Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 34 (1954-1955)
Heft: 6

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: 09.12.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

Philosophie, Psychologie und Pädagogik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

(XXVIII. Sommerkurs der Stiftung Lucerna)

Vom 19. bis 23. Juli fand im gewohnten Rahmen des Luzerner Großratssaales der diesjährige, dem Thema *Philosophie, Psychologie und Pädagogik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* gewidmete Sommerkurs der Stiftung Lucerna statt. Da sich im vergangenen Jahr Prof. *Paul Häberlin* und Dr. med. *Ludwig Binswanger* aus dem Kuratorium der Stiftung, dem sie seit ihrer Gründung angehörten, zurückgezogen hatten, bedeutete dieser Kurs den Beginn einer neuen Etappe ihrer Geschichte. Prof. Häberlin vor allem hat den Sommerkursen der Stiftung Lucerna, der er sich auch diesmal noch als Diskussionsleiter zur Verfügung stellte, weitgehend den Stempel seiner Auffassungen aufgedrückt. Er hat in ihnen immer wieder seine Überzeugungen vertreten, deren Rückgrat der klassische philosophische Glaube ist, daß es der menschlichen Vernunft möglich sei, ohne irgendwelcher empirischer Erfahrungen zu bedürfen, gewisse höchste allgemeine Wahrheiten wie z. B. die der Vollendung alles Seienden zu erkennen, neben denen alle wissenschaftliche Forschung, die nur einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen kann, verblassen muß. Er ist auch im Jahre 1924 dem hochherzigen Gründer der Stiftung Lucerna, *Emil Sidler-Brunner,* beratend zur Seite gestanden.

Mit ein paar kurzen Eröffnungsworten rief der Präsident der Stiftung, Direktor *Paul L. Sidler,* den zahlreich erschienenen Zuhörern, unter denen Lehrer aller Schulstufen wohl das größte Kontingent stellten, den Zweck der Lucerna, die Weckung und Klärung des Bewußtseins von der Bestimmung des Menschen unter Berücksichtigung schweizerischer Verhältnisse, erneut ins Bewußtsein. Diesem Zwecke hatte auch der diesjährige Sommerkurs zu dienen, der eine Art Zwischenbilanz in der Mitte unseres Jahrhunderts und ein Beitrag zum Verständnis unserer gegenwärtigen Situation sein wollte. Der Raum erlaubt dem Berichterstatter nicht, die Fülle des vor den Zuhörern ausgebreiteten Wissens, in dem auch Akzente persönlicher Stellungnahme nicht fehlten, zu resümieren, und er muß sich mit ein paar wenigen Hinweisen begnügen.

Prof. *Hermann Gauß,* einer der neuen Kuratoren der Stiftung, und der greise Prof. *Charles Werner* aus Genf sprachen über die Entwicklung der Philosophie im deutschen und französischen Sprachgebiet. Man versuchte hier wie dort sich aus gewissen, als Fessel empfundenen Denkgewohnheiten, ob sie nun Kritizismus oder Positivismus hießen, zu befreien. So folgte in Deutschland auf die Neukantianer, welche die Bedingtheit des menschlichen Erkenntnisvermögens betonten und in dessen Kritik ihre vornehmste Aufgabe sahen, Edmund Husserl, der die Theorie einer uns originär gegebenen Möglichkeit reiner Wesensschau oder objektiver Erkenntnis, wie wir auch sagen könnten, aufstellte. Wir sind nach dieser Auffassung durchaus imstande, den Sinn der Dinge, der immer schon da war, zu entdecken. Martin Heidegger, Husserls Schüler, schränkt diesen Erkenntnisoptimismus

zwar gleich wieder irgendwie ein. Nach ihm können wir uns der Einsicht in den Sinngehalt der Dinge oder das Sein, wie er sagt, an dem wir uns orientieren müssen, nur nähern, und ihre schrittweise Verwirklichung liegt in der Zeit. Auch nach Prof. Häberlins Auffassungen, die durchaus in diesen Zusammenhang gehören, ist es Aufgabe der Philosophie, uns den Sinn der Wirklichkeit zu deuten und in der Vielheit des Seienden das Sein sichtbar zu machen, was sie als *philosophia perennis* auch immer getan hat und weiter tun wird. Daß es trotz alledem auch im deutschen Sprachgebiet gewisse ausgesprochen antimetaphysische philosophische Richtungen gibt, die das Bild unserer Zeit mitbestimmen und auch gesehen werden müssen — man denke nur an den Kreis um die *Dialectica* in Zürich oder an Albert Schweitzer —, kam in den Vorträgen von Prof. Gauß leider gar nicht zum Ausdruck. In Frankreich erhob Henri Bergson mit seiner Philosophie der Intuition und der Theorie vom «élan vital» wieder den Anspruch, in das innerste Wesen der Dinge einzudringen, nachdem im 19. Jahrhundert Auguste Comte alle Metaphysik als überwunden erklärt und andere das Feld ihrer philosophischen Forschung aufs engste eingeschränkt hatten. Er erwartete große Mystiker, die in Verbindung mit dem Prinzip alles Seienden treten würden, während die Philosophie uns indessen einen Schein der transzendenten Welt zeige. Metaphysische Gedankengänge verfolgten auch Maurice Blondel und andere, während Jean-Paul Sartre, der letzte in der Reihe der von Prof. Werner mit französischer Eleganz und Klarheit behandelten Denker, das Steuer wieder irgendwie herumwarf. Nach dessen Auffassung gibt es die transzendentale Welt, aus deren Erkenntnis die Philosophen den Sinn unseres Daseins abzuleiten suchen, gar nicht. Wir können uns an keinem ewigen über uns schwebenden Sein oder Wert orientieren. Unser Dasein kann nur den Sinn haben, den wir selbst ihm geben. Wir sind vollständig frei, ihn zu wählen, und wir werden die Verantwortung für unsere Wahl tragen müssen.

Dr. med. *Roland Kuhn* sprach über die Geschichte der Psychologie in unserem Jahrhundert, die der Entwicklung des philosophischen Denkens durchaus vergleichbare Tendenzen aufweist. Den Ausgangspunkt seiner Ausführungen bildete die um die Jahrhundertwende herrschende, an der Physik orientierte mechanistische Psychologie, die unter im Leben nie auftretenden, ganz vereinfachten Bedingungen Experimente machte und das Psychische zu messen begann. Unter den überaus zahlreichen Forschern, die weit über diese engen und einseitigen Auffassungen hinausgingen, sei nur Sigmund Freud genannt, dessen Psychoanalyse unsere Vorstellung vom Wesen der menschlichen Seele außerordentlich erweitert und in ganz neue Bahnen gelenkt hat. Vor ihm erklärte man Träume als ausschließlich von gewissen körperlichen Reizen ausgehend. Freud suchte mit Hilfe freier Assoziationen ihren Sinn zu entziffern. Er sah im Menschen in erster Linie ein triebhaftes Wesen und nahm ein Unterbewußtsein an, in das unbefriedigte Triebwünsche verdrängt werden, die sich dann in kaum erkennbarer Form als Trauminhalte äußern können. So erklärte er auch Zwangshandlungen und andere geistige Erkrankungen. Die moderne Psychiatrie ist ohne die von ihm begründete Methode kaum mehr denkbar, und auch sein Einfluß auf unser ganzes kulturelles Leben ist sehr groß.

Alt Seminardirektor Dr. *Martin Schmid* behandelte die Frage der Schule in unserer Zeit. Seine Beschreibung der um 1900 überall herrschenden Lernschule, in der Wissen und Unterrichtsmethode im Vordergrund standen, und die zahlreichen Reformversuche, denen die Schweiz mehr empfangend und oft auch kritisch gegenüberstand, seien nur gestreift. Er weiß, daß wir unsere Schüler fürs praktische Leben vorbereiten müssen, verlangt aber, daß wir sie daneben, wie das Pestalozzi wollte, zu Menschen bilden. Es geht nicht um irgendwelche neuen Methoden. «Wahre Bildung zum Menschen», sagt er, Prof. Häberlin zitierend, zu dessen Auffassungen über Wesen und Ziel der Erziehung

er sich bekennt, «wird nicht durch Methoden, sondern durch lebendige Berührung durch Persönlichkeiten gemacht.» Wir müssen unsere mit Stoff überladenen Lehrpläne radikal abbauen, Zeugnis- und Klausurenwesen einschränken und ihre Allmacht vernichten. Unser heutiger Schulbetrieb fördert die Unrast unserer Zeit. Die Schule soll eine Stätte der Stille, der Ruhe und der Sammlung sein. Die Kunst muß vermehrt gepflegt, Religionsunterricht und Bibel sollen in ihre Rechte wieder eingesetzt werden. Er will, daß unsere Kinder lernen, daß zur Neutralität die Solidarität mit andern gehört und daß ihnen auf ihr schweizerisches Bewußtsein ein europäisches aufgebaut werde, das um die Schicksalsgemeinschaft mit den übrigen Völkern unseres Erdteils weiß.

Prof. *Werner Näf* hatte die Aufgabe übernommen, über die politischen Aspekte der Geschichte des 20. Jahrhunderts zu referieren, um so die Kulisse anzudeuten, vor der die in den einzelnen Spezialgebieten behandelten Fragen spielten. Seine überaus klaren und in sich geschlossenen Ausführungen bildeten weitgehend einen Bereich für sich, der sich nur an einzelnen Stellen mit dem der andern Referenten berührte. Imperialismus der weißen Rasse und Aufstieg der Kolonialvölker; die zwei Weltkriege, Völkerbund und Vereinigte Nationen mit ihren Grundsätzen solidarischen Staatslebens, der Vertragstreue und des Friedens; ideelle Motive und Realpolitik und der Einbruch gänzlich irrationaler Mächte wie das Hitlertum, die sich nicht durch realpolitische Beweggründe erklären lassen; die wachsende Macht des Staates, Freiheit und Sicherheitsbedürfnis des Bürgers, Parteien und Wirtschaftsverbände sind einige der Fragen, die zur Sprache kamen. Das politische Glaubensbekenntnis des Vortragenden war in den Feststellungen umschrieben, daß die Welt sich am Begriff der Freiheit scheide, daß der totale Staat ein Monstrum sei und daß das Staatliche nur einen Teil des Menschen ausmache, daß der im 19. Jahrhundert vollendete und unmenschlich gewordene Nationalstaat der Entspannung und der Vermenschlichung bedürfe und Geisteskräfte für die zukünftige Entwicklung entscheidend sein werden.

Wie gewohnt waren auch diesmal die Vormittage den Vorlesungen gewidmet, während man am Nachmittag zur Diskussion zusammenkam. Ein gemeinsamer Ausflug führte in die Hermitage bei Luzern. Am Abend traf man sich zu freier Unterhaltung. Die Sommerkurse der Stiftung Lucerna entsprechen sicher einem Bedürfnis vieler schweizerischer Gebildeter. Mögen sie auch unter den neuen Kuratoren ein Treffpunkt geistig interessierter Menschen bleiben und das Ziel, das sie sich gesetzt haben, unverwandt im Auge behalten!

Theodor Osterwalder

Rolf Liebermann: «Penelope»

Uraufführung der Salzburger Festspiele

Seitdem die Salzburger Festspiele die lobenswerte Regel aufgestellt haben, innerhalb ihres traditionellen Programms jährlich wenigstens ein einzelnes modernes Opernwerk, womöglich in Uraufführung, zu inszenieren, ist diese jährliche Première ein kleines Reservat des Experiments an einem durch wohlgesicherte Tradition gezeichneten Orte geworden. Es blieb dem Schweizer Komponisten Rolf Liebermann vorbehalten, den experimentellen Charakter dieses Jahr zu durchbrechen und mit der zweiten seiner Opern, der «Opera Semiseria» «Penelope» zu einem wirklichen Erfolg zu kommen. War letztes Jahr mit der Kafka-Vertonung des Österreichers von Einem («Der Pro-

zeß») ein sowohl geistig als künstlerisch hochproblematisches Werk auf der Bühne gestanden, so dieses Jahr mit Liebermanns Oper eine inhaltlich nicht sehr belastete, unmittelbar ansprechende Musikoper. Ein Teil der Begeisterung des Premièrepublikums entsprang sicher der Genugtuung darüber, daß in unserer so sehr auf die Problematik der Gegenwart pochenden Zeit ein so hell getöntes Stück Operntheater möglich ist — eine Oper übrigens, die inhaltlich gerade nicht vom Gegenwartsgeschehen abstrahiert.

Heinrich Strobel, der Librettist, hat (wie schon in der ersten Gemeinschaftsoper «Leonore 40/45») einen Stoff aus der Gegenwart verarbeitet, wiederum ein Geschehen auf der dunkeln Folie des Krieges. Das pazifistische «Glaubensbekenntnis» Strobels ist diesmal künstlerisch völlig eingeschmolzen, so daß keine Mißverständnisse des szenischen Geschehens mehr möglich sind — mit ein Vorzug der neuen Oper gegenüber dem Erstlingswerk. Strobel benützt die Spannung zwischen Gegenwart und antikisierender Stilisierung zur Darstellung und Deutung der Spannung von Leben und Kunst. Die antike Penelope bewahrt dem fernen Odysseus in den jahrelangen Kriegswirren die Treue; die moderne hat sich nach einiger Zeit neu verbunden. Odysseus kehrt zurück, aber er kehrt als ein «Trugbild» zurück; nur die Kunst (durch den Dichter Homer) als idealisierende Verschönerung verleiht ihm Leben. Während Odysseus spricht und seinen Pazifismus bekennt, verwandelt sich die Szene in eine antikische Ideallandschaft (à la Poussin, nach ausdrücklicher Vorschrift des Szenariums). Diese Lösung verbindet dramatisch äußerst geschickt die realistischen Handlungselemente und das antikische Gewand; die Kunstphilosophie, welche sich in ihrem Gefolge auftut (Kunst als Illusion), verfolgt man allerdings besser nicht weiter. Wie so oft in der Oper entscheidet indessen nicht die letzte Stimmigkeit der Handlung und ihrer Sinndeutung (schon gar nicht die historische!), sondern die unmittelbare musikalisch-dramatische Anschaulichkeit der exponierten Handlungs- und Stimmungselemente. Insofern ist ja jede Oper ein bißchen «Trug», ein bißchen «Illusion» — wohl die unvermeidliche Schlacke der nie absolut zu bewirkenden Verschmelzung von Gedanke und Musik.

Das musikdramatisch Entscheidende: Die Kongruenz des Geschehens zu den musikalischen Darstellungsmitteln ist in dieser Oper tatsächlich erreicht. Insofern stellt sie einen Glücksfall innerhalb der modernen Musikdramatik dar. Die Doppelbödigkeit des Theater-im-Theater-Spiels (welche als solche allerdings schon uralt ist und keinen Anspruch als Novum erheben kann) wird musikalisch unmittelbar anschaulich: Liebermann hat innerhalb eines einheitlichen Musizierstiles zwei sich deutlich differenzierende Sektoren zu schaffen und einzuhalten gewußt. Während das antike Rahmenspiel eine stark rhythmisch profilierte, burleskkomische Musik kennt, die sich instrumental vor allem auf solistisch behandelte Holzbläser stützt, entwickelt die moderne Innenhandlung eine hochintensive Musik, welche die deklamatorischen Errungenschaften der Romantik mit moderner Kompaktheit der Führung vereinigt. Daß Liebermann zwei Aspekte derselben stilistischen Haltung glücken, macht mit einen großen musikdramatischen Vorzug dieses Stückes aus. Ebenso fällt ins Gewicht, daß die Gesangspartien dieser Oper wirklich gesanglich gehalten sind; kaum eine der Ressourcen und Raffinessen des Gesanges wird außer acht gelassen — eine Kunst, die um die Wirkungen jedes technischen und stilistischen Mittels weiß und sie alle auf eine einheitliche musikdramatische Konzeption zu beziehen fähig ist.

Diese «Penelope» ist auch — etwa mit Strawinskys «The Rake's Progress» zusammen — eine der wenigen modernen Opern, in denen sich die Oper als solche, als Gattung, bestätigt findet, so schwer eine solche Behauptung rational zu begründen ist. «Penelope» ist zwar voller formaler Bezüge zur Oper der altitalienischen Klassik, aber das macht

ihre innere Sicherheit und Bestimmtheit nicht aus (solche Bezüge sind ja in den Werken unserer historisch reflektierenden Zeit nicht selten). Vielmehr gelingt es, die alten Formen in einen völlig durchaktualisierten Bezug zum Geschehen zu bringen, aus dem heraus sie, wie jede echte Form, mit der Aussage verschmelzen. Die große Dacapo-Arie Penelopes am Schluß des ersten Aktes etwa ist nicht nur antikisierend hingesetzt, sie entwickelt sich organisch aus der menschlichen Haltung Penelopes auf der antikischen «Spielebene». Es werden so in dieser Oper traditionelle Formen modern gelebt, vielleicht nicht so durchgeistigt wie in «The Rake's Progress», aber dafür vollblütiger, allgemein-verständlicher. Es ist eine Oper, die in seltenem Maße dazu prädestiniert scheint, der modernen Oper Interesse zu gewinnen, und sie wird den Namen Liebermann definitiv in aller Welt etablieren.

Die Salzburger Uraufführung konnte naturgemäß ganz andere Gesangeskräfte zuziehen, als das dem Zürcher Stadttheater bei seiner im Herbst fälligen Aufführung möglich ist. Die hochdramatische Rolle der Penelope war in Salzburg *Christl Goltz* übertragen, die sie schlechthin bravourös gestaltete; die Hosenrolle des Telemachos gab figürlich und gesanglich ideal *Anneliese Rothenberger*. Großartig (unerhört namentlich in der Kraft seiner Deklamation) war der Odysseus von *Kurt Böhme*. Die Bufforollen der drei Freier, die Groteskrolle des Podestà *(Max Lorenz)* waren auf gewohnte Art untadelig besetzt. Dirigent war der Amerikaner *George Szell*, der inspirierte Inszenator *Oscar Fritz Schuh*, welcher wie gewohnt mit dem Bühnenbildner *Caspar Neher* bestens korrespondierte. Der Chor der Wiener Staatsoper und das Orchester der Wiener Philharmoniker garantierten höchstes musikalisches Niveau. Die Spannung auf die Zürcher Aufführung bleibt dennoch groß.

Andres Briner

Berliner Theater

In Berlin, und das heißt in unserem Falle in Westberlin, herrscht im allgemeinen eine Art Burgfriede. Man vermeidet es bisweilen, in der Öffentlichkeit über Dinge zu streiten, die eigentlich dringend dessen bedürften: weil man sich ständig im kalten Kriege befindet, rührt man nicht allzu gern die eigenen heißen Eisen an. — Es gibt ein Gebiet, wo solch freiwillig geschlossener Friede nicht herrscht: es ist das Gebiet des Theaters. Wer hier die Berliner Gazetten durchblättert, sieht sich einer Arena gegenüber, in der gekämpft wird — mit heiligem Eifer, mit Leidenschaft, ja mit bitterem Ernst.

«Die städtisch subventionierten Theater sind eine Synchronisierungsanstalt ausländischer Dramatik.» — «Der Tiefstand unseres Theaters läßt sich nicht länger mehr durch die insulare Lage Berlins entschuldigen.» — «Besessene Theatermenschen und keine Kulturfunktionäre brauchen wir.» — «... was sich bei uns Theater nennt, läßt sich nur mit der Bravheit eines mittelguten Schülers vergleichen.» — In Zehlendorf war es, einem freundlichen Villenvorort der ehemaligen Kapitale, wo solche harten Worte zu Beginn der Theatersaison 1953/54 fielen; in einer Diskussion, die sich mit der gegenwärtigen Situation des Berliner Theaters befaßte. Der gestaute Unmut in der Seele eines Rezensenten fand hier sein Ventil. Und er konnte des Beifalls seiner sonst so widerstreitenden Kollegen gewiß sein, wenn er den seit Sophokles strapazierten Satz aussprach: «Das Theater befindet sich in einer Krise.»

Nun, die ehrlich um das Berliner Theater Besorgten vermissen mit Recht

den Elan und die Bedingungslosigkeit der ersten Jahre nach dem Krieg: als das Theater noch gefährlich war, als es uns schlaflos machte, als es verletzte und beglückte. Und doch: das Wort von der Krise, sei sie nun latent oder nicht latent, würden heute, am Ende der Spielzeit, nicht mehr all jene unterschreiben, die zu Beginn der Saison «Kreuziget!» riefen. Gewiß, noch fehlt die große Linie, noch vermissen wir z. B. den gesunden Theaterskandal als Symptom dafür, daß das Theater wieder stimmt. Nehmt aber alles nur in allem, so hat Berlin, mit allen Einschränkungen, einen Theaterwinter hinter sich, dessen man sich nicht zu schämen braucht. Es wurde gut inszeniert, und vor allen Dingen durchweg hervorragend gespielt; das Ensemble kam in einem Maße zur Geltung, wie man es sonst in Deutschland nicht findet. In den nahezu 70 Premieren, die das «Bundesdorf» — wie der Berliner mit fröhlichem Spott seine eigene Stadt nennt — erlebte, war neben Wertlosem und Durchschnittlichem einiges, das aufhorchen ließ.

Auch derjenige, der von Umfragen und Punktbewertungen nicht viel hält, mag einen interessierten Blick in eine Westberliner Studentenzeitschrift werfen, die sich an die führenden Kritiker Berlins mit der Frage wandte: «Welches waren Ihre drei stärksten Theatererlebnisse in der Spielzeit 1953/54?» Die Tabelle, die hieraus resultierte, ergibt, meines Erachtens, ein ziemlich gültiges Bild der gezeigten Leistungen (wenn auch, wie zu erwarten war, das Publikum in einigen Punkten anderer Meinung sein wird). Sie sei hier wiedergegeben:

«Wir warten auf Godot»	(Schloßparktheater)	14 Punkte
«Elektra»	(Schloßparktheater)	9 Punkte
«Die Lerche»	(Schloßparktheater)	6 Punkte
«Der Hauptmann und sein Held»	(Volksbühne)	6 Punkte
«Die Hexenjagd»	(Schillertheater)	4 Punkte
«Der Parasit»	(Schillertheater)	3 Punkte
«Nora»	(Schloßparktheater)	2 Punkte
«Woyzeck»	(Volksbühne)	2 Punkte

Nach «theaterolympischen» Maßstäben gemessen, hieße das also: Gold-, Silber- und Bronzemedaille für das kleine Schloßparktheater da draußen in Steglitz, ein Anerkennungspreis für die «Freie Volksbühne» und ein «ferner liefen» für das große Schillertheater, das seiner Stellung und Bedeutung noch immer nicht gerecht werden konnte.

Der gute Hausgeist ist der kleinen Steglitzer Bühne also seit jenen Tagen treu geblieben, da Boleslav Barlog dieses «Nudelbrett» übernahm. Wobei noch zu erwähnen bleiben wird, daß ihm gleicher Erfolg im Schillertheater nicht beschieden ist. — Zu den einzelnen Aufführungen:

Wir warten auf Godot ist ein Stück, bei dem sich jedem zum Publikum schielenden Dramaturgen schon beim Lesen die Haare sträuben würden. Es ist weder populär noch bühnenwirksam im hergebrachten Sinne, dafür aber pessimistisch, dunkel, trost- und hoffnungslos. Und dieses Stück «kommt an», es packt sein Publikum, getragen von einer hervorragenden Ensembleleistung wird es zum meist diskutierten Drama der Spielzeit. Sein Autor, Samuel Beckett, der französisch schreibende Ire, wird sich solch Echo kaum erträumt haben. Allerdings hatte er ein Publikum, das den Widersinn und die Fragwürdigkeit des Lebens zu oft hautnah spüren mußte, um hier nicht sofort Kontakt zu finden.

Unbestritten auch der Erfolg der *Elektra* von Giraudoux auf der gleichen Bühne. Der regieführende Gast Leopold Lindtberg stellte sich den Berlinern mit einer überzeugenden Leistung vor: großartig seine Schauspielerführung, meisterhaft, wie er die Akzente setzte. So gewann die seit einigen tausend Jahren

immer wieder dramatisierte Atriden-Tragödie neuen Glanz. Und der nicht endenwollende Beifall galt dem vollendeten Spiel (an der Spitze Joana Maria Gorvin und Walter Frank), dem Genie des Autors und der Interpretation durch den Regisseur gleichermaßen.

Ulrich Bechers Komödie *Mademoiselle Löwenzorn* wurde, auch in Steglitz, von Ludwig Berger in Szene gesetzt und errang einen Achtungserfolg.

Und dann Ibsens «Ein Puppenheim», das wir hierzulande unter dem Titel *Nora* kennen. «Diese verquollene Kommode wird sehr mulstrig riechen, wenn sie nach 50 Jahren wieder einmal geöffnet wird.» Dieses Wort von Wilhelm Raabe, das jetzt nahezu 50 Jahre alt ist, wurde wieder einmal ad absurdum geführt. *Ibsen,* dieser hundertmal als «überholt» und «verstaubt» zum alten Eisen geworfene Dramatiker, spottet auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen ewigen Totengräbern. 74 Jahre nach der Berliner Erstaufführung der «Nora» feiert sie — zum wievielten Male? — glanzvolle Wiedergeburt. Und das in einer Stadt, deren kühles sachliches Klima auf Ibsens angebliche Plüschpolster zerstörend wirken müßte. Zwar ist es heute nicht mehr nötig, Schilder mit der Aufschrift «Hier darf über Nora nicht mehr gesprochen werden» in die Berliner Salons zu hängen, wie im Jahre 1880, doch das Schicksal der Titelheldin ergreift heute wie damals ein breites Publikum. Unter der Regie des «Doppelintendanten» Barlog (Schiller- und Schloßparktheater) wurde das Stück zu einem nachhaltigen Erfolg, und es hat beste Aussicht, in die neue Spielzeit übernommen zu werden.

Zu einem interessanten Vergleich forderte das Wiedererscheinen einer anderen Frauengestalt heraus. Eine Privatbühne, das Renaissancetheater am Knie (dem jetzigen Ernst-Reuter-Platz), von Dr. Raeck mit Meisterschaft immer wieder um alle Klippen gesteuert, brachte Shaws *Candida.* Und Kritiker und Zuschauer machten die überraschende Feststellung, daß die zarte Nora mehr Lebenskraft besitzt als Candida, deren Problematik heute nur noch als Kuriosum interessiert.

Da zur gleichen Zeit im «Theater am Kurfürstendamm», dem Domizil der «Freien Volksbühne», Lessings *Emilia* über die Bretter ging, wurde Berlins Theater zu Beginn der Saison von drei Frauengestalten beherrscht. Was willkommenen Anlaß zu zahlreichen interessanten Vergleichen bot. Die Aufführung galt gleichzeitig als «Antrittsvorlesung» des neuen Hausherren, des Professors Oscar Fritz Schuh; jenes Mannes, dem unser Theater neue belebende Blutzufuhr verdankt und der das so notwendige Gegengewicht gegenüber den allmächtigen «Monopolisten» Schiller- und Schloßparktheater bildet. Schuh wagte mit der zweiten Inszenierung ein Experiment: er brachte zwei im Grunde so verschiedene Stücke wie den *Woyzeck* von Büchner und den *Tartuffe* von Molière als Doppelaufführung auf die Bühne. Das griechische Vorbild schien ihm vorzuschweben, der Tragödie ein Satyrspiel folgen zu lassen. Das Experiment glückte.

Ein anderes, ganz großes Glück, widerfuhr den Berlinern an der gleichen Stelle, als sie einen jungen, bis dato völlig «unbescholtenen» Dichter kennenlernten. Der oft zitierte «Nachwuchsautor», der nach 1945 gerade in Deutschland immer wieder heftig gerufen wurde, er war plötzlich da, und, wie erstaunlich, er hatte sogar Erfolg; das Publikum jubelte ihm zu, die gestrenge Kritik schlug ihm wohlwollend-aufmunternd auf die Schulter, alles war des Lobes voll über den jungen Mann. Claus Hubalek, so hieß der Glückstrahlende, war Brechtschüler; er kann nicht nur ein Stück bauen, er hat sogar Humor; sein Erstling *Der Hauptmann und sein Held,* in dem das Militär auf treffsichere Weise hochgenommen wird, heißt uns hoffen auf das, was noch kommen könnte. Erfreulich auch, daß Schuh das Stück eines jungen Dramatikers mit jungen Schauspielern besetzte, die es längst verdient hatten, in größeren Rollen herauszukommen. — Die glänzende Aufführung des *Schwie-*

rigen von Hugo von Hofmannsthal, für die sich Professor Schuh einige Gäste aus Wien geholt hatte, krönt die Erfolgsbilanz des Kurfürstendamm-Theaters für diese Spielzeit.

Weit weniger sprach man — wie erwähnt — vom großen Schillertheater, das weiterhin die Achillesferse bleibt; wenn es hier nie so recht gelingen will, mit keinem Stück und keinem noch so guten Regisseur, so mag das nicht zuletzt an der stimmungslosen Öde dieses Raumes liegen, die bisher eigentlich nur ein einziges Mal überspielt werden konnte, als die Franzosen 1952 mit dem *Prinzen von Homburg* dort gastierten.

Arthur Millers *Hexenjagd,* von der Kritik zum Teil gelobt, fand beim Publikum kaum Anklang. Hochwälders *Donadieu,* das im Schillertheater für Deutschland erstaufgeführt wurde, erlitt das gleiche Schicksal. Hier konnte auch Ernst Deutsch in der Titelrolle nichts retten, der doch im gleichen Part in Wien viel Beifall erntete. — Camus' *Belagerungszustand* war bald vergessen. Bemerkenswert schließlich der *Parasit* von Schiller.

Und so blieb es zwei großen schauspielerischen Persönlichkeiten überlassen, die Ehre des Schillertheaters noch einigermaßen zu retten: die Dorsch und Werner Krauß. Die Dorsch spielte unter der Regie von Stroux eine resolute Frau John in Hauptmanns *Ratten.* Mag sein, daß vieles in diesem so herrlichen, echten Vollblut-Theaterstück mit seinen Bombenrollen vom Regisseur etwas zu derb und zu schrill angelegt war, es wurde ein schöner Abend, diese Premiere, und die Berliner feierten «ihre» Dorsch herzlich. Mit gleichem Jubel hatte man auch das Wiedersehen mit der Bergner begangen, die in Rattigans Reisser *Tiefe blaue See* («Komödie», Kurfürstendamm) wieder alles in ihren Zauberkreis zog. Und die Berliner feierten noch einen anderen, mit dem sie noch vor einigen Jahren in bitterer Fehde lagen. Werner Krauß besiegte als *Hauptmann von Köpenick* alle Ressentiments und allen Hader, das «Hie Welf — hie Waibling!» um seine Person ist verstummt (und wäre doch beinahe durch die unglückselige, ungeschickte Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an Krauß, zu Ehren seines 70. Geburtstages, wieder aufgewacht); Berlin schloß seinen Frieden mit dem großen Mimen.

Einer Ironie des Schicksals kommt es gleich, wenn Krauß als Geheimrat Clausen in Hauptmanns *Vor Sonnenuntergang* die Bühne des Schloßparktheaters betritt und — mit schelmischem Lächeln, so scheint es — den Eingangssatz spricht: «Die unverdiente Ehre, die mir in dieser Stadt widerfahren ist . . .» und später dann bei seinem großen Ausbruch: «Ich lasse mir das Lebenslicht nicht ausblasen!» Krauß ist in dieser Rolle — und ich sage das als Angehöriger der jüngeren Generation, die ihn früher kaum auf der Bühne erlebt hat — eine Offenbarung. Wie er ein derart schwaches Stück wie «Vor Sonnenuntergang» belebt, wie er den platten Text veredelt, wie er in seiner Abrechnung mit der jämmerlichen Familie das Publikum erschauern läßt und im Schlußbild die dünne Rolle des Clausen zur Gestalt eines tragikumwitterten König Lear emporhebt, das war, für uns Jüngere zumindest, *großes* Theater.

Und die kleinen Bühnen? Wenig läßt sich von ihnen heuer berichten. Die «Tribüne» am Ernst-Reuter-Platz, wo 1919 der deutsche Expressionismus sich ankündigte, hat die ihr zugedachte Rolle einer Streiterin für den Avantgardismus bisher schlecht gespielt. Die kleine tapfere Truppe im «British Centre» hat auch lange nicht, wie früher oft, aufhorchen lassen.

Der Blick nach dem Osten der Stadt lohnt nicht. Eine Schaubühne, die mit all ihren Elementen der Diktatur dient, hat den Anspruch verloren, theaterkritisch gewertet zu werden. So sei hier lediglich als Nachricht mitgeteilt, daß Bert Brecht das Schiffbauerdammtheater leitet, jene Stätte, von der einst seine «Dreigroschenoper» ihren Siegeszug durch die Welt antrat, in, für Brecht, längst vergessenen, vergangenen Zeiten.

S. E. Fischer