Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 32 (1952-1953)
Heft: 3

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: 02.10.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

Die Angst und ihre Überwindung

Ein anspruchsvoller Titel, eine Fragestellung, welche die Grundproblematik unserer Zeitepoche umfaßt. Sie bildete die geistige Basis einer *ökumenischen Ärztetagung,* die vom 21. bis 25. März in Westberlin, im Haus der innern Mission stattfand. Es soll im folgenden versucht werden, einige Streiflichter und Eindrücke wiederzugeben, wie sie sich dem Schreibenden, als dem einzigen schweizerischen Teilnehmer, einprägten.

Es ist nicht gleichgültig, ob man in Zürich oder in Berlin von der Angst spricht. Oder lassen sich die Kulissen doch ausschalten, verschieben, trifft das Problem auf der ganzen Welt immer denselben menschlichen Kern? Gleichgültig konnte jedenfalls niemand bleiben vor dem ungeheuren Rahmen, den das zerstörte und wieder zum Leben erwachte Berlin darbot. Bereits der nächtliche Flug mit der «Pan American Airways» über das riesige Lichtermeer, aus dem die roten Ampeln der Funktürme ragten, die Landung im Herzen der Stadt auf dem Tempelhofer Flugfeld prägten sich unauslöschlich ein. Dann die ratternde Fahrt im Auto über lange Chausseen zum Wannsee hinaus, wo die innere Mission ein ehemals luxuriöses Sommerhaus gemietet hat, das mit seinen freundlichen Fenstern über den Park auf die Havel blickt.

Nahezu dreißig Ärzte aus der deutschen Ostzone, einige aus Westberlin, fünf Holländer, ein Engländer und ein Schweizer hatten sich versammelt, Spezialisten der verschiedensten Disziplinen, praktische Ärzte, Assistenten. Daß auch mehrere Theologen dabei waren, ja daß sie die geistige Leitung der Tagung innehatten, wurde vorerst kaum bemerkt, so hoch gingen die Wogen des ersten kontaktnehmenden Gesprächs.

Bald aber wich das etwas hektische sich Kennenlernen der ernsthaften Arbeit. In Arbeitsgruppen schlug man die Bibel auf und befand sich bald mitten in den aktuellsten Fragen. Von theologischer Seite her wurde die Angst als die Grundverfassung des an seiner Gottesgewißheit verzweifelnden Menschen formuliert. Dem glaubenslosen Menschen wird die Welt schließlich zum «Friedhof unter dem Mond», wie Bernanos sagt. Immer wieder sucht er sich in der Vordergründigkeit der Dinge zu behaupten und scheitert doch an der Erkenntnis, daß es «etwas dahinter», etwas Tieferes und Größeres geben muß. Ausgehend von diesen Leitsätzen gruppierten sich die anschließenden Vorträge und Diskussionen um die einzelnen Aspekte der Angst und ihrer Überwindung in ärztlicher und speziell therapeutischer Sicht. Der bekannte Psychiater J. H. Schultz, der Schöpfer der konzentrativen Entspannungstherapie, äußerte sich zur Frage von Seelsorge und Medizin. Unausweichlich war dabei die Begegnung und Auseinandersetzung mit den Auffassungen des Menschseins, mit den Anthropologien der Ganzheitspsychologie und der Existentialphilosophie Heideggers. Es mußte ihm entgegengehalten werden, daß gerade die christliche Anthropologie eine strikte Teilung der menschlichen Psyche in säuberliche Schichten nicht kennt, und daß daher auch keine scharfe Grenze zwischen dem Bereich der Psychotherapie und dem der Seelsorge gezogen werden kann. Daß indessen großes Feingefühl vom Arzt sowie vom Theologen gefordert werden muß,

ging klar aus allen Meinungsäußerungen hervor. Weitere Beiträge, welche die Angst gerade auch in ihren körperlich faßbaren Auswirkungen berührten, bildeten die Vorträge über psychosomatische Medizin und Ehefragen.

Zu einem zentralen Anliegen gestaltete sich bald die ökumenische Begegnung der versammelten Standesgenossen aus dem Osten und Westen. Nicht die wissenschaftlich faßbare, akademische Belehrung bildete das Rückgrat der Tagung, sondern die gelebte Erfahrung der einigen Brüderlichkeit und der Überwindung aller Zonen und Grenzen im gemeinsamen Glaubensbekenntnis. Aber auch der persönlichmenschliche Austausch, das Schildern und Berichten der Nöte hüben und drüben wurde zu einem tragenden Teil der ganzen Tagung. Da gab es nun freilich für den Angehörigen eines friedlichen, neutralen, unversehrten Landes erschütternde Dinge zu hören.

Wie gewaltig die soziale Umschichtung im Osten auch in den ärztlichen Bereich eingegriffen hat, war uns nicht unbekannt. Trotzdem bildeten die einzelnen Erzählungen und Schilderungen erst die richtige Grundlage für ein volles Verständnis der Lage in Deutschland. Immer wieder tauchte die bange Frage auf, was denn der Westen eigentlich von den Friedensmöglichkeiten halte, wie es mit unserer Ansicht über einen Kriegsausbruch stehe etc. Schmerzlich mußte man sich eingestehen, daß wir im Westen allzuleicht die deutsche Ostzone als ein verlorenes Gebiet betrachten. Einen breiten Raum in den politischen Diskussionen nahm die Vorstellung ein, daß es möglich sein sollte, ein vom Westen gleichermaßen wie vom Osten unabhängiges und neutrales Deutschland zu schaffen.

Daß hier die Kirche sich als wichtiges Bindeglied betrachtet und auf dem Boden des gemeinsamen Glaubens Brücken zu schlagen sucht, gehörte zu den tröstlichen Erfahrungen. Eine wohlversehene Buchausstellung legte Zeugnis ab von der Weltaufgeschlossenheit und Aktivität des Lutheranertums. Unter den anwesenden Ärzten wurde mit großer Achtung immer wieder auf *Bovet* und *Tournier* hingewiesen, deren Bücher dort stark verbreitet sind. Wie stark das Echo des großen Berliner Kirchentages noch nachhallte, war ebenfalls aus Gesprächen zu erfahren. Für manchen war diese machtvolle Kundgebung von über 200 000 Menschen zu einem eindrücklichen Erlebnis geworden, das er nicht so bald vergessen kann.

Daß die *evangelische Akademie,* welche die Tagung organisiert hatte, bereits eine anerkannte Stellung errungen hat, konnten wir aus dem Mund des Leiters selbst, Dr. Müller-Gangloff, erfahren. Sie untersteht der Kirchenleitung und veranstaltet Tagungen für einzelne Berufsgruppen, in ähnlicher Weise, wie dies bei uns bereits seit einiger Zeit in der Heimstätte «Boldern» bei Männedorf geschieht. Die Notwendigkeit des Zusammenschlusses, der Tuchfühlung, der Begegnung über die Grenzen wurde auch in diesem Zusammenhang immer wieder betont.

Wenn wir so Gelegenheit hatten, die Ansichten und Auffassungen der andern abzuleuchten, so war andrerseits das Auftauchen von uns Ausländern gerade den Kollegen aus der Ostzone ein wichtiges Zeichen der ökumenischen Verbundenheit. Dabei mußten sie zu ihrem Erstaunen erfahren, daß auch in einem — nach ihren Begriffen paradiesischen — Land wie der Schweiz die Zeichen der allgemeinen Zersplitterung und der Urangst nicht fehlen: wir mußten ihnen von der steigenden Kurve der Selbstmorde, von der Zunahme der Ehescheidungen und von dem Krebsübel des Alkoholismus berichten, was wiederum zu der fruchtbaren Erkenntnis führte, wie nicht die äußerliche Freiheit allein es ist, die die Existenz des Menschen rundet und glücklich macht, sondern wie es letzten Endes auf die innere Unabhängigkeit und Distanz von den Bedrohungen der Welt ankommt.

Wollte man den geistigen Extrakt dieser Tagung zusammenfassen, so war er wohl der, daß der Arzt selbst als Mitleidender und Unterdrückter der Willkür der Zeit und der Welt ausgeliefert ist, daß er in seinem ärztlichen Tun die weltanschauliche Haltung nicht außer acht lassen darf und kann, daß er diese aber nicht in einer

Methode und Therapieform anzuwenden hat, sondern lediglich als verschwiegene Haltung, die er dem Patienten entgegenhält und mit der er ihn zugleich trägt.

Eine kurze Fahrt durch West- und Ostberlin bildete den Abschluß der Tagung, und was in den Gesprächen nicht hatte leibhaftig erfühlt werden können, wurde einem nun in den Schuttfeldern ad oculos vorgeführt: die Nichtigkeit des menschlichen Bienenfleißes, die Fähigkeit der Inflation und Korruption, deren der Geist mächtig ist, die Not in ihrem nackten, unverhüllten Aspekt. Tröstlich blieb allein im gewitterigen Heimflug über das in eine schwefelgelbe Wolke gehüllte Berlin ein Wort aus Johannes 16: «In der Welt habt ihr Angst. Aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden.»

Christian Müller

Ikonen- und Hinterglasmalerei

In den Räumen der *Kunsthalle Basel* herrschte während der *Ikonenausstellung* jene Stimmung fremdartiger Hoheit, die aus dieser östlichen sakralen Kunst strahlt. An der Eröffnungsfeier sang ein russischer Chor, aus dem ein Tenor ergreifend emporklang wie eine helle Farbe aus dunkler Untermalung. Die Ikonen hingen in feierlichen Reihen, bisweilen ein Stück durch besondere Rahmung hervorgehoben. Zahlenmäßig standen die russischen Werke im Vordergrund, man sprach viel von russischer Ikonenkunst. Stil, Technik und Verwendung der Ikone sind jedoch im byzantinischen Raum schon vor dem Ende des ersten Jahrtausends geprägt worden. In dem alten Malerbuch vom Berge Athos (Nordgriechenland), das in Abschriften immer weiter gegeben wurde, finden sich die Rezepte der Technik und die Anweisungen für die Darstellung in gültiger Form gesammelt, denen durch Jahrhunderte nachgefolgt wurde.

Anders als religiöse Darstellungen der Westkirche stellen die Ikonen (Bilder, Abbilder) gleichsam das Bild des Göttlichen an sich dar und strahlen als eine höhere Wirklichkeit ins tägliche Leben; sie hängen in Kirchen und in jedem Wohnraum, begleiten die Menschen auf ihren Reisen und Kriegszügen; die kleinen, ungerahmten, nur etwa 30×35 cm umfassenden Holztafeln finden überall Platz. In russischen Kirchen fügen sie sich zur großen Bilderwand der Ikonostas zusammen, die das Laienhaus vom Altarraum trennt; die Bilder der Ikonostas nehmen bisweilen größere Dimensionen an, so die beiden stolzen Tafeln der Heiligen Basilius und Gregor in der Basler Ausstellung (Kat. Nr. 194 und 195).

Die Bilder, die Ikonen, die göttliche Allgegenwart vermittelten, wurden oft von Mönchen gemalt, die ihre Arbeit verrichteten wie ihr Gebet, als ein Teil ihres Dienstes an Gott. Sie fügten sich in die bestehenden strengen Regeln, z. B. des Malerbuches von Athos, wollten und durften nichts Neues schaffen und traten deshalb nicht als künstlerische Persönlichkeiten hervor; sie blieben ungenannte Diener der Kirche. Selten hebt sich eine Gestalt wie die des edlen Russen Rublev ab, selten ist ein Werk signiert und datiert wie das kretische Bild der Basler Ausstellung Nr. 33; aber auch der Name jenes Gregor von Tamarini bleibt nur ein Name, seine Lebensgeschichte unbekannt.

Die Maler der heiligen Bilder, der Ikonen, stellten die Gestalten der Christenheit dar in himmlischer Geistigkeit, flächenhaft unkörperlich, hoheitsvoll, ohne alles irdische Beiwerk. Kein Vogel fliegt, keine Blume blüht; in der strengen Abstraktion bleiben nur die Zeichen geistlicher Würde, z. B. das heilige Kleid des Bischofs, in der Hand der Stab oder das Buch der Bücher.

Die Ikonen sind im ersten Jahrtausend des Christentums im syrisch palästinensischen Raum entstanden; sie verbreiteten sich über Kleinasien, nahmen in dem

blendenden Ostrom, in Byzanz, die stolzen Züge byzantinischer Hofkunst an: Christus, der Zimmermannssohn, erscheint als Weltenherrscher, die Gottesmutter als Himmelskönigin. Die Ikonenkunst dringt in den Balkan, mit der Christianisierung Rußlands in das weite Reich der Zaren. Sie wird zur gewaltigsten künstlerischen Tradition, die in dem unruhigen Europa je bestanden, erfüllt nicht nur geographisch mächtige Räume, sie überdauert auch zeitlich ganze Jahrhunderte; mit der Eroberung von Konstantinopel, dem alten Byzanz, durch die Türken 1453 zerfällt sie im Mittelmeerkreis; in Rußland herrscht sie jedoch bis ins achtzehnte Jahrhundert.

In der Kunsthalle Basel stellten sich natürlich andere Fragen als rein religiöse; man suchte nach den Zeichen der antiken Kunst, nach der byzantinischen höfischen Form, nach der Eigenart russischer Prägung, nach ästhetischer Würdigung, einem Qualitätsmaßstab innerhalb dieser abstrakten Stilformen. Man rätselte an ikonographischen Besonderheiten, die in der westlichen religiösen Darstellung unbekannt sind, z. B. die Festkalender, die abgeschlagenen Hände von Jephonias in den Bildern vom Tod der Gottesmutter usw.

Woher kamen die eigenartigen Boten der Ostkirche nach Basel? Sie hängen, ihrem frommen Zweck entfremdet, jetzt zumeist in privaten Sammlungen, wundervolle Stücke in Paris. Aus Deutschland hatte der Ikonensammler Dr. *Wendt* (Hannover) seinen eigenen Besitz, erweitert durch wichtige Werke, gebracht; er bereicherte den Katalog mit einem Vorwort und konnte auf verschiedene eigene Publikationen hinweisen: die in Baden-Baden erscheinende Zeitschrift *«Das Kunstwerk»* brachte ein Sonderheft über russische Ikonen von ihm heraus (1951/5), der Verlag *Röth* in Eisenach ein Buch über rumänische Ikonen. Aus Schweizer Besitz gab das Museo *Rieder* in Morcote eindrucksvolle Stücke, darunter einen dreiteiligen Hausaltar. Die wichtigste Gruppe kam von dem Ikonensammler Dr. *Amberg* in Ettiswil; seine Sammlung war vor einigen Jahren in der ersten schweizerischen Ikonenausstellung im Lyceumclub Zürich vermittelt worden und hatte damals allgemeines Staunen hervorgerufen.

Der *Lyceumclub Zürich* veranstaltet derzeit eine bis 22. Juni dauernde Ausstellung von *Hinterglasmalerei*, die sich in verschiedenen Gebieten mit der Ikonenkunst überschneidet. Hinterglasbilder sind auf die Rückseite von Glastafeln gemalt und zeigen, umgedreht, die Darstellung durch die glänzende Oberfläche des Glases harmonisiert und leuchtend. Die Technik wurde schon in der Antike geübt, geriet bisweilen in Vergessenheit und kam in anderer Prägung wieder auf. Sie spielte in der Schweiz des öftern eine Rolle, wurde besonders in der Innerschweiz gepflegt und in Luzern um 1750 von der Hinterglasmalerfamilie der Ab Esch zu einer Spezialität von Kunstfertigkeit entwickelt. Die Ab Esch arbeiteten nach Stichen, kopierten berühmte Bilder auf ihre Glastafeln und malten sie minutiös fein aus. Ihre unschöpferischen, reproduzierend sorgfältigen Arbeiten sind in besten Proben in der Ausstellung des Lyceumclubs.

Eine weitere Spielart von Hinterglasmalerei entstand zwischen 1780 und 1850 in bäuerlichen, zumeist in der Nähe einer Glashütte gelegenen Werkstätten vom Schwarzwald bis in den Balkan; die Bauernmaler schufen Vorlagen von Stichen und Holzschnitten in ihre Sprache um und bemalten die Darstellungen bunt und dekorativ; es waren zumeist Heiligenbilder, für den Verkauf auf Jahrmärkten bestimmt. Als billiger und heiterer Wandschmuck kamen sie in Bauernstuben und bilden heute ein wichtiges Kapitel der Imagerie populaire, ihres naiven und originelles Stiles wegen beliebt. Der Lyceumclub zeigt auch eine große und reiche Auswahl dieser Art von Hinterglasbildern. Unter ihnen gehören die Werke aus dem rumänischen Transylvanien zu den interessantesten Schöpfungen, den Ikonen nahe verwandt; ihr großer Stil erinnert an romanische Kunst.

Die bäuerlichen Hinterglaswerkstätten mußten um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Betriebe einstellen; ihre Arbeiten wurden nicht mehr geschätzt. Um 1910 jedoch entdeckten junge Künstler in München diese ländlichen Heiligenbilder, die ehedem in großer Zahl gerade in Bayern entstanden. Sie waren entzückt von dem einfachen, empfindungsvollen Ausdruck, sammelten die gering geschätzten bunten Stücke und werteten sie für ihr Schaffen aus und versuchten sich bisweilen selbst in dieser Technik. Besonders die Künstler vom Blauen Reiter, zu denen Klee, Kandinsky, Jawlensky, Campendonk und andere gehörten, schufen moderne Proben von Hinterglasbildern, deren einige in einer dritten, der modernen Gruppe im Lyceumclub sichtbar sind. Das Material dieser originellen Ausstellung wurde aus privaten Sammlungen in der Schweiz und in Deutschland zusammengetragen. Aus Deutschland lieh der Ikonensammler Dr. *Wendt* (Hannover) prachtvolle transsylvanische Stücke und aus Stuttgart kam der wichtigste Sammler und Kenner von Hinterglas, *Dieter Keller,* mit den Perlen seiner umfangreichen Sammlung. So zeigt die kleine Ausstellung ein Material von bisher nie gesehener Vielfalt aus Europa und Asien.

Doris Wild

Theater in Süddeutschland

Wenn man die Spielpläne oder besser noch die Kassenabrechnungen der deutschsprachigen Bühnen in den letzten beiden Jahren überprüfen würde, so könnte man deutlich die Kurve ablesen, welche das abendländische Theater gegenwärtig von der existentialistischen und realistisch-psychologischen Bühnenliteratur der ersten Nachkriegsjahre zu einer Dichtung hin nimmt, die sich wieder auf größere geistige oder gar religiöse Zusammenhänge besinnt. Man ist der persiflierenden, verneinenden, aufreizenden, schockierenden Federn der Sartre, Cocteau, Steinbeck, Robles, Williams usw. müde geworden, was nicht heißen will, daß sie zu ihrer Stunde nicht durchaus Anspruch auf Gehör hatten. Die phänomenologischen Studien und die artistischen Aperçus, die sie dem Theater schenkten, hatten ihre Reize bzw. sie erfüllten eine wesentliche Aufgabe im Dienste der Bewußtwerdung unserer Situation und der globalen Krisen. Nicht aber erfüllten sie den Wunsch nach «Lösungen». Dichter wie Sartre, Cocteau und Max Frisch haben darauf oft erwidert, daß dies auch nicht die Aufgabe eines Dramas sei, und sie vertraten diesen ihren Standpunkt mit einem gut Teil Berechtigung; denn wenn man den begreiflichen Wunsch des Publikums nach Ausblicken und Auswegen nur mit billigen Theater«lösungen» stillt, anstatt ihm wirklich die Härte der Probleme vor Augen zu stellen, so wäre es nur ein bequemes Sich-vorbeidrücken an Entscheidungen. Doch kann auch umgekehrt das Offenlassen der Probleme zu einer bequemen Manie der Dichter werden. Und gegenwärtig sind wir wohl an einem Punkt angelangt, wo man dies einer Reihe von Bühnenautoren ankreiden muß.

Die süddeutschen Bühnen, von denen hier die Rede sein soll, spiegeln diese Übergangssituation deutlich ab. Der Geltungsschwund der existentialistischen und phänomenologischen Dramatik der Avantgarde von gestern macht sich stark bemerkbar. Neues kündigt sich dagegen nur sehr vereinzelt an. Es ist ganz klar, daß mit dem Überdruß an den genannten Werken nicht notgedrungen schon die Avantgarde eines neuen, dem Geist verpflichteten Theaters herbeigerufen ist. Schwierig ist es daher in einer solchen Übergangszeit für die Intendanten und Dramaturgen, einen Spielplan auf die Beine zu stellen, der weder antiquiert noch verkrampft ist. An dieser Aufgabe sind bisher die Münchner Theater in dieser Spielzeit gescheitert. Gegen das Residenztheater prallen sogar periodisch mächtige Pressewogen der Kritik, welche am liebsten den dortigen Intendanten Alois Jo-

hannes Lippl hinwegspülen möchten. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß gerade zwei Schweizer «Beiträge» ans Residenztheater, Wälterlins Bernanos-Inszenierung und Kurt Horwitz' Molière-Inszenierung mit E. Ginsberg, diese Wogen zeitweilig zu glätten vermochten. Die Münchner Kammerspiele litten dagegen eine Zeit lang unter einem Mangel an Atmosphäre im Spielerischen und unter einem etwas müden Saisonbeginn. Mehr Initiative zeigten die Stuttgarter Bühnen. Das dortige Staatsschauspiel brachte trotz der novitätenarmen Spielzeit mehrere zeitgenössische Uraufführungen. Und das Junge Theater, welches in einem Haus die Avantgarde, in einem andern das Boulevardstück pflegt, griff Werke der Auslandsliteratur auf, welche als Erste herauszubringen sich Bühnen von Ruf und Namen nicht getrauten. Endlich muß auch noch die löbliche Aktivität des Nürnberger Intendanten Karl Pschigode erwähnt werden, der sich mit einem ebensosehr auf beste Unterhaltung wie auf geistige Verpflichtungen eingestellten Programm nahezu ständig volle Häuser zu verschaffen weiß.

Ein Überblick über die wichtigsten Aufführungen in Süddeutschland beginnt zweckmäßig mit der Arbeit, welche man den *Klassikern* angedeihen ließ. Sie stellen immer noch den Kern des Theaters dar, und ihnen fällt in der Konjunkturbaisse der dramatischen Gegenwartsliteratur die Aufgabe zu, dem Programm das nötige Rückgrat zu geben. Das größte Vorhaben hat in dieser Hinsicht das Württembergische Staatsschauspiel mit seinem Schiller-Zyklus angepackt. Eine so umfassende Arbeit auf der Szene hat das deutsche Theater seit Saladin Schmitts Shakespeare-Zyklus nicht mehr erlebt. Im Gegensatz zu diesem hat man in Stuttgart für die Werke Schillers Regisseure von sehr unterschiedlicher Mentalität verpflichtet. So stehen neben behutsamen Interpretationen aus dem Geiste Schillers, wie Gert Westphals «Räuber»-Inszenierung, auch Versuche, das Wort des Dichters auf der Szene mit aktuellen Bezügen zu verknüpfen wie in der «Wallenstein»-Inszenierung Paul Hoffmanns.

Einen neuen Klassiker-Stil versuchte vor seiner Abreise an das Türkische Staatstheater in Ankara im Münchner Residenztheater Arnulf Schröder zu entwickeln. Seine Absicht, die Sprache Schillers aus klassischer Formenstrenge zu lösen («Braut von Messina»), schien aber ebenso sehr einer Zufallslaune entsprungen zu sein wie seine «Egmont»-Inszenierung mit «filmischen» Regieeinfällen.

Ist es ein Zufall oder hat es seine tieferen Gründe, daß man jetzt allerorten Lessing spielt? Möglich, daß man sich nach einer gewissen Formenstrenge sehnt, welche der zeitgenössischen Dramatik oft abging. Möglich auch, daß die glückliche Mischung von Menschlichkeit, Lebensweisheit und Leichtigkeit uns heute ganz gut tut. Dieser Meinung war offenbar Wolfgang Liebeneiner, der sogar aus der bürgerlichen Tragödie «Emilia Galotti» humane Tendenzen herausholte. Wie ehrlich gedemütigt war seine Orsina! Und Bernhard Wickis Prinz durfte nicht Modell eines despotischen Wüstlings sein, sondern er blieb lediglich das Opfer einer ungezügelten Leidenschaft. Freilich waren die Akzente hier teilweise so weit verschoben, daß man sie dem Regisseur auch als Bagatellisierung moralischer Schuld hätte auslegen können. Daß unter der Milderung der charakterlichen Gegensätze freilich auch die dynamische Spannung in diesem dramatischsten Werke Lessings verringert wurde, versteht sich von selbst. Noch mehr vom Dramatischen aber entfernte sich Fritz Kortner in seiner «Minna von Barnhelm»-Inszenierung in den Münchner Kammerspielen. Das war schon nur noch ein in tausend Einzeleffektchen aufgelöster mimischer Zettelkatalog, der allerdings in seinen milieukoloristischen Details manchmal köstliche Pointen enthielt.

Das Modell einer mustergültigen Klassikeraufführung aber schenkten dem Münchner Publikum Kurt Horwitz als Regisseur und Ernst Ginsberg und Agnes Fink als Hauptdarsteller mit Molières «Misanthrop». Die Basler kennen diese Aufführung aus der Horwitz-Ginsberg-Ära ihres Stadttheaters, freilich in anderer

Besetzung der Nebenrollen. Daß man in München über diese Inszenierung in helle Begeisterung ausbrach, kennzeichnet ebenso sehr das hohe Niveau, welches gegenwärtig das schweizerische, insbesondere das Zürcher Theater hält, wie auch die Tatsache, daß man in München heute mit guten Aufführungen nicht sehr verwöhnt ist.

Eine der besten, die man dort während der laufenden Spielzeit erlebte, war noch Schweikarts Inzenierung der «Erbin» von R. und A. Götz, einem dramatisierten Roman aus dem Amerikanischen, der bereits mit Olivia de Havilland in der Titelrolle als Film seinen Weg durch Europa machte. Hier wurde nach langer Zeit einmal wieder der alte Geist der Kammerspiele lebendig, wie er sich besonders in der Falckenberg-Zeit manifestiert hatte: in einem atmosphärischen Spiel, bei welchem auch die Luft um die Gestalten herum in Schwingung zu geraten schien. Wie die «Erbin», mit welcher wir bereits das Terrain der Klassikeraufführungen verlassen haben, ist auch Erich Ebermayers «Professor Unrat» nach dem Roman von Heinrich Mann eine *psychologische Studie aus der Zeit von «vorgestern»*. Das Stück — 1931 geschrieben — hatte nach der Zürcher und der Wiener Aufführung Mitte der Dreißigerjahre aus politischen Gründen nie eine Aufführung in Deutschland erlebt. Man fragte sich daher auch zunächst, ob diese «deutsche Erstaufführung» in der Kleinen Komödie München nicht unter einem Mangel an echter Aktualität leiden würde. Indessen erschien mir die Ebermayersche Fassung als ein sehr geglückter Versuch, das pessimistische und fatalistische Bild des nach dem gleichen Buch gedrehten Films «Der blaue Engel» (mit Marlene Dietrich und Emil Jannings) so weit zu korrigieren, daß aus einem abstoßenden Schaubild menschlicher Erniedrigung eine echte menschliche Tragödie wurde. Überdies hatte Ebermayer den Text auch noch durch zeitgemäße Couplets kräftig aufgefrischt, so daß Spieler und Zuschauer auf ihre Kosten kamen.

Eine ganze Reihe von *psychoanalytischen Schaustücken* führte endlich das Junge Theater Stuttgart ins deutsche Theater ein. Tenessee Williams' «Der steinerne Engel», ein ins Amerikanische transponiertes «Frühlingserwachen», hält sich leider mehr an die seelenmarternde Reportage der «Endstation Sehnsucht» als an die «Glasmenagerie» des gleichen Autors. Ebenso blieb Fritz Rotters vor wenigen Wochen uraufgeführtes Schauspiel «Christine» eine ungefreute Sache. Was sagt uns schon die pathologisch gewiß einwandfreie Biographie eines Nervenarztes, der über der Liebe zu seiner Tochter, welche zum genauen Abbild ihrer im Kindbett gestorbenen Mutter heranwuchs, der Paranoia verfällt, wenn diese Entwicklung nicht künstlerisch ausgeformt wird? Da nehmen wir schon tiefere Eindrücke von Jan de Hartogs «Tod einer Ratte» mit heim, das zwar auch der Gefahr tiefenpsychologischer Schock-Effekte nicht entgeht, jedoch mit der Geißelung der rein positivistischen Forschungsmethoden mancher Mediziner immerhin ein allgemeingültiges Thema aufgreift. Vielleicht darf man von de Hartog noch Dramen erwarten, welche nicht nur Zeitkritik, sondern auch konstruktive Lösungen zu bieten vermögen. Die Figur des Heilsarmee-Majors im «Tod einer Ratte» eröffnet jedenfalls positive Ausblicke.

Schmal ist noch immer der Raum für ein *Theater aus dem Geiste der Poesie*. Max Frischs «Santa Cruz» hätte den Münchnern etwas vom poetischen Zauber ferner Welten vermitteln können, wenn nicht eine Reihe von Fehlbesetzungen im Residenztheater gerade jenes exotische Fluidum erstickt hätte, welches dem Werk innewohnt. Bernhard Wickis Pelegrin blieb fast der einzige nachhaltige Eindruck: ein Wanderer durch Zeiten und Räume, dessen Tugenden die Freiheit und die volle Bejahung des Daseins sind.

Neben dem aufsteigenden Stern Christopher Fry, der sich mit «Venus im Licht» nun auch den Stuttgartern vorstellte, vermittelte vor allem Jean Giraudoux Theaterabende voll poetischen Charmes. Kaum zu fassen, daß erst heute eine

deutschsprachige Bühne (das Württembergische Staatsschauspiel) das anmutige und geistvolle «Lied der Lieder» auf die Bretter brachte! Ein Einakter nur, eine kleine Caféhaus-Story: der Abschied eines graumelierten Kavaliers von seiner jungen Freundin, die sich in die Arme eines ebenso liebenswürdigen wie nichtsnutzigen jungen Mannes stürzen will ..., sein Versuch, die junge Freundin zu halten, und endlich sein ritterlicher Verzicht. Wenig Handlung, aber ein so bestrickender Dialog, daß man keine Sekunde lang ungeduldig ist. Mit dem «Intermezzo», jenem Mädchenbildnis an der Schwelle von träumerischem Backfischtum und heranreifender Fraulichkeit, entzückte Giraudoux aber auch das Publikum der Münchner Kammerspiele.

Kennzeichnend für die allgemeine Ratlosigkeit gegenüber den Problemen unserer kriselnden Zeit ist der auffallende *Mangel an echten Zeitstücken.* Am meisten Aufsehen erregte die Münchner Uraufführungsbühne mit Artur Müllers «Canaris»-Drama. Jedoch nicht etwa, weil es die klaffende Lücke in der deutschen zeitgenössischen Dramatik gefüllt hätte (das Stück wirkte in seiner phrasenhaften Rhetorik sogar ziemlich dilettantisch), — seinen Eklat verdankt es vielmehr dem vorangegangenen Krach, der durch den trotz Unkenntnis des Manuskriptes ziemlich kommandeusenhaften Protest der Witwe jenes Admirals Canaris hervorgerufen wurde, der als Hitlers Abwehrchef während des Krieges eine seltsame Rolle als «Résistencekämpfer im eigenen Hause» spielte. Frau Canaris nahm von vornherein an, daß dieses Werk ihren verstorbenen Gatten diffamieren würde. Da sich dies nach der Aufführung als unzutreffend herausstellte, durfte man sich in dieser Kontroverse getrost auf die Seite des Autors stellen. Fraglich erschien es jedoch immerhin, ob man ein solches Stück nicht — wie Zuckmayer es in «Des Teufels General» tat — besser mit anonymen Rollen vor die Öffentlichkeit hätte bringen sollen. So nämlich verlegte sich von vornherein das Interesse des Publikums auf das Tatsachenmaterial der Handlung, anstatt sich der allgemeinen Problematik zuzuwenden. Allerdings blieb das Stück in beiderlei Hinsicht ohne Sensation bzw. befriedigende Antwort.

Geschichtsphilosophische Probleme hatte dafür Hermann Gressieker in seinem im Württembergischen Staatsschauspiel uraufgeführten (und kürzlich auch im Basler Stadttheater inszenierten) Seneca-Nero-Drama «Die goldenen Jahre» angerührt. Es behandelt die glückliche Zeit der ersten fünf Jahre unter Kaiser Nero, als dieser sich noch ganz der stoischen und humanen Lehre seines Erziehers Seneca unterwarf. Sentenzenreich, aber arm an echter Handlung und arm an blutvollen Bühnengestalten, wäre dieses kluge, ja allzu kluge Werk besser für ein Hörspiel geeignet gewesen, wo es dem peinlichen Verharren in «lebenden Bildern» enthoben geblieben wäre.

Zu Theaterereignissen von hohem geistigen Rang wurden endlich zwei *Spiele von religiösem Gehalt:* Oskar Wälterlins Inszenierung der deutschen Erstaufführung von Georges Bernanos' «Die begnadete Angst» im Münchner Redisenztheater und die Uraufführung von Ernst Barlachs Nachlaßdrama «Der Graf von Ratzeburg» im Lessingtheater Nürnberg. Die Presse erkannte bis auf eine Ausnahme Wälterlin zu, daß er mit der Übertragung seines Zürcher Uraufführungskonzeptes auf die Münchner Bühne einen der bedeutendsten Erfolge erzielte, welche das Ensemble des Residenztheaters in der letzten Zeit erringen konnte. In der Tat bestand sein «Wunder» in der «Bändigung» einiger Darsteller, welche sich in anderen Aufführungen nicht von ihrem pathetischen Erbe aus einer vergangenen Theaterepoche loszureißen vermochten. Man sah in diesem Hause selten ein so maßvolles, der Bernanos-Dichtung angepaßt einfaches Spiel wie bei dieser Gastinszenierung, welche übrigens auch für die Kasse ein Erfolg wurde.

Barlachs «Graf von Ratzeburg» endlich — jahrelang als «kriegsverschollen» vermeldet — wurde zu einer erstaunlichen Entdeckung. Es ist eine Art deutscher

«Seidener Schuh». Protestantisch grüblerisch, wo Claudel katholisch weltmännisch; gemütsbetont, wo Claudel von klarer Dialektik ist. Bühnenfremd wie das französische Gegenstück. Die Erdenwanderschaft eines Gottsuchers, der von seiner norddeutschen Heimat ausgeht, alle «Geltungen» ablegt, versklavt wird, um vor dem Berg Sinai endlich im Streit zwischen Moses und dem christlichen Asketen Hilarion zu erkennen, daß für den Christenmenschen nicht das alttestamentarische «Du sollst Gott dienen», sondern das neutestamentarische «Du darfst ...» gilt. Mit seiner Erkenntnis, daß nicht *wir* Gott besitzen, sondern *Gott — uns,* schenkt der Graf Heinrich, und durch seinen Mund der 1938 verstoßen und verbittert verstorbene Dichter und Bildhauer Ernst Barlach uns Heutigen ein tröstliches Vermächtnis. Daß die Uraufführung dieses nordischen Mysteriums gerade in die Zeit der Suche nach neuen Wegen fiel, darf wohl als einer der glücklichsten Lichtblicke der diesjährigen Theatersaison im Süden Deutschlands angesehen werden. Möge dieses Ereignis zugleich ein Auftakt zu einer neuen Dramatik mit positiven geistigen Akzenten sein!

Klaus Colberg

Zürcher Stadttheater

De Falla: «La vida breve»

Es mag ein Wagnis für ein Theater sein, jetzt eine bei uns sozusagen unbekannte Oper des Verismo — als schweizerische Erstaufführung — zu bringen, wo die stilistischen Tendenzen der Gegenwart doch so der Oper der Jahrhundertwende zuwiderlaufen. Und doch ist es deutlich, daß mancher neuern Oper, die das Spiel stehen lassen, sich aber gleichzeitig von ihm distanzieren will, ein Zuschuß an Vitalität und Subjektivität nur gut bekäme. «La vida breve» ist die Oper eines 28jährigen, hochbegabten Musikers, der an seine Oper glaubt, ohne sie weltanschaulich und ästhetisch abgemessen zu haben. Er saugt als Musiker alles auf, was um ihn her vorgeht — Zigeunergesänge Granadas, spanische Folklore, italienischen Verismo und da und dort ein direkter Wagnerismus —, und formt das Ganze durch eine große Eigenkraft und einen guten Bühneninstinkt. Für ein Preisausschreiben war die Oper (das Libretto ist von Carlos Fernandez Shaw) als ein Einakter aufgestellt worden; die Zürcher Erstaufführung stützt sich auf eine vom Komponisten eingerichtete zweiaktige Fassung mit je zwei Bildern, von denen das zweite bei uns nur als symphonisches Zwischenspiel benützt wird, wobei Lichtreflexe auf einem Vorhang den für das Schicksal der Heldin symbolischen Sonnenuntergang ersetzen sollen — eine im ganzen unbefriedigende Lösung. Vielleicht fürchtet man, daß das Publikum, das im Theater leider immer weniger hört als sieht, sich angesichts einer handlungslosen Szene langweilen würde (ganz prächtig ist übrigens die musikalische Schilderung dieses Sonnenuntergangs, die sowohl über den eigentlichen «Verismo» wie auch über die Programmusik weit hinausgeht). Nach dieser Aufführung — wir sahen die Oper zum erstenmal — scheint es ganz unbegreiflich, daß dieses Werk, das neben «Cavalleria», «Bajazzo» und «Puccini» glänzend besteht, nicht ins Repertoire Mitteleuropas eingegangen ist. Zum Teil mag dies durch die enormen Ansprüche an die Heldin im Rahmen einer nicht einmal abendfüllenden Oper bedingt sein. Mit dieser Gestalt der «Sabud», der verlassenen Geliebten, wird nur eine ganz große Sängerin fertig — «groß» sowohl an reinem Stimmvolumen wie an Ausdruckskraft. *Traute Richter* von der städtischen Oper Berlin war dafür zu Gast und hat eine unvergeßliche Leistung vollbracht. Es ist unmöglich, von dem Moment an, wo sie auf der Bühne steht, nicht von ihr gepackt zu sein. Die Momente stimmlicher Verhaltenheit haften besonders neben

jenen der leidenschaftlichen Ausbrüche. Neben ihr verblassen die andern Gestalten sehr: *Hans Blessin* aus Stuttgart war für Franz Lechleitner als der ungetreue Paco eingesprungen und konnte in dieser Rolle in diesem Moment kaum mehr als einen singenden Statisten geben. *Ira Malaniuk, Lore Lamprecht* und *Max Jungwirth* standen stimmlich sehr gut da, konnten sich aber wenig ins Brio des Werkes einführen. Die Regieführung *Oskar Wälterlins,* sehr klar und intelligent, geht auf elementare Wirkung aus. Es fehlt uns der Vergleich mit andern (z. B. spanischen) Aufführungen, der lehrreich wäre. *Victor Reinshagen* am Pult blieb der Oper das Temperament nicht schuldig und erreichte eine Einheitlichkeit des Aufführungsstils, die bemerkenswert war. Die Bühnenbilder *Max Röthlisbergers* entsprechen deutlich den Forderungen der Handlung und überhöhen überzeugend die expressionistischen Züge dieser kraftvollen, musikgetränkten Kurzoper.

Andres Briner

Vorschau auf die Juni-Festspiele: «Die Walküre»

Nochmals wird die Hoffnung auf das Erlebnis eines vollständigen «Rings» enttäuscht. Nur sein «erster Tag» wird Ende Juni im Rahmen der Festspiele aufgeführt werden. Am guten Willen der künstlerischen Leitung unseres Theaters, endlich wieder alle vier Werke zu schenken, ist nicht zu zweifeln; auch der volle geschäftliche Erfolg stünde gewiß außer Frage. Bestimmend für den Verzicht dürften eher die gewaltigen Besetzungsschwierigkeiten sein, und wohl auch die Unmöglichkeit, den Meisterdirigenten Furtwängler für längere Dauer in Zürich festzuhalten. Es wird also nur «die Walküre» zu hören sein, freilich das volkstümlichste Werk der Nibelungen-Tetralogie. Diese Beliebtheit gilt allerdings, so fürchten wir, nur Teilstücken, wie Konzerte und Radio sie verbreiten und mit verlockenden Titeln versehen, etwa «Siegmunds Liebeslied», «Walkürenritt», «Feuerzauber», «Wotans Abschied». Oft, doch nie oft genug, wurde hier betont, daß auf solche Weise der Zugang zum wahren Wagner nicht möglich ist. Zur Zeit Lessings wurde halb empört, halb mit Humor die Wandertruppe armer Schauspieler verhöhnt, die «Hamlet» ohne Hamlet aufführte. Heute hat man sich daran gewöhnt, mit Bruchstücken vorlieb zu nehmen und im «Ring» die Hauptperson gestrichen zu sehen; man findet keine Zeit zur Vertiefung in anspruchsvolle Dichtungen, bleibt überall an der Oberfläche und will sich nur zerstreuen, nie sammeln. Manche meinen auch, nur Neuestes, allzu Neuestes, in Schlagzeilen vom Tage Angepriesenes, verdiene Beachtung. So verrammeln sie sich den Zugang zur zeitlosen, rein menschlichen Dichtung und Musik; wahre Erkenntnis, aber auch wirkliche Freude und Begeisterung bleiben ihnen fern. Schon unser Gottfried Keller hatte nach dem bloßen Anhören der doch im Hinblick auf die Vertonung eigenwilligen Formgesetzen folgenden Dichtung des «Rings» von gewaltiger Poesie gesprochen. Es lohnt sich, mit ihr sich auseinanderzusetzen. Bald zeigt sich, daß das tiefsinnige Werk die mannigfaltigsten Deutungen fordert. Sein Gedankenreichtum berührt Fragen, mit denen sich die Menschen immer auseinandersetzen mußten. Uralt und doch stets wieder neu ist die Antinomie: Freiheit oder Notwendigkeit — ein unergründliches Problem, das dem «Ring» zutiefst zugrundeliegt. Einige weitere Antithesen mögen den Inhalt andeuten: Macht — Liebe, Gesetz — Gnade, Chaos oder Kosmos. Solche Weltprobleme werden aber nicht etwa philosophisch erörtert, sie sind vielmehr rein künstlerisch gestaltet. Dazu ruft Wagner die gesamte Natur auf, wie er sie Dank der unvergleichbaren Mitwirkung seiner Harmonien und Rhythmen auch wirklich, wie es nie zuvor erreicht werden konnte, zu erfassen vermag. So handeln und leiden bei ihm nicht nur Menschen, sondern auch Götter, Riesen, Zwerge, Tiere, Ströme, Wolken, Felsen, Gewitter, Nacht und Nebel, Licht und Sonne; auch der Regenbogen ist

nicht vergessen, nicht etwa als leerer «Effekt», vielmehr als wahre Brücke von irdischer Bedrücktheit zu himmlischer Freude; fast erinnert er an den biblischen Bogen des neuen Bundes. — Aus der Tiefe des strömenden Rheins hatte das Vorspiel auf eine Alpenmatte, von dort in unterirdische Klüfte und dann wieder hinauf zu Bergesgipfeln und zur Wolkenburg Walhall geführt. Am Anblick des in grüner Flut leuchtenden Goldes konnten sich alle der Natur noch in naiver Unschuld verbundenen Wesen laben. Aber Gier nach Besitz und Macht erwachte. Unter Verfluchung der Liebe gelingt es Alberich, den Goldring zu schmieden, Schätze auf Schätze zu häufen und allen Reichtum, alle Macht an sich zu reißen, mit der er die Welt beherrschen wird. Raub und Mord haften am Ring. Kurze Zeit hält ihn Wotan, gierig nach Macht, aber keineswegs gewillt, auf Liebe zu verzichten. Gott und Herrscher ist er nur durch Verträge; ein solcher bindet ihn, den Riesen für den Bau seiner Burg Freia zu geben; unbesonnen und verführt vom Rat des immer verneinenden, lügnerischen, den Weltbrand vorbereitenden Feuergotts Loge hatte er ihnen die Göttin der Jugend versprochen. Kaum haben die Riesen sie weggeführt, erkennt der unselige Wotan, daß ohne Freias goldene Äpfel alle Götter rasch altern. Wieder weiß Loge hinterlistigen Rat. Er reizt die Machtgier der Riesen; Fafner giert nach dem Ring, für ihn sei Freia gelöst. Wotan und Loge gelingt es, Ring und Hort und bergenden Tarnhelm nun selbst zu rauben. Statt im reinen, natürlichen Urzustand stehen wir schon in der 3. Szene des «Rheingold» in einer durch Macht- und Goldgier verdüsterten, durch Verträge und Gesetze kaum mehr zu bindenden und statt wahrer Liebe nur noch Lust und Begehren kennenden Welt. Erschüttert sehen wir den ersten Brudermord. Wotan, einst durch Verträge Herr, ist nun ihr Knecht geworden. Schon ahnt er das Ende seiner Scheinherrschaft, die Götterdämmerung. Nur einmal erwacht noch aus Sorge und Furcht — wie in der Natur sich schwüle Dünste im Gewitter entladen und den Blick auf die im Glanz der Abendwolken strahlende Götterburg freigeben — ein erlösender Gedanke: der unterirdisch wühlenden Macht des Hasses will Wotan das Heldentum freier Männer entgegenstellen. —

Nun aber gehe hin, guter Leser, und höre Dir die «Walküre» an. Da beginnt nun ihr Drama. Unsere paar Worte durften nur andeutende Einleitung sein; sie sollen anregen, nun im Festspiel selbst dem Schicksal Wotans und seines vermeintlich freien Helden zu folgen. Wäre es Siegmund, der gleich zu Beginn verwundet und verfolgt am Herd eines seiner Feinde rastet? Wundervoll scheint jener Gedanke Wotans zu keimen und zu leuchten, wenn Sieglinde mit dem Blick auf das in die Esche gestoßene Schwert hindeutet. Aber neue Schuld knüpft sich an seinen Gewinn: trotz der absichtlich stark betonten Loslösung Siegmunds von jedem göttlichen wie menschlichen Gesetz ist er keineswegs der Freie, der Wotan aus dem Reif würgender Verträge zu befreien vermöchte. Sein Siegschwert zerschellt am vertragschützenden Runenspeer des Gottes. Wohl nie ist ein tieferer Zwiespalt geschildert worden als die Tragödie im Herzen Wotans. Nicht nur muß er selbst den ersehnten Sohn der Rache Hundings opfern, er muß sich auch von der liebsten Tochter, dem Sinnbild seines innersten Willens, auf immer scheiden. So ruft er verzweifelnd in tiefster Not: «Nur Eines will ich noch — das Ende! das Ende.» Es ist ein Höhepunkt des Götter-Trauerspiels, durchtobt vom Nibelungentriumph, dem furchtbar verzerrten und entstellten Walhall-Motiv. Doch sollte man dem hier in verzweifeltem Grimm Verneinenden folgen können; er wird als dem Wahn der Welt nur noch zuschauender Wanderer im nächsten Werk sagen dürfen: «Was in Zwiespalts wildem Schmerze verzweifelnd einst ich beschloß, froh und freudig führ' ich frei es nun aus!» Und zu seinem Entschluß, ewiger Jugend in Wonne zu weichen, steigt ein herrliches Thema empor.

Diese ganz wenigen Andeutungen möchten helfen, den Hörer der «Walküre» mindestens von fern auf den unerschöpflichen dichterischen Gehalt und seinen

wundervollen Ausdruck durch die Musik aufmerksam zu machen. Um letztern voll würdigen zu können, sollte man freilich die Töne vom Vortag her noch im Gehör haben. Dann erst würde man tief ergriffen vom ahnungsvoll bewußt werdenden Mithandeln des Gottes; das Wälsungenpaar sieht ihn nie, und doch ist er da und hofft und sehnt sich mit ihm. «Den Vater fand ich nicht» klagt Siegmund — und sein trauriges Verstummen wird wundersam-geheimnisvoll durch ganz leisen Anklang des Walhallthemas verklärt. Die gewaltige Auseinandersetzung Wotans mit Fricka, der göttlichen Hüterin von Ehe und Gesetz, anderseits mit Brünnhilde, seiner eigenen Seele, sein Verzweiflungsausbruch folgen im II. Akt. Und nun stelle man sich vor, daß gerade dieser so wichtige Akt von Verständnislosen als «langweilig» gescholten und sehr oft verstümmelt wird. Am 18. Januar 1935 brachte sogar unser Stadttheater eine Kürzung des Werkes um vierzig Minuten; die Spieldauer des II. Aktes war von 85 auf 65 Minuten herabgesetzt worden, zur Empörung aller, welche «die Walküre» lieben und zur Verwirrung jener, die sie erst noch kennen lernen wollten. Ganz unbegreiflich ist es, wenn sogar ein in mancher Hinsicht gutes Buch über Wagner von Elie Poirée (Paris 1921) zwar zugibt, die Todverkündigung und das Schicksal des Wälsungenpaars seien tief ergreifend, dann aber fortfährt: «Nous ne nous intéressons aucunement aux reproches de Fricka sur les infidélités de son époux ... tout cela est factice, aussi ennuyeux à la lecture qu'à la scène.» Herr Poirée wollte offenbar beweisen (was wir ja politisch heutzutage oft genug sehen müssen), daß große Fachgelehrsamkeit nicht davor schützt, ein Simpel zu sein. Es muß auch einmal gesagt werden, daß ein Publikum, welches zwar das polyphone Quintett in den «Meistersingern» wundervoll zu finden geruht, aber die Fricka- und Wotan-Brünnhilden-Szenen ablehnt, vom eigentlichen Wagner wenig ahnt. Es handelt sich bei ihm, was nie genug betont werden kann, weniger darum, kunstvolle Fugen oder spielerischen Ziergesang zu hören, als um das Miterleben eines Dramas. — Ahnt der Leser, der auch nach seiner Reifeprüfung noch Goethes «Iphigenie» liest, welche Tragödie sich im Herzen des einsam und liebelos in Kolchis bleibenden Königs Thoas vollzieht? Nach furchtbarem innerem Kampf entläßt er Iphigenie und Orest in ihre Heimat: «So geht!» Doch dieses kalte Wort würde den Hellenen und Goethe und uns nicht genügen. Thoas sagt am Schluß: «Lebt wohl!» Ganz mitgefühlt haben wir diese letzte Seite von «Iphigenie» erst, seitdem wir die Seelenqual des Thoas mit jener Wotans zwischen dem Verdammen seiner unschuldigschuldigen geliebten Tochter und seinem gerührten «Lebwohl» vergleichen lernten. Brünnhild, lebe wohl — es gibt kaum etwas in der Weltdichtung aller Zeiten, das mehr ergriffe als das Einsetzen ff diminuendo poco a poco pp der Abschieds- und Schlummermelodie gegen Ende der «Walküre». Dieses wundervolle Werk, Leser, kannst Du bald hier hören. Kann es für Dich ein schöneres, größeres Erlebnis geben? Komm nach Zürich!

Vor genau hundert Jahren dichtete Wagner die «Walküre», und zwar hier, im damaligen Fluntern. Unser Stadttheater wird diese Erinnerung würdig feiern. Wir hoffen auf eine ungekürzte Aufführung des herrlichen Werkes und wissen zum voraus, daß es, mit *Furtwängler* als Dirigent, mit *Hartmann* als Regisseur, in sehr guter Besetzung der Hauptrollen, alle begeistern wird. Seitdem sogar Bayreuth problematisch wird und das Gesamtkunstwerk fraglich werden läßt, kann Zürich als das ursprünglich von Wagner gewollte Muster gelten. Möge nur *Helene Werth* als Sieglinde noch die Kraft finden, den gewaltigen Übergang aus tiefstem Leid und aus Todessehnsucht zu jubelnder Lebenshoffnung — Sieglinde wird Mutter des wirklich freien Helden — darzustellen. Ihr Dank für Brünnhilde wird als «Liebeserlösung» erst wieder über Walhall- und Rheinklängen am Ende der «Götterdämmerung ertönen und dort wie ein erster Atem aus einer bessern Welt den «Ring» schließen.

Karl Alfons Meyer