zu eigen. München, die Residenz des kunstsinnigen Wittelsbacher Königs, war damals von neohellenistischen Strömungen durchpulst, die sich auf verschiedensten Gebieten — Architektur, Literatur und philologischen Forschungen — auswirkten. Der gesamte Kulturkomplex des Altertums wurde dem Gebildeten mittelbar dank der Renaissanceforschungen Burckhardts neuerlich zu Bewußtsein geführt. Kein Wunder also, daß der in Isar-Athen geborene Musiker von Kindheit auf mit dem Sagen- und Geschichtskreis der Antike sozusagen auf Du und Du stand. Richard Strauß' Versenken in die Welt des Altertums zeitigte köstlichste Früchte. «Salome» und «Elektra» bedeuten nicht nur Höhepunkte im eigenen Opernschaffen, sie sind Gipfelleistungen der Gattung schlechthin. Viele Jahre später fühlte sich Strauß abermals magisch vom antiken Stoffkreis angezogen: die «Ägyptische Helena» erscheint dem rückschauenden Blick als das Werk, welches den Altersstil, die letzte Schaffensperiode des Meisters, einleitete. Ihr folgte — abermals nach längerer zeitlicher Distanz — «Daphne» und «Die Liebe der Danae».

Über die starke Einwirkung der Antike auf die musikdramatischen Schöpfungen der jüngsten und jüngeren Vergangenheit stellt *Joseph Gregor*, der Textautor der «Danae», in seiner «Kulturgeschichte der Oper» geistvolle Betrachtungen an. Er führt die Namen Milhaud, Honegger, Cocteau, Eric Satie als typisch für die in den Zwanzigerjahren gebräuchliche Einstellung der Antike gegenüber an. Diese Auffassung unterscheidet sich grundlegend von der heutigen, etwa der Sartres oder Anouihls, welche «das Griechentum als durchaus gegenwärtig und daher negativistisch» empfindet. Diese Wandlung der Ansichten hat Strauß nicht berührt,

ebensowenig wie der große Erdrutsch, den die Musik seit Schönberg durchzumachen hatte. Die Welt seiner Phantasie gehorchte stets nur einem Gesetz: dem von ihm selbst aufgestellten. Zweifelsohne lassen sich auch in Richard Strauß' kompositorischem Schaffen Entwicklungslinien nachweisen. Aber dieses Wachstum vollzog sich unbeeinflußt von jeglicher Schule oder Richtung. Verismo, Impressionismus, Expressionismus, Sachlichkeit und noch manches andere während der langen Lebenszeit Strauß' Entstandene vermochten nicht seine Schreibweise zu beeinflussen. Wenn Strauß das Land der Griechen mit der Seele suchte, so war es seine Seele, nicht die des Zeitgeistes oder der herrschenden Modeströmungen, welche in unerforschlicher Unregelmäßigkeit sich nach einem lieb gewordenen, vertrauten Kulturkreis sehnte. Der Gedanke, abermals ein Segment dieses Kreises in Töne zu setzen, stellte sich nach Vollendung der «Daphne» ein. «Ich möchte etwas Heiteres komponieren», schrieb damals Strauß an Gregor, der ihm bereits die Librettis der «Daphne» und des «Friedenstages» verfaßt hatte. Der Wunsch des Komponisten fand Erfüllung. Auf das Opernsujet Danae hatte bereits 1920 *Hugo von Hofmannsthal* das Augenmerk des Komponisten zu lenken versucht. «Danae» oder «Die Vernunftheirat» war der Titel eines sehr weitgediehenen Hofmannsthal'schen Szenenentwurfes, der — ich zitiere Worte des gediegenen Richard Strauß-Kenners Roland Tenschert — «frühe mythische Antike mit französischer Pointierung und im Kern deutscher Wesenheit, Lyrik mit symbolhafter und metaphysischer Hintergründigkeit» vereinigte. Willy Schuh erinnerte Strauß an die Existenz dieses Fragments; Josef Gregor wandelte es in ein dreiaktiges Opernbuch, auf dessen Gestaltung der Komponist und sein bühnenerfahrener Lieblingsjünger Clemens Krauß entscheidend Einfluß nahmen. In den Archiven der Wiener Philharmoniker befinden sich alle Dokumente, welche auf die Genesis der Oper Bezug haben; ihre Lektüre läßt die einzelnen Phasen der Entstehungsgeschichte bis in die kleinsten Einzelheiten nacherleben. Man vergegenwärtige sich die Schwierigkeiten, mit welchen Gregor zu kämpfen hatte: an eine bestimmte Marschroute gebunden, zum Bearbeiter fremden Ideengutes ernannt, sollte er leichten Gemütes sich in die Sphären antiker Lustspielheiterkeit zurückversetzen. Maupassant wäre eine geistige Maßarbeit solcher Art kaum gelungen, dem Gelehrten und Kulturforscher Gregor gelang sie auch nicht. An Stelle der versprochenen heiteren Mythologie (dies der Untertitel der Oper) entrollen sich auf der Bühne ziemlich komplizierte Vorgänge, die in Wort und Struktur den Gedanken an die Götterwelt Richard Wagners aufkommen lassen. Selbst ein Lieblingsrequisit der Strauß-Hofmannsthal'schen Zusammenarbeit, das Verkleiden und Verwechseln, wirkt in dieser Oper nicht als Lustspielmotiv. Hinter den Schleiern der Symbolik spielt sich nicht die Unwirklichkeit goldener Märchenseligkeit ab, sondern das Triebleben legendärer Gestalten, die weder Sympathie oder Anteilnahme beanspruchen können, noch jemals befreiendes Lachen auszulösen in der Lage sind. Im Gegenteil: die Danae hat sogar eine moralisierende Tendenz, die besagt, daß Liebe in Armut so glücklich macht, wie es die Macht des Goldes allein nie zuwege bringen könnte. Diese These erscheint zwar in psychologischer Hinsicht nicht völlig einwandfrei untermauert, aber sie gibt dem Textdichter Möglichkeiten für wirkungssicheres, kontrastreiches Operngeschehen. Zu letzteren muß man die Goldregen-Szene rechnen, das Erstarren der Danae zur Statue und sicherlich auch den Beginn des dritten Aktes, der die Monotonie der orientalischen Landstraße trefflich spiegelt.

Aus dem Gesagten ersieht man schon, wie weit sich der Gregor'sche Text von der Urform der Hofmannsthal'schen heiteren Mythologie entfernt hat. Die Schwenkung zum Wagner'schen Musikdrama vollzieht sich nicht nur in der Zeichnung der handelnden Personen, sondern auch in der Diktion (etwa: «trauter Raum, der mir beschieden, Midas' Hütte Danaes Glück»). Ist es verwunderlich, daß dieses textliche Gerüst einer «Grand Opéra» auf Strauß' Kompositionsstil nicht ohne

Einfluß blieb, daß er auch große Opernmusik komponiert hat, welche — nimmt man die Jugendwerke «Guntram» und «Feuersnot» aus — den Komponisten in Wagners Nähe führten wie nie zuvor?

Indessen leuchten auch in dieser Partitur alle Vorzüge, alles Meisterliche der Strauß'schen Tonsprache auf. Mag sie hinter den beiden in den letzten Jahren entstandenen Opern «Daphne» und «Capriccio» an Originalität der Einfälle ein wenig zurückbleiben, so enthält sie doch viel unendlich Fesselndes und Kunstvolles. Die berühmte Strauß'sche Operngeste, die wunderbare Fähigkeit im Aufbau und Steigern der einzelnen Szenen bewährt sich hier wie stets zuvor. Wir begegnen wieder dem großen Orchester, das in der «Frau ohne Schatten» Verwendung fand. Mit diesem Strauß'schen Meisterwerk, dessen Bedeutung noch immer nicht nach Gebühr gewürdigt wird, hat die «Danae» noch manches gemeinsam. Vor allem die ausdrucksvollen symphonischen Zwischenspiele. Schon deren erstes packt durch seine motivische Substanz und seine kontrastreiche Dynamik. In der Schilderung des Goldregens läßt Strauß alle instrumentalen Künste in unnachahmlich tonmalerischer Brillanz glänzen. Außerordentlich die Variationskunst, mit welcher beispielsweise das Danae-Thema abgewandelt wird, außerordentlich auch die Chorszenen, welchen in dieser Oper erhöhte Bedeutung zukommt. Im letzten Akt vollzieht sich die Läuterung, die Verinnerlichung der Danae; hier kommen naturgemäß Kantilene und melodische Bögen zum Vorschein. Doch scheint mir gerade in diesem stellenweise etwas zu ausgedehnten Epilog mehr die Kunst des Meisters als sein Herz am Werk zu sein. Was der Marschallin, der Daphne, der Arabella gelang: des Komponisten innere Anteilnahme zu erwecken, blieb der Danae versagt. Sie wurde sein Geschöpf, nicht seine Gefährtin, und rangiert in der Galerie Straußscher Frauengestalten ein wenig hinter ihren Vorgängerinnen.

Wiewohl erst acht Jahre seit der ersten Aufführung der Oper in Salzburg, welcher der Schreiber dieser Zeilen beiwohnte, vergangen sind, erscheint die damalige Ambiente in der Erinnerung gespenstisch und unwirklich. Die Alliierten waren eben in Frankreich gelandet, Bombenhagel ging auf alles deutsche und deutsch besetzte Gebiet nieder. Der Ernst der Lage mußte endlich auch von der Propagandaleitung des Dritten Reiches zugegeben werden. Die angeordnete Schließung aller Theater betraf auch die Salzburger Festspiele, in deren Rahmen die Uraufführung des Strauß'schen Werkes die Sensation zu werden versprach. Clemens Krauß, der die «Danae»-Premiere sorgfältig vorbereitet hatte, wußte es durchzusetzen, daß wenigstens eine Generalprobe abgehalten werden durfte. Sie war nicht nur als Belohnung für alle gedacht, die seit Wochen ihre Kräfte in den Dienst der Novität gestellt hatten, sondern sollte auch dem greisen Richard Strauß die Möglichkeit geben, seine — wie man damals annahm — letzte dramatische Schöpfung auf der Bühne dargestellt zu sehen. Unvergeßlich bleiben die Leistungen Viorica Ursuleacs und Hans Hotters, unvergeßlich die Dankesworte, die der Komponist tiefbewegt nach Schluß der Oper an alle richtete und die mit einem Hinweis auf bessere Tage schlossen, deren Morgenröte sich bereits abzuzeichnen begann. Niemand wußte damals, ob die Klänge der «Danae»-Musik nicht überhaupt die letzten waren, die im Salzburger Festspielhaus ertönen würden, ob nicht diese Generalprobe den Schlußpunkt unter eine dreihundertjährige Theatertradition setzte, die vom Barock bis in die Gegenwart reichte...

1952 schreiten Danae, Midas und Jupiter unter wesentlich veränderten äußeren Umständen wieder über die Bühne des Festspielhauses. Nicht nur die Umwelt, auch die künstlerischen Aspekte haben sich mittlerweile gewandelt. Die Avantgardisten der Musik sind alljährlich mit mindestens einer Oper in Salzburg vertreten. Schien die «Liebe der Danae» in Zeitläuften, welche das Wort von der «entarteten Kunst» geprägt hatte, als modern, so ist sie heute einer abgeschlossenen Epoche angehörig, deren letzte überragende Persönlichkeit Richard Strauß war.

Kein Ort schien geeigneter für diese Uraufführung als Salzburg. Abgesehen davon, daß es ein selbstverständliches Gebot der Pietät war, dem Wunsch des Komponisten Rechnung zu tragen, der Zeit, Ort und nicht zuletzt Clemens Krauß als Dirigenten der Uraufführung bestimmt hatte, kommt die Atmosphäre der Salzachstadt dem barocken Charakter des Werkes in hohem Maße zustatten. Noch einmal entfaltet sich in der «Liebe der Danae», und zwar nicht stilisiert oder kopierend, der erloschene Glanz des Barocktheaters. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen kann man diesem Werk wohl Festspielcharakter zusprechen, wenn es auch an Publikumswirkung schwerlich die Popularität vieler anderer Strauß'scher Bühnenwerke erreichen dürfte.

Clemens Krauß' Dirigentenleistung war vorbildlich. Zu den bekannten hervorragenden Qualitäten dieses Orchesterführers gesellte sich diesmal noch das Bewußtsein unfehlbarer Authentizität der Interpretation, ein bei einem posthumen Werk ganz seltener Fall. Gleichfalls noch von Strauß approbiert waren die *Bühnenbilder Emil Preetorius'* und die *Regie Rudolf Hartmanns.* Erstere halten geschickt die Mitte zwischen Illusionsbühne und aktuellen szenischen Tendenzen, die letztere ist geschmacksicher in den Effekten und wo es die Handlung verlangt, wie etwa in den Chorszenen, beweglich und logisch. Die überaus schwere Titelrolle war *Annelies Kupper* anvertraut. Ihre glasklare Stimme erreicht mühelos die Höhenlage und findet im dritten Akt auch ausdrucksmäßig stärkere Akzente. Musikalität und schauspielerische Intelligenz kommen der Künstlerin bei der Gestaltung ihrer Partie in hohem Maße zustatten. *Josef Gostic* sang den Midas in Heldentenormanier mit großem Stimmaufwand und *Paul Schöfflers* Künstlertum weiß sich auch mit der durchaus nicht dankbaren Rolle des Jupiters sinnvoll auseinanderzusetzen. Ein Gesamtlob gebührt den Vertretern der vielen kleineren Partien, vor allem *Laszlo Szemere* als König Pollux und *Anni Felbermayer.* Daß die *Wiener Philharmoniker* und der *Staatsopernchor* für wahrhaftes Festspielniveau bürgen, muß nicht erst ausdrücklich betont werden.

«Wir glauben», schrieb Hugo von Hofmannsthal 1926, «innerhalb der deutschen Gesamtkultur nichts Reineres geben zu können, als wenn wir unser Eigenstes geben». Zu diesem «Eigensten» gehört die «Liebe der Danae» zweifellos. Jenseits ihrer Vorzüge und Schwächen manifestiert sich in dieser Oper ein Kulturkreis, den noch einmal aufleuchten zu lassen dem Genie Richard Strauß vorbehalten blieb.

Erwin v. Mittag

Zürcher Stadttheater

«Der Fliegende Holländer»

Mit dem zwar kürzesten, aber in den szenischen Forderungen nur vom «Rheingold» übertroffenen Werk Wagners hat unser Stadttheater die neue Spielzeit verheißungsvoll und unter wärmstem Beifall eröffnet. Ist es Absicht, war es Zufall? Die erste Aufführung in Zürich erfolgte vor genau hundert Jahren; sie wurde von Richard Wagner selbst geleitet. Damals wurde das Werk als unerhört kühne Neuerung empfunden, instinktiv fühlte man eine Überwindung der bisher gewohnten «Oper». Noch tastete ja Wagner selbst nach seinem Dichtung, Musik und Bild innig vereinigenden Gesamtdrama; noch konnte er sich von den überlieferten Formen nicht ganz befreien, so daß der «Holländer» noch ein Übermaß von Chören enthält und statt der «unendlichen Melodie» altgewohnte Arien, Duette, Cavatinen. Aber schon ist die Anwendung der «Leitmotive» ausgeprägt: höchst eindrucksvoll, auch wenn er ihre Namen gar nicht kennt, haften selbst dem naivsten

Zuhörer die oft wiederholten und in mannigfachster Weise sich nach dichterischer Absicht wandelnden musikalischen Themata des ruhelosen Seefahrers, des von Stürmen aufgewühlten oder auch des vom Südwind sanft gekosten Meeres, des Spinnerinnen-, des Matrosenchors und vor allem der Erlösungsmelodie aus Sentas Ballade. Sie bildet den wundervoll versöhnenden Schluß der Ouvertüre.

Mit Sentas Forderung «merkt auf die Wort» wurde das «dumme Lied» alten Opernunsinns überwunden. Doch immer noch stehen sich Begeisterte und Hasser gegenüber. Damals, 1852, brachten in der Schweiz die «N. Z. Z.», der «Bund» und besonders Spyri in der «Eidgenössischen Zeitung» verständnisvolle Würdigungen des neuen Werkes. Dagegen brauchte ein Aargauer Reithard im «Tagblatt» nur Worte des Hohns; er fand alles unmoralisch, und Senta erschien ihm als «Triumph der Unnatur».

Wagner selbst hatte davor gewarnt, Sentas träumerisches Wesen etwa als kränkliche Sentimentalität aufzufassen; er sah in ihr ein kerniges, naives Mädchen. Wenn er freilich noch «nordisch» hinzufügte, um sie als besonders gesunde Norwegerin zu kennzeichnen, so möchten wir dieses Wort lieber vermeiden, seitdem wir bei Ibsen und andern «nordischen» Dichtern doch ganz eigentümlichen Frauen begegneten; uns scheint Senta weit anziehender als etwa Ellida, «Die Frau vom Meer», oder gar eine Hedda Gabler. Wir möchten einfach wiederholen, was wir hier 1947 und in Bayreuth 1939 über Senta sagten: Sie ist tiefer fühlend und mitleidiger und nimmt ernst, was die Oberflächlichen nicht beachten oder gar verspotten. «Anormal»? — Ja, gewiß ist ein Mensch, der in der liebelosen Welt so tief und treu gerührt zu werden vermag, sehr anormal. Auch Heilige sind anormal. Ist denn heute vergessen und fast belächelt, was noch von unsern klassischen wie romantischen Dichtern so hoch gepriesen war? — Das Weiblichste! Mitleiden mit Gram und Schuld und treue Opferbereitschaft! Gehört dieses Ideal der Vergangenheit an? — Wagner freilich hatte es sich anders gedacht, als er in die Sage vom rastlos umhergetriebenen Seefahrer die Erlöserin einführte: «Dieses Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib — sage ich es mit einem Wort heraus: das Weib der Zukunft». Müssen wir es heute mit den vielen, die Senta verkennen, eher Weib der Vorvergangenheit heißen? War noch Desdemona eine solche Frau, die dem Fremden «mit einer Welt von Seufzern» und ihrer vollen Liebe lohnte? — Wird Sentas ideales Frauentum nicht verstanden, so sollte doch anderseits der rastlose, faustische Mann heute weniger als je ein Rätsel sein. Umsegeln wollt' er einst ein Kap — Stürme warfen ihn stets zurück — aber er will die Fahrt ertrotzen: «In Ewigkeit lass' ich nicht ab!» Verdammt zog er dann ohne Rast, ohne Ruh' durch alle Meere... Könnten wir nicht diesen Fluch in unserer im Technischen Wunder wirkenden, in der Wissenschaft mit Millionen von Lichtjahren die Ewigkeit erklärenden, aber in beständiger Furcht vor noch nie gekannten Zerstörungen lebenden und sich von Gott ganz entfernenden Zeit wiedererkennen? — Doch ohne jedes Pathos läge es auch nahe, den Verfluchten, dessen Urteil alle sieben Jahre in Jahrhunderten zahllose Mädchen zum Opfer fielen, in einem tiefsten, nicht erotischen Sinn mit dem Don Juan-Problem zu verbinden. Wurde daran nie gedacht? Es ließe sich die Dämonie des Nieerfassens vergleichen, die den rastlosen Seefahrer zwingt, immer neu enttäuscht nach «ewiger Treue» suchen zu müssen, mit jener andern, die das Weibgeheimnis ergründen will und den ebenfalls Ruhelosen von Donna Elvira zu Donna Anna, zu Signorina Zerline, Dame Gallia und Miß Albiona treibt. Es ist das Herrliche, aber auch die Gefahr der dichterisch-musikalischen Kunst Wagners, Unergründliches aufzuwühlen; fernste Zusammenhänge blitzen auf: Senta opfert sich heut', «vielleicht erneut», wie die ewige Jüdin Kundry, für Schuld aus früherem Leben, und erlöst endlich den Ahasver des Ozeans.

Manche rechten mit Wagner, er begründe Sentas Mitleiden für den Fremden nur äußerlich, durch das alte Bild. Sie vergessen, daß Senta von diesem traurig-geheimnisvollen Antlitz schon als Kind ergriffen war und gewiß von ihrer Mutter immer die Ballade dazu hörte, Rätsel und Lösung zugleich. Brauchte die Wirkung des alten Bildes einer Rechtfertigung, so gäbe sie Goethe in «Wilhelm Meisters Lehrjahren», wo von den Gemälden gesprochen wird, auf die sich Hamlet im Auftritt mit seiner Mutter so heftig bezieht. Oder man denke an Stella, die Cäcilien ein Bild Fernandos zeigt, die geliebte Frau der verlassenen. Im «Maler Nolten» irrlichtert Peregrina, und die Orgelspielerin tritt leibhaftig aus dem Rahmen des Gemäldes heraus. Als «armes Bild» findet im «Wintermärchen» Leontes seine Hermione wieder: «Wecke sie, Musik!» Zahllose ähnliche Beispiele aus allen Literaturen ließen sich noch beibringen, bis zu den orientalischen Märchen, in denen Königssöhne sich in ein Bild verlieben, unter furchtbaren Gefahren jahrelang das Urbild suchen — und schließlich erfahren, daß die dargestellte Schöne vor vielen Jahrhunderten starb. — Getadelt wird das Bild einzig bei Wagner, der doch wie kein anderer das bloße «Requisit» zu dramatischem Mitspielen erhob. — Daß dieses Bild in der Spinnstube besonders geschickt angebracht war, schien uns nicht. Im Mittelakt störten auch andere Mängel in der neuen *Inszenierung* durch *Georg Reinhardt.* Um so mehr darf diese und das *Bühnenbild (Röthlisberger)* der beiden andern Akte gelobt werden, wenn auch der Schluß zu sehr vereinfacht wurde. Vorbereitung der *Chöre (Erismann)* und *Studienleitung (Gergely)* erfolgten sorgfältig; es ist nicht ihre Schuld, wenn manche Stellen in der von uns gehörten Aufführung matt klangen, und Spinnerinnen wie die Mannschaft des Gespensterschiffs nicht recht befriedigten. Auch Erik, den *Franz Lechleitner* vor fünf Jahren als den durchaus nicht «sentimental» aufzufassenden Jäger ausgezeichnet in Spiel und Stimme verkörpert hatte, enttäuschte uns diesmal ein wenig durch in Hochlagen gepreßtes Singen. Einen vorzüglichen Daland gab *Tappolet.* Auch die Titelrolle war ausgezeichnet besetzt, obwohl der Bassist *Jungwirth* für den leider durch Unfall verhinderten Baritonisten Böhm einspringen mußte [1]). Jungwirths große Leistung ließ nur an wenigen Stellen die Kraft und Dämonie vermissen, die der eigentlichen Stimmlage der Rolle entsprächen. Der neuen Sopranistin *Hedwig Müller-Bütow* war die Darstellung der Senta zu verdanken, ohne Zweifel stimmlich und im Spiel sehr befriedigend. Einigen geradezu überschwänglichen Lobpreisungen vermögen allerdings nur Zuhörer zu folgen, die nie eine ideale Senta sehen durften.

Die angedeuteten Mängel ließ das von *Reinshagen* geleitete, ganz auf der Höhe seiner herrlichen Aufgabe stehende Orchester durchaus vergessen. Nur darf in der Schluß-Verklärung, wenn zu ewigem Abschied noch ein letztes Mal die Erlösungsmelodie einsetzt, ja nicht voller Harfenschlag überhört werden. — Möge der prachtvollen Leistung unseres Stadttheaters weiterhin wärmster Erfolg beschieden sein!

Karl Alfons Meyer

Phantastische Kunst in Basel

In der Kunsthalle Basel findet derzeit eine Ausstellung «Phantastische Kunst des XX. Jahrhunderts» statt. Der Titel klingt etwas unbestimmt, denn die gesamte Kunst unserer Zeit ist phantastisch. Seit bald fünfzig Jahren gehen die wichtigsten

---

[1]) Andreas Böhm starb am 14. September. Ein schwerer Verlust! Uns wird vor allem seine ausgezeichnete Gestaltung des Holländers, Telramunds, Kurwenals, Wotans und Sachsens unvergessen bleiben.

Strömungen moderner Malerei und Plastik von Naturnähe zu Naturferne und dringen in phantastische Bezirke. Der französische Impressionist Claude Monet (1840—1926) stellte seine Staffelei vor ein Motiv und malte in unmittelbarer Auseinandersetzung «nach der Natur». Die bedeutenden Maler des zwanzigsten Jahrhunderts gestalten zumeist aus der Vorstellung und arbeiten im Atelier. Monet erlebte das Aufkommen der Technik als glückverheißende Bereicherung; er gehörte einer optimistisch gestimmten Generation an, deren Palette in hellen Farben strahlte. Die Künstler des 20. Jahrhunderts stehen in einer von schweren Erschütterungen bedrängten Welt, der die technische Entwicklung alles andere als eitel Freude beschert hat. Sie blicken mit Skepsis, Angst und Ablehnung auf das Fortschreiten der Zivilisation, suchen einen Ausgleich zur Mechanisierung bei den vitalen Quellen primitiven Lebens und primitiver Kunst wie Picasso, oder bei den Sternen wie Klee.

Monet malte die weiten Hallen der Gare St. Lazare, entzückt von ihrem Leben; er sah hier Farben im Licht und Formen in der Bewegung, wie sie die Impressionisten liebten; die anfahrende Lokomotive löst sich aus hellem Dunst und Nebel, pufft ihren Rauch in die farbige Atmosphäre, schafft mit ihrer Bewegung neue malerische Bewegung. Völlig anders gestaltete der Italiener Giorgio de Chirico (geb. 1888) einen Bahnhof. Unter seiner umfangreichen Vertretung in der Basler Ausstellung hängt ein kleines, qualitativ hervorragendes Werk «Turiner Melancholie» (Nr. 45). Mit strengen Konturen, eintönigem Farbauftrag in seltsam abweisendem Ockerbraun, Ziegelrot, Grünblau, Grau und Weiß, mit heißkalten Spannungen von grellem Sonnenlicht und tiefen Schatten schuf er einen menschenleeren, von den kahlen Mauern hoher Bauten bedrängten Platz, dessen Abschluß die Halle eines Bahnhofes und eine vorüberfahrende Lokomotive bildet. Hatte Chirico seine Staffelei in der Nähe des Bahnhofes aufgestellt? Gequält von den Eindrücken in einer modernen Großstadt, saß er wohl im Atelier oder in einem Hotelzimmer hinter verschlossenen Läden und malte aus der Vorstellung.

Phantastische Kunst — die Bildthemen drücken das Loslösen von der Realität aus, «Das verzauberte Zimmer», «Gestirne über bösen Häusern», «Narr der Tiefe»; sie sprechen von Wachstum und dem gewaltigen Prozeß schöpferischer Gestaltung in «Création», «Croissance», «Eclosion» und wiederum von Angst und Tod, «La grande peur», «Traum, Wirklichkeit und Tod», «Friedhof». Phantastischer Ausdruck erfordert ungewöhnliche Mittel, subtile Technik, raffiniert gestimmte Farben in raffiniertem Zusammenklang. Einzelne Maler verfeinern ihr Kolorit bis zu den fast erloschenen Tönen ägyptischer Mumienbildnisse, arbeiten förmlich mit Rezepten wie in einer Küche; das Einfache ist verpönt. Erforschten die Impressionisten ihre Palette nach der Wirkung heller Töne, die Modernen bevorzugen dunkle und schwermütige Klänge, lieben mit Schwarz genährte Farben und suchen wie in den alten Clair-Obscur-Schnitten die Wirkung weißer Zeichnung auf schwarzem Grund. Schon Klee und Picasso werteten schwarz-weiß Kontraste aus. Nicht die Buntheit bäuerlicher Hinterglasbilder begegnet in einem aparten frühen Hinterglasbild von Klee (Nr. 106); durch die transparente Fläche schimmern nur asketisch schwarze, braune und weiße Farben; auch Picassos mystisch monumentale «Alsacienne» (Nr. 183) besteht aus strengen Flächen und Linien von Grau, Schwarz und Weiß.

Nach ihrem Katalogvorwort vermittelt die Ausstellung in Basel jene phantastische Kunst, «die wir als den Ausdruck der romantischen Komponente unserer Epoche bezeichnen möchten». Im wesentlichen zeigt sie Werke der Pariser Surrealisten und ihrer Vorläufer, bereichert durch Anhänger in Frankreich und der Schweiz. Über die Auswahl läßt sich immer streiten; hier aber sind Kritik und Einwände so ernsthaft erhoben worden, daß sie nicht verschwiegen werden dürfen. Man weiß den Veranstaltern Dank für die Vermittlung interessanter und bedeutender Werke, hätte aber dem Ganzen einen sorgfältigeren Aufbau und eine bessere Auswahl gewünscht. Namen wie Bryen, Delvaux, Magritte, Scottie, Wols

und andere hätten ohne Verlust durch wichtigere Talente ersetzt werden können, Scottie z. B. durch den ungleich begabteren Henry Moore; man bedauert das Fehlen jüngerer Italiener und der in Deutschland wirkenden Maler, obschon Gilles, Nay, Fiedler und der Kleeschüler Hubert Berke einiges zur phantastischen Kunst beigetragen haben.

Unter den älteren Meistern, sozusagen den Vorläufern der Surrealisten, figurieren die Italiener Carrà und de Chirico, Morandi und Sironi, die Spanier Picabia, Picasso und Gonzales, der Franzose Léger, der Schweizer Klee und der Russe Chagall; alle sind mit Ausnahme von de Chirico knapp und mit zufällig erreichbaren Bildern vertreten; von Chagall hängt ein einziges Werk. Hier hätten vielleicht sorgfältig gewählte Reproduktionen in Vitrinen denselben Dienst erwiesen und an die führende Rolle dieser Künstler für die phantastische Kunst erinnert. Sie sind durch Ausstellungen der letzten Jahre bei uns bekannt und gebührend geschätzt; einzig der edle Gonzales ist eine seltene Erscheinung, deren stilvolle Kunst man mit Respekt wahrnimmt, sei es in den fein aufgebauten Eisenplastiken oder in den Federzeichnungen wie der überzeugenden Komposition V (Nr. 273).

Die umfangreichste Vertretung ist Chirico, Dali, Max Ernst, Mirò und Tanguy eingeräumt. Chirico ist ein Sonderfall in der modernen Malerei; sein schöpferischer Trieb äußerte sich früh und heftig, erlahmte aber auch vorzeitig: nach 1930 entstandene Werke zeigen ein fast grausam geschwächtes Talent. Alle Bilder der Basler Ausstellung stammen aus seiner glücklichen Schaffenszeit zwischen 1910 und 1920, konzentrierte, eigenwillige und aparte Schöpfungen besonderer Stimmung; ein einziges Bild wirkt matt, von Chirico als Fälschung bezeichnet (Nr. 41); wohl sind des Malers Äußerungen mit Vorsicht aufzunehmen, doch scheinen ihm die lahmen Konturen, die hingeschmierten Figürchen und die geringen Spannungen zwischen Licht und Schatten Recht zu geben.

Chirico fand Bewunderer und Nachahmer, er wurde einer der wichtigsten Anreger der Surrealisten. In dieser Künstlergruppe trat der Spanier Salvador Dali (geb. 1904) früh hervor und machte von sich reden; er lebt heute in Amerika, berühmt und gesucht als Maler und Reklamegestalter. In seiner Pariser Frühzeit übernahm er von Chirico die trostlos kahlen Ebenen mit tiefliegendem Horizont, sein hartes tiefes Seitenlicht mit den langen Schatten und seine Spannungen von Nah und Fern und endlich Chiricos «Render strano». In einsame weite Bildräume stellt er Menschen oder Menschlein, malt überscharf und bleibt zugleich dunkel durch die gesuchte Zusammenstellung der merkwürdigsten Dinge; er schafft Meisterstücke virtuoser Malerei mit photographischer Glätte und Präzision, — nur nicht Kunstwerke. Jeder Besucher der Ausstellung wird mit Interesse die breite und z. T. aus der allerletzten Zeit stammende Vertretung des Vielgenannten sehen und sich sein Urteil bilden.

Neben Dali erscheint Yves Tanguy als ein Spezialist für glashelle sandige Ebenen, belebt von meertierartigen Wachstumsformen unter eintönig ruhigem Himmel. Einen Raum füllt die Kunst von Max Ernst aus, einem Kölner, der in Paris seine Wahlheimat gefunden hat. Mehrmals begegnen ähnliche Themen: aus der Ebene ragt ein stilisierter Berg, wie Böcklins Toteninsel aus dem Meer, sein dunkles Braunschwarz von gebrochenem Grün und Rotbraun aufgelichtet; hinter dem Berg oder Tannenwald taucht ein gelbbrauner Ring auf und schwebt als magisches Rund im eisengrauen Himmel: Surrealismus.

Wie wirkt die Begegnung mit Mirò nach solch melancholischer Aussage erfrischend! Der Spanier füllt einen großen Saal mit großen Formaten und beansprucht für seine kleineren Bilder noch Platz in einem andern Raum. Ein Wahlverwandter von Paul Klee, heiter, kindlich einfallsreich und unbefangen, erfindet er wie dieser reizende Bildtitel «Sourire de ma blonde» oder «L'oiseau commète et l'ombrelle fleurie». Auf dem zart lasierten Grund seiner Leinwand

spazieren oder schweben phantastische Tiere, Kasperlköpfe, Fische, Sterne, Mondsicheln und Augen. Ihre Silhouetten sind dünn gezeichnet und stilisiert wie in primitiver Kunst und die Augen mit kräftiger Farbe hervorgehoben. Der geborene Illustrator und Fabulierer äußert sich vielleicht am glücklichsten in den kleineren Formaten.

Zu diesen Persönlichkeiten treten noch ungefähr dreißig weitere Aussteller, unter ihnen etwa ein Dutzend Schweizer. Es bleibt unmöglich, sich mit ihnen auseinanderzusetzen, und wir müssen uns mit Hinweisen begnügen. Wohl zum ersten Male stellt der in Frankreich sehr bekannte Lucien Coutaud bei uns aus und fesselt gleich mit einem fremdartigen, aber heftig und entschlossen durchgeformten Bild «Le château de X et les environs» (Nr. 52). Auch Carzou ist eine neue Bekanntschaft; «Souvenir d'Italie» (Nr. 34) zeigt eine stille, wie von Mondlicht bläulich überglänzte Stadt am Meer mit schmalen Menschen und zerbrechlichen Architekturen; das Bild, auf den ersten Blick fein und anziehend, erscheint bei näherem Zusehen etwas unbestimmt, entbehrt der visionären Sicherheit eines Klee oder der leidenschaftlichen Konsequenz eines de Chirico. Blicken wir abschiednehmend noch auf das Werk einiger Schweizer, auf die phantasievolle Marguerite Ammann und den köstlichen Erfinder der «Monstres merveilleux», Hans Fischer, auf Tschumi, Wiemken und den originellen Bildhauer Alberto Giacometti!

Doris Wild

René Auberjonois

Zum achtzigsten Geburtstag

Culture, le mot l'indique, comporte une opération de soi-même sur soi-même.
C. F. Ramuz

Achtzig Lebensjahre sind eine lange Wanderung und wenn diese der Kunst gewidmet waren, dann ist es auch eine dornenreiche Wanderung gewesen. Dem einen werden an dieser Lebensschwelle Empfänge, Vorträge und Ausstellungen gewidmet, der andere muß mit wenigen, kühl-höflichen Worten des Gedenkens vorlieb nehmen.

Auberjonois gehört zu den Zurückgezogenen, Einsamen, die einem nicht auf halbem Wege entgegenkommen. Sein Werk weiß nicht mit lauter Aufdringlichkeit zu blenden. Wenn man aber von der Malerei der französischen Schweiz, vor allem von der lebendig-schöpferischen Epoche nach 1900 spricht, kann man Auberjonois nicht übersehen. Seine Persönlichkeit, seine Gestaltung, seine farbige Welt atmen die Atmosphäre des großen zielbewußten Künstlers, der in jahrelanger Arbeit den Weg zu sich selbst gefunden hat.

1872 in Lausanne geboren, bis 1903 auf der Wanderschaft in Dresden, London, Florenz und endlich in Paris, und dies zu einer Zeit, da der Impressionismus endlich Anerkennung und Verständnis gefunden hatte, lebt Auberjonois seit 1914 wieder in seiner Vaterstadt. Er hat sich weder dem Impressionismus noch denen verschrieben, die damals die Hand schon nach weiteren Zielen auszustrecken begannen, und sein Werk legt heute beredtes Zeugnis von einem Leben ab, das in der eigenwilligen künstlerischen Schöpfung Erfüllung gefunden hat. Sein Streben ging vor allem nach einer charaktervollen Einfachheit, nach einer Größe, die Monumentales und Intimes verbindet, die zu offenbaren und zu verheimlichen weiß. Die strenge, lapidar-einfache Form gibt ausschließlich das unbedingt Wesentliche wieder, und

zu dieser Ausdrucksform gesellt sich eine Palette, die ungemein reich und kostbar erscheint, ohne jemals billigen Effekten zu verfallen. Die bewußte Zurückhaltung des Künstlers erschwert den Zugang zu seinem Werk und — wie dies nur allzu oft der Fall ist — Viele wenden sich von dem ab, was ihnen nicht widerstandslos zugänglich ist. So kann man Auberjonois nicht einen populären Maler nennen, und das ist in unsern Augen kein Nachteil. Zurückhaltung und packende Unmittelbarkeit, Ernst und Anmut, ja zuweilen ein kaum spürbarer, feiner Humor klingen zusammen mit einem außerordentlich feinen koloristischen Empfinden. Nirgends zögernd, aber auch nirgends bedenkenlos zupackend, sondern sorgfältig beobachtend und das Wesen ergründend, so nähert sich Auberjonois seinem Bildvorwurf, zumeist dem Menschen. Uns aber fordert dieses Werk zu nachdenklicher Auseinandersetzung auf, und wenn uns Verstand und Geschmack keinen Streich spielen, dann öffnen sich auch uns die Pforten zu einem schöpferischen Reichtum, den wir hinter der scheinbar strengen äußeren Form niemals zu finden gehofft haben.

1932 und 1948 hat Auberjonois die Schweizer Malerei an der Biennale in Venedig vertreten, und sein Name hat im Ausland einen guten Klang. Bei uns hat bisher nur ein kleiner Kreis Zugang zu seinem Werk und seiner schöpferischen Welt gefunden und man hätte anläßlich seines achtzigsten Geburtstages eine große Ausstellung seiner Werke sicher freudig begrüßt.

Wenn C. F. Ramuz, mit dem Auberjonois eine enge Freundschaft verbunden hat, heute noch unter den Lebenden weilte, so würde er ihm, wie 1943, als sein packendes Buch über den Malerfreund erschien, nochmals zurufen: «Vous êtes un raffiné, Auberjonois, un raffiné de naissance, un raffiné d'éducation. Vous êtes un homme excessivement cultivé, et je donne au mot son sens plein, un homme qui a beaucoup lu, beaucoup regardé, beaucoup réfléchi et surtout beaucoup senti: car il n'y a pas de culture sans le sentiment personnel et une mise en place personnelle des choses de l'esprit. Vous êtes extrémement raffiné et cultivé, c'est une de vos extrémités. Nous avons un commun l'amour de ce qui est primordial et élémentaire: c'est l'autre de vos extrémités».

Alfred Scheidegger