

KBA 615

Basler Nachrichten

BASEL

20

Das Basler Mozartfest 1956

Karl Barths Mozart-Bild

nt. Es war zweifellos ein überaus glücklicher Gedanke der Veranstalter des Basler Mozart-Festes 1956, in den Mittelpunkt der offiziellen Gedenkfeier — über deren Verlaufs am Sonntagmorgen im Musiksaal unsere Leser bereits im Morgenblatt unterrichtet wurden — die Rede des grossen Basler Theologen Professor Dr. Karl Barth zu stellen. Dass Karl Barth zu den grössten Verehrern Mozarts unserer Tage gehört, und dass Mozartsche Musik zum selbstverständlichen Bestandteil seines Tageslaufes gehört, dürfte kein Geheimnis sein. Und so verstand es sich auch fast von selbst, dass der Theologe Barth sein Mozart-Bild nicht in Konkurrenz mit der ihm fremden, musik-historischen Fachwissenschaft entwerfen würde, sondern jenseits von ihr, aber auf dem Boden einer umfassenden Kenntnis, in jenem Bereich, wo es um den Menschen Mozart und den Geist seiner Musik geht.

Unter dem Titel «Mozarts Freiheit» liess Karl Barth sein Mozart-Bild vor uns entstehen. Und es setzte ein mit jenem Wort des erzbischöflich-salzburgischen Kapellmeisters Leopold Mozart, des Vaters, der von einer dreieinhalbjährigen Konzertreise durch ganz Europa mit seinen Kindern heimgekehrt, nun das Licht des zwölfjährigen «Wolferl» in der Kaiserstadt Wien auf den Leuchter stellen wollte. Es gehe ihm darum, «der Welt ein Wunder zu verkündigen, welches Gott in Salzburg hat lassen geboren werden», schreibt Vater Leopold damals. Er hätte zwar ebenso wie der Voltairianer und Enzyklopädist Friedr. Melchior Grimm und schliesslich auch der alte Goethe etwas sparsamer mit dem Begriff «Wunder» umgehen dürfen, aber andere, unter ihnen bedeutende Musiker wie Haydn, Rossini, Gounod, Busoni und in unseren Tagen Arthur Honegger und Ernest Ansermet haben sich ähnlich geäussert, ja sie sind bei Erwähnung seiner Kunst in ein entzücktes Stammeln geraten. Ohne es ihnen gleich tun zu wollen oder gar neulich der gestellten Frage eines Zeitgenossen nachzugehen, «ob Mozart nicht ein Engel gewesen sein möchte», muss es sich nach allem bei Mozart doch um etwas Besonderes handeln, und diesem Besonderen gilt es nachzugehen.

Den Weg dazu mögen zwei Rätsel in Mozarts Erscheinung weisen: das eine liegt darin: Wer Mozart hört, bekommt in seiner Musik das ganze 18. Jahrhundert zu hören. Mozart war wie keiner sonst offen für die um ihn herum erklingende Welt der Töne — die seiner kleineren und grösseren Mitmusiker und die seiner Umgebung. Ihn störte es ja keineswegs, ihn animierte es vielmehr, wenn, während er am Komponieren war, im Nebenzimmer gesungen, unter ihm Klavier, über ihm Klarinette und draussen allenfalls noch Kegelspiel wurde. Noch in seinen letzten Jahren hat er Bach und Händel mit allem Ernst studiert, als wäre er ein Anfänger.

Auf Zitate und Reminiszenzen muss man bei ihm überall gefasst sein, und selbst grossen Mozartkennern unterlaufen manchmal Verwechslungen. Und trotzdem: das 18. Jahrhundert ist nun doch nicht einfach Mozart, und Mozart ist nicht einfach das 18. Jahrhundert. Durch alle von ihm übernommenen Stilarten, Manieren und Motive hindurch erklingt von Anfang an der alles überragende mozartische Eigen-ton. Es wurde das Andere, das ihm ursprünglich Fremde, indem er es sich aneignete, in seinem Kopf und Geist und unter seinen Händen, was es nicht war: es wurde eben — Mozart! Der Mann war schöpferisch auch indem und gerade indem er nachahmte, und er hat ja wahrhaftig nicht nur nachgeahmt. Im Raum der Gesetze der Kunst seiner Zeit — die er nicht durchbrach — hat er sich frei bewegt. Er suchte und hatte seine Grösse gerade darin, in der Bindung an sie sich selbst zu sein.

Das andere Rätsel liegt tiefer: Mozarts Musik klingt durchwegs unbeschwert, mühelos leicht und darum entlastend, erleichternd, befreiend. Auch in seinen Moll-Kompositionen, auch in seinen Kirchenwerken bis hin zu den Freimaurergesängen. Eigentlich tragisch wird er ja nie. Er spielt und hört nicht auf zu spielen. Wer ihn hört und da nicht innerlich mit-schwingt, hört ebensowenig recht wie der, der ihn als den Musiker billig erworbener Heiterkeit hört. Es steht ein eiserner Fleiss hinter seinem Spiel. Wie hat er in seiner kurzen Lebenszeit gearbeitet — auch dann, wenn er während des Reisens, Billardspiels oder das Gewonnene in einem Fluss niederschreibend, komponierte. Dem entspricht, dass sich seine Musik gar nicht so ohne weiteres erschliesst, und dass Mozart recht aufzuführen, für den ausführenden Künst-

ler eine der schwierigsten Aufgaben sein soll. Es ist bei Mozart tatsächlich so, wie es neulich glücklich formuliert wurde: «dass das Schwere schwebt und das Leichte unendlich schwer wiegt.»

Es ist die grosse freie Sachlichkeit, mit der Mozart seinen Weg gegangen ist, einen Weg, auf dem die dunklen, schmerzlichen Erfahrungen die hellen, fröhlichen bei weitem überschatteten. Und trotzdem ist ihm das Subjektive nie zum Thema geworden. Keines seiner Werke gibt unmittelbar Aufschluss über seine Biographie. Mozarts Leben diente seiner Kunst, nicht sie ihm, es wäre denn in dem nüchternen Sinn, dass sie ihm und Frau Konstanze und den Kindern die nötigen, so rasch wieder ausgegebenen Gulden verschaffte. Alles äussere Erleben stand immer wieder zurück hinter der Aufgabe, noch einmal und wieder ein Stück des klingenden Kosmos, in dem er lebte, neu zu gestalten — und zwar ganz unabhängig von seinen grossen oder kleinen Lebenserfahrungen.

Auch als Künstler hat Mozart einen weiten Weg gemacht — nach neueren Darstellungen — in nicht weniger als 34 Perioden. Man lasse sich durch sie jedoch nicht verleiten, Mozart erst von 1785 ab ernstlich zu hören. Auf jeder Stufe, den frühen wie den späten, dominiert die freie mozartische Sachlichkeit, in der er nie seine jeweiligen technischen Errungenschaften produzieren, sondern der Musik dienen wollte. In der nach beiden Seiten bemerkbaren Souveränität des echten Dienens liegt ebenfalls das Besondere dieses Mannes.

Dazu gehört auch, dass wir den Begriff der Freiheit noch unter einem anderen Aspekt in die Mitte rücken. Mozart hat als Spieler und Komponist immer etwas zu sagen gehabt, aber es gibt bei ihm keine «Morale der Geschichte», weder eine grobe noch eine sublimale. Was er 1781 an seinen Vater geschrieben hat, «Bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein», gilt für alle Texte, die er sich von dritt- und fünftklassigen Autoren schreiben liess. Weder hat der «Figaro» mit den Ideen der französischen Revolution, noch der «Don Giovanni» mit dem «Mythus vom ewigen Lüstling» (wie Kierkegaard behauptete) etwas zu tun. Ebensowenig gibt es eine mozarteigene «Philosophie von Così fan tutte», und allzu viel «Mysterienreligion» und sonstige, gar politische Mysterien dürfte man auch aus der Zauberflöte nicht heraushören wollen. Es war nun einmal so, dass Mozart (nach seinen Briefen zu schliessen) von der ihm umgebenden Natur, von Geschichte, Philosophie, Literatur und Politik seiner Zeit nie direkt und konkret berührt war. Ich fürchte, er hat nie viel gelesen. Eine mozartische Metaphysik gibt es jedenfalls nicht. Gott, die Welt, die Menschen, sich selbst, den Himmel und die Erde, das Leben und vor allem den Tod vor Augen, in den Ohren und im Herzen war er ein in tiefsten unproblematischer und so ein freier Mensch, in seiner ihm gebotenen Weise.

So ist auch Mozarts Musik frei von allen Uebersteigerungen. Der Himmel wölbt sich über der Erde, aber er erdrückt und verschlingt sie nicht. Die Erde bleibt die Erde: Mozart musiziert, wohl wissend um Finsternis, Chaos, Tod und Hölle, aus einer geheimnisvollen Mitte heraus, die Grenzen wachend. Er hält Mass, in dem Sinn, wie er 1781 schreibt, «dass Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen darf, sondern doch dabei vergnügen muss, folglich Musik allezeit Musik bleiben muss». Es war nichts mit dem Mozart der puren Grazie, wie ihn das

19. Jahrhundert sehen wollte, um ihn sogleich durch den «dämonischen Mozart» ebenso falsch zu ersetzen. Es war gerade die Abwesenheit aller Dämonen und aller Extreme, die diese Freiheit ausmacht, in der Mozarts Musik zur echten vox humana in der ganzen Skala ihrer Möglichkeiten wurde. Wer ihn recht hört, der darf sich als der Mensch der er ist — wie alle Personen Mozarts — als der dem Tod Verfallene und doch noch Lebende verstanden und zur Freiheit be-rufen wissen.

Dabei ist die mozartische Mitte nicht — wie bei dem grossen Theologen Schleiermacher — die des Ausgleichs, der Neutralität der Indifferenz. Immer gibt es — in Umkehrung zu den grossen dunklen und den kleinen hellen Erfahrungen in Mozarts Leben — eine Wendung, bei der die Freude das Leid, ohne es auszulöschen, überholt. Das gilt von allen seinen Werken, besonders von den kirchlichen, die allen Ein-wänden entgegen, als wahrhaft geistliche Musik zu bezeichnen sind.

Mozart hat nie gejamert, nie gehadert, obschon er es auch hätte tun können. Statt dessen vollzog er immer wieder diese tröstliche, köstliche Wendung, und darin liegt wohl das tiefste Geheimnis seiner Freiheit und damit der Inbegriff des Besonderen, nach dem wir uns eingangs gefragt hatten.

Und dann kam Karl Barth zu «einigen lose aneinandergereihten Bemerkungen». Eine Frage wollte er unbeantwortet zurückstellen — nämlich, wie er als evangelischer Christ und Theologe dazu komme, gerade zu Mozart Ja zu sagen, da Mozart doch «so katholisch» und «auch noch Freimaurer» und überhaupt nur ein «Musikant» gewesen sei. «Wer hier Ohren hatte, zu hören, der hat gewiss gehört» — die Anderen mussten sich mit dem Hinweis begnügen, dass das Neue Testament nicht nur vom Himmelreich rede, sondern auch von den Gleichnissen des Himmelreichs.

Zur Frage «Mozart und die anderen grossen Musiker» zitierte er Goethes musikalischen Sachberater Zelter. «Als wenn nun nach Mozart niemand mehr komponieren, sterben oder Ruhe finden dürfte», und Mozarts ersten Biographen, den Prager Professor Franz Niemetschek, der sieben Jahre nach Mozarts Tod schrieb: «Wer einmal an Mozart Geschmack gefunden hat, der wird durch andere Musik schwer zu befriedigen sein.»

Zum Thema Mozart und Goethe musste er feststellen, dass es mehr als wahrscheinlich ist, dass Mozart Goethe nie gelesen hat und bei der Vertonung des Liedes vom Veilchen sich wohl kaum Rechenschaft darüber ablegte, mit welchem «Librettisten» er es da zu tun hatte. Und Goethe scheint, zufrieden mit den Leistungen seines Zelter, von jener Vertonung seines Textes keine Notiz genommen zu haben. Im übrigen hat er von Mozart als von dem «Unerreichbaren» geredet und ihn mit Raffael und Shakespeare in einem Atemzug genannt. Und nachdem Karl Barth noch das vieldiskutierte Thema Mozart und Basel mit einer historischen Reminiszenz gestreift hatte, schloss er seine schöne Ansprache mit dem unerwarteten Hinweis, es könnte passender sein, wenn man schon einen grossen Maler in Parallele zu Mozart setzen wolle, an Sandro Botticelli zu denken. «An die reiche aber immer ruhig geschwungene und zugleich so herrlich klare Linienführung, an die unmissverständlichen Beziehungen und Begrenzungen und vor allem an das ungründliche Wissen, Fragen und Antworten, der menschlichen Augen in Botticellis Malerei. So wie diese Augen zu sehen scheinen, so möchte Wolfgang Amadeus Mozart in seiner grossen Freiheit gehört haben, um dann in derselben grossen Freiheit spielen zu dürfen, wie es ihm gegeben war.»

Münsterkonzert des Basler Gesangvereins

e. Wieder bekundete das sehr stark besetzte Münster am Sonntagabend die Anziehungskraft Mozarts. Dabei hatte es der Basler Gesangverein weder sich, noch seinen Besuchern leicht gemacht; sein Programm war von allen im Rahmen des Basler Mozart-Festes das abseitigste. Als zugkräftig konnte zunächst nur die Motette «Exultate, jubilate» in der Mitte der Vortragsfolge gelten; ihr begegnet man um des virtuosen Glanzes willen öfters. Die schon im «Idomeneo» hervorgetretene Wiener Sopranistin Teresa Stich Rändolli brillierte wiederum, diesmal namentlich in den Koloraturen, setzte jedoch die Kraft ihres Organs bisweilen in einer dem Mozartschen Wesen widersprechenden Wucht ein, wobei freilich zu bedenken blieb, einen wie weiten Raum sie auszufüllen hatte.

Die Motette gehört mit dem Entstehungsjahr 1773 zu den Jugendwerken des Meisters; «... composito in

Milano... del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Academico di Bologna e di Verona» stand auf dem ältesten Titelblatt zu lesen, und genau siebzehn Jahre zählte der komponierende Ritter und Akademiker. Um ein wenig später ist die Missa in honorem SSmae Trinitatis entstanden, die den gleichen Jahrgang trägt, jedoch im heimischen Salzburg niedergeschrieben wurde.

Die Zahl von Mozarts Kirchenkompositionen ist viel grösser, als man im allgemeinen annimmt; er hat neben nicht wenigen grossen und kleinen Messen einzelne Messeteile, Offertorien, Vespere, Motetten sowie das nicht vollendete Requiem hinterlassen. Mit gut sechzig Arbeiten nimmt dieses Gebiet ziemlich genau einen Zehntel des Gesamtwerkes für sich in Anspruch; nicht zufällig dabei, dass bis auf etwa ein halbes Dutzend alle Kirchenwerke vor 1780 entstanden sind, weil

sie meist Besten gen dem Salzbu Die grosse c-m pus und das so tigen Ausnahm jahrzehnt aus f fen die meiste

Von der Mis alle Solisten ge Sie hat darun geleitet als ein gen entbehren Chorsatz, und Gläubigen, der Ausdeutung de des Benedictus emporheben lä fung hat Dr. BOG (Konzert Morel) und na Gesangsvereins weglich, in ech

Wesentlich l voller sind d Soloquartette, 1780 entstandt Messe verwar durch das Ein Teresa Stich R Theatersänger Simon (Bass — eine wesent Mozart in dies der Fülle sein bringen verm vielen Helfern

Durch den einen Werks d für ein mal v Mozart-Fest e lich, indem er stilistisch, inde blick in das o Meisters gewä

Moz

Es war zu d Pflegestätte d eingedenk der auserlesenen G der Wirkungss tage auf das v Eurhythmie u Goethe. Diese vor sich.

Am frühen V Vortrag von V kehr des Gebu statt, worin v ten Goethe üb sind ihrer meh stand dieser Juan» und d waren für den stellung des V dort mit den am Vormittag das anmerken künstlerischer Auch Lewerer Mozart schon ende vollende Tatsache, dass im heutigen S eske zur Triv Heiterkeit mi künstlerischer alles geschah äussern Leber zart bei Verg gangen wurde Tonarten seir C- und Es-du ten ist. Er de

Resten
Resten
Resten
Resten
Resten

Victoria

Zum Basler Gastspiel eines Ensembles des Wiener Burgtheaters

dt. Ein Ensemble des Wiener Burgtheaters am Sonntagabend auf der Bühne unseres Stadttheaters ein einmaliges Gastspiel. Vor ausverkauftem Haus

ten Leutnant zu reichen, den sie natürlich nicht liebt, den sie aber nehmen muss, weil der Papa andernfalls und andeutungsweise mit dem Selbstmord droht? Und muss man dem Publikum zumuten zu glauben, es bedürfte derartiger Verwicklungen, damit die andere Hauptperson des Stückes, der Dichter, ebenfalls mit einem «Schicksal» bedacht werden kann?

deln. Wogegen das Bühnenbild als Versuch, die Mitte zwischen Realistik und unterstreichender Symbolik zu halten, weniger überzeugte.

Ungezählte Vorhänge bildeten das Ergebnis des dankbaren und anhaltenden Schlussesbeifalls.

ist nichts and drei Gestalt würde: Die I der drei «ein durchringt, i kalte Diagno

Konfrontie den Einaktr

dürfen, aber andere, unter ihnen bedeutende Musiker wie Haydn, Rossini, Gounod, Busoni und in unseren Tagen Arthur Honegger und Ernest Ansermet haben sich ähnlich geäußert, ja sie sind bei Erwähnung seiner Kunst in ein entzücktes Stammeln geraten. Ohne es ihnen gleich tun zu wollen oder gar neulich der gestellten Frage eines Zeitgenossen nachzugehen, «ob Mozart nicht ein Engel gewesen sein möchte», muss es sich nach all dem bei Mozart doch um etwas Besonderes handeln, und diesem Besonderen gilt es nachzugehen.

Den Weg dazu mögen zwei Rätsel in Mozarts Erscheinung weisen: das eine liegt darin: Wer Mozart hört, bekommt in seiner Musik das ganze 18. Jahrhundert zu hören. Mozart war wie keiner sonst offen für die um ihn herum erklingende Welt der Töne — die seiner kleineren und grösseren Mitmusiker und die seiner Umgebung. Ihn störte es ja keineswegs, ihn animierte es vielmehr, wenn, während er am Komponieren war, im Nebenzimmer gesungen, unter ihm Klavier, über ihm Klarinette und draussen allenfalls noch Kegel gespielt wurde. Noch in seinen letzten Jahren hat er Bach und Händel mit allem Ernst studiert, als wäre er ein Anfänger.

Auf Zitate und Reminiszenzen muss man bei ihm überall gefasst sein, und selbst grossen Mozartkennern unterlaufen manchmal Verwechslungen. Und trotzdem: das 18. Jahrhundert ist nun doch nicht einfach Mozart, und Mozart ist nicht einfach das 18. Jahrhundert. Durch alle von ihm übernommenen Stilarten, Manieren und Motive hindurch erklingt von Anfang an der alles übertönende mozartische Eigen-ton. Es wurde das Andere, das ihm ursprünglich Fremde, indem er es sich aneignete, in seinem Kopf und Geist und unter seinen Händen, was es nicht war: es wurde eben — Mozart! Der Mann war schöpferisch auch indem und gerade indem er nachahmte, und er hat ja wahrhaftig nicht nur nachgeahmt. Im Raum der Gesetze der Kunst seiner Zeit — die er nicht durchbrach — hat er sich frei bewegt. Er suchte und hatte seine Grösse gerade darin, in der Bindung an sie sich selbst zu sein.

Das andere Rätsel liegt tiefer: Mozarts Musik klingt durchwegs unbeschwert, mühelos leicht und darum entlastend, erleichternd, befreiend. Auch in seinen Moll-Kompositionen, auch in seinen Kirchenwerken bis hin zu den Freimaurergesängen. Eigentlich tragisch wird er ja nie. Er spielt und hört nicht auf zu spielen. Wer ihn hört und da nicht innerlich mitschwingt, hört ebensowenig recht wie der, der ihn als den Musiker billig erworbener Heiterkeit hört. Es steht ein eiserner Fleiss hinter seinem Spiel. Wie hat er in seiner kurzen Lebenszeit gearbeitet — auch dann, wenn er während des Reisens, Billardspielens oder das Gewonnene in einem Fluss niederschreibend, komponierte. Dem entspricht, dass sich seine Musik gar nicht so ohne weiteres erschliesst, und dass Mozart recht aufzuführen, für den ausführenden Künst-

ten noch unter einem anderen Aspekt in die Märrücken. Mozart hat als Spieler und Komponist immer etwas zu sagen gehabt, aber es gibt bei ihm keine «Moral der Geschichte», weder eine grobe noch eine sublimen. Was er 1781 an seinen Vater geschrieben hat, «Bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein», gilt für alle Texte, die er sich von dritt- und fünftklassigen Autoren schreiben liess. Weder hat der «Figaro» mit den Ideen der französischen Revolution, noch der «Don Giovanni» mit dem «Mythus vom ewigen Lüstling» (wie Kierkegaard behauptete) etwas zu tun. Ebensowenig gibt es eine mozartische «Philosophie von Così fan tutte», und allzu viel «Menschheitsreligion» und sonstige, gar politische Mysterien dürfte man auch aus der Zauberflöte nicht heraushören wollen. Es war nun einmal so, dass Mozart (nach seinen Briefen zu schliessen) von der ihn umgebenden Natur, von Geschichte, Philosophie, Literatur und Politik seiner Zeit nie direkt und konkret berührt war. Ich fürchte, er hat nie viel gelesen. Eine mozartische Metaphysik gibt es jedenfalls nicht. Gott, die Welt, die Menschen, sich selbst, den Himmel und die Erde, das Leben und vor allem den Tod vor Augen, in den Ohren und im Herzen war er ein im tiefsten unproblematischer und so ein freier Mensch, in seiner ihm gebotenen Weise.

So ist auch Mozarts Musik frei von allen Uebersteigerungen. Der Himmel wölbt sich über der Erde, aber er erdrückt und verschlingt sie nicht. Die Erde bleibt die Erde. Mozart musiziert, wohl wissend um Finsternis, Chaos, Tod und Hölle, aus einer geheimnisvollen Mitte heraus, die Grenzen während. Er hält Mass, in dem Sinn, wie er 1781 schreibt, «dass Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen darf, sondern doch dabei vergnügen muss, folglich Musik allezeit Musik bleiben muss». Es war nichts mit dem Mozart der puren Grazie, wie ihn das

reichs.
Zur Frage «Mozart und die anderen grossen Musiker» zitierte er Goethes musikalischen Sachberater Zelter. «Als wenn nun nach Mozart niemand mehr komponieren, sterben oder Ruhe finden dürfte», und Mozarts ersten Biographen, den Prager Professor Franz Niemetschek, der sieben Jahre nach Mozarts Tod schrieb: «Wer einmal an Mozart Geschmack gefunden hat, der wird durch andere Musik schwer zu befriedigen sein.»

Zum Thema Mozart und Goethe musste er feststellen, dass es mehr als wahrscheinlich ist, dass Mozart Goethe nie gelesen hat und bei der Vertonung des Liedes vom Veilchen sich wohl kaum Rechenschaft darüber ablegte, mit welchem «Librettisten» er es da zu tun hatte. Und Goethe scheint, zufrieden mit den Leistungen seines Zelter, von jener Vertonung seines Textes keine Notiz genommen zu haben. Im übrigen hat er von Mozart als von dem «Unerreichbaren» geredet und ihn mit Raffael und Shakespeare in einem Atemzug genannt. Und nachdem Karl Barth noch das vieldiskutierte Thema Mozart und Basel mit einer historischen Reminiszenz gestreift hatte, schloss er seine schöne Ansprache mit dem unerwarteten Hinweis, es könnte passender sein, wenn man schon einen grossen Maler in Parallele zu Mozart setzen wolle, an Sandro Botticelli zu denken. «An die reiche aber immer ruhig geschwungene und zugleich so herrlich klare Linienführung, an die unmissverständlichen Beziehungen und Begrenzungen und vor allem an das unergründliche Wissen, Fragen und Antworten... der menschlichen Augen in Botticellis Malerei. So wie diese Augen zu sehen scheinen, so möchte Wolfgang Amadeus Mozart in seiner grossen Freiheit gehört haben, um dann in derselben grossen Freiheit spielen zu dürfen, wie es ihm gegeben war.»

Münsterkonzert des Basler Gesangsvereins

e. Wieder bekundete das sehr stark besetzte Münster am Sonntagabend die Anziehungskraft Mozarts. Dabei hatte es der Basler Gesangsverein weder sich, noch seinen Besuchern leicht gemacht; sein Programm war von allen im Rahmen des Basler Mozart-Festes das abseitigste. Als zugkräftig konnte zunächst nur die Motette «Exultate, jubilate» in der Mitte der Vortragsfolge gelten; ihr begegnet man um des virtuosen Glanzes willen öfters. Die schon im «Idomeneo» hervorgetretene Wiener Sopranistin Teresa Stich Rändall brillierte wiederum, diesmal namentlich in den Koloraturen, setzte jedoch die Kraft ihres Organs bisweilen in einer dem Mozartschen Wesen widersprechenden Wucht ein, wobei freilich zu bedenken blieb, einen wie weiten Raum sie auszufüllen hatte.

Die Motette gehört mit dem Entstehungsjahr 1773 zu den Jugendwerken des Meisters; «... composito in

Milano... del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Academico di Bologna e di Verona» stand auf dem ältesten Titelblatt zu lesen, und genau siebzehn Jahre zählte der komponierende Ritter und Akademiker. Um ein wenig später ist die Missa in honorem SSmae Trinitatis entstanden, die den gleichen Jahrgang trägt, jedoch im heimischen Salzburg niedergeschrieben wurde.

Die Zahl von Mozarts Kirchenkompositionen ist viel grösser, als man im allgemeinen annimmt; er hat neben nicht wenigen grossen und kleinen Messen einzelne Messeteile, Offertorien, Vespere, Motetten sowie das nicht vollendete Requiem hinterlassen. Mit gut sechzig Arbeiten nimmt dieses Gebiet ziemlich genau einen Zehntel des Gesamtwerkes für sich in Anspruch; nicht zufällig dabei, dass bis auf etwa ein halbes Dutzend alle Kirchenwerke vor 1780 entstanden sind, weil

Victoria

Zum Basler Gastspiel eines Ensembles des Wiener Burgtheaters

dt. Ein Ensemble des Wiener Burgtheaters gab am Sonntagabend auf der Bühne unseres Stadttheaters ein einmaliges Gastspiel. Vor ausverkauftem Haus wurde das Stück «Victoria, die Geschichte einer Liebe» gespielt. Es handelt sich um die, von Richard Billinger dramatisierte Fassung einer Erzählung des norwegischen Dichters Knut Hamsun.

Dem Programm der Aufführung konnte u. a. entnommen werden, dass dieses Stück auf die Eröffnung des wiederaufgebauten Burgtheaters im vergangenen Herbst als Uraufführung extra erworben worden und von einer Elite des Ensembles auf der Kammerspielbühne des Burgtheaters, dem Akademietheater, aufgeführt worden ist. Es erlebte an 50 Aufführungsabenden in Wien offenbar Triumphe, eine Tatsache, die man als Sonderbeitrag zum Thema der modernen Theaterkrise zu würdigen geneigt wäre. Nun wird das gleiche Ensemble das Stück während einer dreimonatigen Gastspiel-Tournée auch im Ausland zeigen.

Der Versuch einer einigermaßen gerechten Würdigung der Aufführung vom Sonntagabend kann nur gewagt werden, wenn man möglichst säuberlich unterscheidet zwischen dem Stück, der Inszenierung und den künstlerischen Leistungen der Truppe, vor allem der beiden Hauptdarsteller Käthe Gold und Josef Meinrad. — Zunächst also zum Stück. Es spielt um die Jahrhundertwende — und es atmet vom Anfang bis zum Schluss den Geist der Jahrhundertwende. Es stimmt nachdenklich, dass sich eine bedeutende Schauspieltruppe die Mühe genommen hat, diese gewiss oft rührende, aber vollkommen vorgestrigte Liebesgeschichte den Heutigen zu servieren. (Anmerkung: Es ist eine alte Erfahrung, dass gerade bedeutende Regisseure sich oft zum Kitsch hingezogen fühlen; je hohler ein Stück, desto grösser der Raum, ihm das einzublasen, was dem Autor nicht gelungen war).

Hamsun schrieb eine Art Ballade und meisterte den Stoff mit epischen Mitteln. Billinger machte einen Bühnentext daraus, dessen Hauptschwäche es ist, dass kaum noch jemand die Beweggründe der handelnden Menschen dieser Story zu begreifen vermag. Besonders muffig ist der erste Teil. Kann man — um nur einiges zu vermerken — dem heutigen Publikum wirklich noch einsagen, Heiraten sei eine der verschiedenen töchterlichen Pflichten und ein geeignetes Mittel, einen bankerotten Rittergutsbesitzer vor der Katastrophe zu bewahren? Kann man ihm zumuten, es als die selbstverständliche Sache der Welt zu betrachten, dass die Tochter bereit sei, ihre Hand einem bornier-

ten Leutnant zu reichen, den sie natürlich nicht liebt, den sie aber nehmen muss, weil der Papa andernfalls undeutungsweise mit dem Selbstmord droht? Und muss man dem Publikum zumuten zu glauben, es bedürfe derartiger Verwicklungen, damit die andere Hauptperson des Stückes, der Dichter, ebenfalls mit einem «Schicksal» bedacht werden kann?

Man könnte auf diese Weise noch lange weiterfragen; aber es wäre Zeitverschwendung. Das Publikum hat nämlich geantwortet — nicht bloss in Wien, sondern auch in Basel — und es hat die Wiedergabe dieser Ballade aus einer vergangenen und unballadenhaften Zeit mit stürmischem Applaus hingenommen.

Der Beifall galt dem Begriff Burgtheater, und er galt der bedeutenden künstlerischen Leistung. Diese vermochte gewiss nicht alle Schwächenabgründe des Stückes zu überbrücken, aber sie liess sie zeitweise vergessen. Obenan durch das vollendete Partnerspiel von Käthe Gold und Josef Meinrad. Beide Künstler hauchten der Szenenfolgen Leben ein, schufen Gefühl, wo das Stück nur Sentiment hat, innere Spannung, wo nur äussere vorhanden wäre, Echtheit, wo die Staffage droht. Die Rolle der Victoria deutet Möglichkeiten an, die der Persönlichkeit und dem Künstlertum Käthe Golds liegen. Mädchenhaftigkeit und Reife, Verhaltenheit und plötzlich hervorbrechende Hingabe, mit einem Wort, nüancenreiche Weiblichkeit erfüllten und vollendeten ihr Spiel. Sie erzielte jene Einheit zwischen Geste und Wort, die allein ergreift, zumal ihre Sprechkunst ein Genuss ist. Packend waren auch alle jene kleinen Szenen, in der sie nicht mit dem Wort, sondern mit dem stummen Spiel allein eine innere Wendung ahnen liess.

Josef Meinrad, in der überaus schweren Rolle des Dichters Johannes, war nicht nur der ideale Partner der grossen Künstlerin. Ihm gelang es, alle Gefahren dieser gefühlüberladenen Rolle zu umgehen und einen Johannes darzustellen, der im fortschreitenden Spiel innerlich wuchs und menschlich ergriff. So wie er es im ersten Teil vermied, aus dem begeisterten jungen Manne einen schwärmerischen Primaner zu machen, so bot er in den späteren Szenen den gereiften, über sich selbst hinausgewachsenen Mann dar.

Unter den übrigen Rollen ragte besonders Inge Brühlmeier als Camilla hervor, erfüllt vom sprudelnden Temperament des bald berechnenden, bald wirklich naiven Backfisches. Um die drei tragenden Rollen gruppierten sich die übrigen: das Drama liess ihnen keine Möglichkeit, anderes als die übliche Konvention auf die Bühne zu stellen. — Die Inszenierung Josef Gielens hatte, durch diskrete aber immerhin wahrnehmbare Akzente dazu beigetragen die Pseudolyrik des Stückes in passable Dramatik zu verwand-

eln. Wogegen das Bühnenbild als Versuch, die Mitte zwischen Realistik und unterstreichender Symbolik zu halten, weniger überzeugte.

Ungezählte Vorhänge bildeten das Ergebnis des dankbaren und anhaltenden Schlussbeifalls.

Sartre und eine Legende

Zwei Aufführungen im St. Albansaal

Fed. Unter den Auspizien der Christlichen Schauspiel-Gemeinschaft, die ihrerseits unter dem Patronat der christkatholischen, römisch-katholischen und der reformierten Kirche steht, hat eine kleine Berufsschauspielergruppe den Versuch unternommen, Jean-Paul Sartres «Huis clos» («Bei geschlossenen Türen») existenzialistischer Prägung, mit dem vorbehaltlos christlichen Einakter «Die Stunde des Hallonen» von Walter Gutkelch zu konfrontieren. Obwohl wir — zugegebenermassen — von Walter Gutkelch noch nichts gehört oder gesehen haben, so wagten wir doch einigen Zweifel zu hegen, wie weit der Versuch überhaupt gelingen konnte, Sartres erschütterndes Werk gleichsam nur als Konfrontation mit einem christlichen Werk zu benützen, und dann das letztere als Ausweg oder als Antwort auf das Schauspiel Sartres hochzuheben. Unsere Zweifel erwiesen sich aus mancherlei Gründen nicht als unberechtigt, und als Hauptpunkt möge vor allem die Tatsache angeführt sein, dass es sich bei Sartres Stück, dessen vieldiskutierten Inhalt wir als bekannt voraussetzen möchten, nicht etwa um eine Dramatisierung existenzialistischer Weltanschauung handelt, sondern um eine kalt-visionäre Sicht des modernen Menschen überhaupt. Jenes modernen Menschen nämlich, der sich niemals verwandeln kann, der das Heute nur als blosse Folge des Gestern erlebt, und der bis in alle Ewigkeit verdammt ist, Opfer seiner selbst zu sein, Opfer seiner Vergangenheit zu bleiben, welche abzustreifen er niemals die Kraft besitzt. «Der Mensch ist verurteilt, frei zu sein», sagt Sartre in einem Essay, und das genannte Schauspiel ist auch aus dem Aspekte dieses Satzes zu sehen: Das Diesseits ist zur Hölle geworden, weil der Mensch nicht mehr an die Freiheit seines Tuns und Lassens glauben will. Dass die Türen des «Hotelzimmers» nicht geschlossen sind, oder doch nur zeitweilig, ist schon allein als Umstand zu deuten, dass eben der moderne Mensch nicht einfach in die blosse, platte und spiegellose Existenz eingekapselt ist, sondern diesen Zustand, auch wenn er darüber lamentiert, letzten Endes doch erwünscht. Aus Furcht vor der eigenen Freiheit und Offenheit. Auch der oft zitierte Satz dieses quälerischen Stückes, nämlich: «Die Hölle, das sind die andern» —,

blick in da
Meisters g
M
Es war z
Pflegetätt
eingedenk
auserlesene
der Wirkun
tage auf d
Eurhythmie
Goethe. Di
vor sich.
Am frühe
Vortrag vo
kehr des Ge
statt, worin
ten Goethe
sind ihrer
standen die
Juan» und
waren für d
stellung de
dort mit de
am Vormitt
das anmerk
künstlerisch
Auch Lewen
Mozart scho
ende vollen
Tatsache, da
im heutigen
eske zur Tr
Heiterkeit r
künstlerisch
alles geschä
äussern Leb
zart bei Ve
gangen wur
Tonarten se
C- und Es-
ten ist. Er o

Resten
Resten
Resten
Resten
Resten

ist nichts an
drei Gestalt
würde: Die
der drei «ei
durchringt,
kalte Diagn

Konfronti
den Einakte
Gutkelch. E
Raubmörder
Verbrechen
Mut zu ver
Tages tauch
als Trägerin
derum zum
nicht. Er gl
und er glau
nicht an Go
tags zuvor
die Zelle be
Mädchen, di
ihrer Sanft
hass, und er
lose zu ersch
sauen zu la
wurzelt in d
gegriffen un
heisst es —
noch in Got
Quintessenz
abstrahiert
Freiheit an
chen ist.

Sofern wir
überstellung
schiedlichen
sagen, dass
damit einen
In Sartres
Kellner, Son
s ch e r a l s
stung — Ber
Gutkelchs v
Raimund B u
kes Gestalt
und gelunge
r a u c h insof
schönes, bou
verlangt, als
mosphäre ein
pirestil die n
beiden Stück
dankte die D

BASEL

Basler Mozartfest 1956

Karl Barths Mozart-Bild

cklicher Ge-
Mozart-Festes
Gedenkfeier
en im Musik-
tt unterrich-
er Theologen
s Karl Barth
er Tage ge-
n selbstver-
ufes gehört,
verstand es
eologe Barth
mit der ihm
haft entwer-
ber auf dem
nem Bereich,
Geist seiner

ler eine der schwierigsten Aufgaben sein soll. Es ist bei Mozart tatsächlich so, wie es neulich glücklich formuliert wurde: «dass das Schwere schwebt und das Leichte unendlich schwer wiegt.»

Es ist die grosse freie Sachlichkeit, mit der Mozart seinen Weg gegangen ist, einen Weg, auf dem die dunklen, schmerzlichen Erfahrungen die hellen, fröhlichen bei weitem überschatteten. Und trotzdem ist ihm das Subjektive nie zum Thema geworden. Keines seiner Werke gibt unmittelbar Anschluss über seine Biographie. Mozarts Leben diente seiner Kunst, nicht sie ihm, es wäre denn in dem nüchternen Sinn, dass sie ihm und Frau Konstanze und den Kindern die nötigen, so rasch wieder ausgegebenen Gulden verschaffte. Alles äussere Erleben stand immer wieder zurück hinter der Aufgabe, noch einmal und wieder ein Stück des klingenden Kosmos, in dem er lebte, neu zu gestalten — und zwar ganz unabhängig von seinen grossen oder kleinen Lebenserfahrungen.

Auch als Künstler hat Mozart einen weiten Weg gemacht — nach neueren Darstellungen — in nicht weniger als 34 Perioden. Man lasse sich durch sie jedoch nicht verleiten, Mozart erst von 1785 ab ernstlich zu hören. Auf jeder Stufe, den frühen wie den späten, dominiert die freie mozartische Sachlichkeit, in der er nie seine jeweiligen technischen Errungenschaften produzieren, sondern der Musik dienen wollte. In der nach beiden Seiten bemerkbaren Souveränität des echten Dienens liegt ebenfalls das Besondere dieses Mannes.

Dazu gehört auch, dass wir den Begriff der Freiheit noch unter einem anderen Aspekt in die Mitte rücken. Mozart hat als Spieler und Komponist immer etwas zu sagen gehabt, aber es gibt bei ihm keine «Moral der Geschichte», weder eine grobe noch eine sublimen. Was er 1781 an seinen Vater geschrieben hat, «Bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein», gilt für alle Texte, die er sich von dritt- und fünftklassigen Autoren schreiben liess. Weder hat der «Figaro» mit den Ideen der französischen Revolution, noch der «Don Giovanni» mit dem «Mythus vom ewigen Lüstling» (wie Kierkegaard behauptete) etwas zu tun. Ebenso wenig gibt es eine mozarteigene «Philosophie von Così fan tutte», und allzu viel «Menschheitsreligion» und sonstige, gar politische Mysterien dürfte man auch aus der Zauberflöte nicht heraushören wollen. Es war nun einmal so, dass Mozart (nach seinen Briefen zu schliessen) von der ihm umgebenden Natur, von Geschichte, Philosophie, Literatur und Politik seiner Zeit nie direkt und konkret berührt war. Ich fürchte, er hat nie viel gelesen. Eine mozartische Metaphysik gibt es jedenfalls nicht. Gott, die Welt, die Menschen, sich selbst, den Himmel und die Erde, das Leben und vor allem den Tod vor Augen, in den Ohren und im Herzen war er ein im tiefsten unproblematischer und so ein freier Mensch, in seiner ihm gebotenen Weise.

So ist auch Mozarts Musik frei von allen Uebersteigerungen. Der Himmel wölbt sich über der Erde, aber er erdrückt und verschlingt sie nicht. Die Erde bleibt die Erde. Mozart musizierte, wohl wissend um Finsternis, Chaos, Tod und Hölle, aus einer geheimnisvollen Mitte heraus, die Grenzen wählend. Er hält Mass, in dem Sinn, wie er 1781 schreibt, «dass Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen darf, sondern doch dabei vergnügen muss, folglich Musik allezeit Musik bleiben muss». Es war nichts mit dem Mozart der puren Grazie, wie ihn das

19. Jahrhundert sehen wollte, um ihn sogleich durch den «dämonischen Mozart» ebenso falsch zu ersetzen. Es war gerade die Abwesenheit aller Dämonen und aller Extreme, die weise Konfrontierung und Mischung der Elemente, was die Freiheit ausmacht, in der Mozarts Musik zur echten vox humana in der ganzen Skala ihrer Möglichkeiten wurde. Wer ihn recht hört, der darf sich als der Mensch der er ist — wie alle Personen Mozarts — als der dem Tod Verfallene und doch noch Lebende verstanden und zur Freiheit beufen wissen.

Dabei ist die mozartische Mitte nicht — wie bei dem grossen Theologen Schleiermacher — die des Ausgleichs, der Neutralität der Indifferenz. Immer gibt es — in Umkehrung zu den grossen dunklen und den kleinen hellen Erfahrungen in Mozarts Leben — eine Wendung, bei der die Freude das Leid, ohne es auszulöschen, überholt. Das gilt von allen seinen Werken, besonders von den kirchlichen, die allen Einwänden entgegen, als wahrhaft geistliche Musik zu bezeichnen sind.

Mozart hat nie gejammert, nie gehadert, obschon er es auch hätte tun können. Statt dessen vollzog er immer wieder diese tröstliche, köstliche Wendung, und darin liegt wohl das tiefste Geheimnis seiner Freiheit und damit der Inbegriff des Besonderen, nach dem wir uns eingangs gefragt hatten.

Und dann kam Karl Barth zum Schluss zu «einigen lose aneinandergereihten Bemerkungen». Eine Frage wolle er unbeantwortet zurückstellen — nämlich, wie er als evangelischer Christ und Theologe dazu komme, gerade zu Mozart Ja zu sagen, da Mozart doch «so katholisch» und «auch noch Freimaurer» und überhaupt nur ein «Musikant» gewesen sei. «Wer hier Ohren hatte, zu hören, der hat gewiss gehört» — die Anderen mussten sich mit dem Hinweis begnügen, dass das Neue Testament nicht nur vom Himmelreich rede, sondern auch von den Gleichnissen des Himmelreichs.

Zur Frage «Mozart und die anderen grossen Musiker» zitierte er Goethes musikalischen Sachberater Zelter. «Als wenn nun nach Mozart niemand mehr komponieren, sterben oder Ruhe finden dürfte», und Mozarts ersten Biographen, den Prager Professor Franz Niemetschek, der sieben Jahre nach Mozarts Tod schrieb: «Wer einmal an Mozart Geschmack gefunden hat, der wird durch andere Musik schwer zu befriedigen sein.»

Zum Thema Mozart und Goethe musste er feststellen, dass es mehr als wahrscheinlich ist, dass Mozart Goethe nie gelesen hat und bei der Vertonung des Liedes vom Veilchen sich wohl kaum Rechenschaft darüber ablegte, mit welchem «Librettisten» er es da zu tun hatte. Und Goethe scheint, zufrieden mit den Leistungen seines Zelter, von jener Vertonung seines Textes keine Notiz genommen zu haben. Im übrigen hat er von Mozart als von dem «Unerreichbaren» geredet und ihn mit Raffael und Shakespeare in einem Atemzug genannt. Und nachdem Karl Barth noch das vieldiskutierte Thema Mozart und Basel mit einer historischen Reminiscenz gestreift hatte, schloss er seine schöne Ansprache mit dem unerwarteten Hinweis, es könnte passender sein, wenn man schon einen grossen Maler in Parallele zu Mozart setzen wolle, an Sandro Botticelli zu denken. «An die reiche aber immer ruhig geschwungene und zugleich so herrlich klare Linienführung, an die unmissverständlichen Beziehungen und Begrenzungen und vor allem an das unergründliche Wissen, Fragen und Antworten, der menschlichen Augen in Botticellis Malerei. So wie diese Augen zu sehen scheinen, so möchte Wolfgang Amadeus Mozart in seiner grossen Freiheit gehört haben, um dann in derselben grossen Freiheit spielen zu dürfen, wie es ihm gegeben war.»

Münsterkonzert des Basler Gesangvereins

e. Wieder bekundete das sehr stark besetzte Münster am Sonntagabend die Anziehungskraft Mozarts. Dabei hatte es der Basler Gesangverein weder sich, noch seinen Besuchern leicht gemacht; sein Programm war von allen im Rahmen des Basler Mozart-Festes das anspruchsvollste. Als zugkräftig konnte zunächst nur die Motette «Exultate, jubilate» in der Mitte der Vortragsfolge gelten; ihr begegnet man um des virtuosens Glanzes willen öfters. Die schon im «Idomeneo» hervorgetretene Wiener Sopranistin Teresa Stich-Randall brillierte wiederum, diesmal namentlich in den Koloraturen, setzte jedoch die Kraft ihres Organs bisweilen in einer dem Mozartschen Wesen widersprechenden Wucht ein, wobei freilich zu bedenken blieb, einen wie weiten Raum sie auszufüllen hatte.

Die Motette gehört mit dem Entstehungsjahr 1773 zu den Jugendwerken des Meisters; «... composto in

Milano... del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Academico di Bologna e di Verona» stand auf dem ältesten Titelblatt zu lesen, und genau sieben Jahre zählte der komponierende Ritter und Akademiker. Um ein wenig später ist die Missa in honorem SSmae Trinitatis entstanden, die den gleichen Jahrgang trägt, jedoch im heimischen Salzburg niedergeschrieben wurde.

Die Zahl von Mozarts Kirchenkompositionen ist viel grösser, als man im allgemeinen annimmt; er hat neben nicht wenigen grossen und kleinen Messen einzelne Messeteile, Offertorien, Vespere, Motetten sowie das nicht vollendete Requiem hinterlassen. Mit gut sechzig Arbeiten nimmt dieses Gebiet ziemlich genau einen Zehntel des Gesamtwerkes für sich in Anspruch; nicht zufällig dabei, dass bis auf etwa ein halbes Dutzend alle Kirchenwerke vor 1780 entstanden sind, weil

sie meist Bestellungen auf Reisen oder Verpflichtungen dem Salzburger Brotherrn gegenüber darstellen. Die grosse c-moll-Messe, die Motette Ave verum corpus und das schon erwähnte Requiem sind die wichtigsten Ausnahmen, während sonst im letzten Lebensjahrzehnt das sinfonische und das dramatische Schaffen die meiste Zeit beanspruchten.

Von der Missa in honorem SSmae Trinitatis sagt Alfred Einstein: «Diese Messe, für Chor allein, ohne alle Solisten geschrieben, verwirklicht ein Formideales». Sie hat darum das Münsterkonzert höchst sinnvoll eingeleitet als eine Komposition von edler, des Abgründigen entbehrender Haltung. Unentwegt fliesst der Chorsatz, und er zeigt den Ausdruck eines jungen Gläubigen, der freilich, denkt man an die ergreifende Ausdeutung des Et incarnatus est oder an die Feinheit des Benedictus, sich durch die Vorlage bisweilen hoch emporheben lässt. Ganz im Geiste der schönen Schöpfung hat Dr. Hans Münch mit dem Orchester der BOG (Konzertmeister Franz Gellert, Orgel: Dr. Fritz Morel) und namentlich mit dem Halbchor des Basler Gesangvereins musiziert und gesungen: frei und beweglich, in echt Mozartschem Sinne.

Wesentlich kunstvoller und darum auch anspruchsvoller sind die Vesperae solennes de confessore für Soloquartett, Chor und Orchester. Im Idomeneo-Jahr 1780 entstanden, zeigen sie zunächst einen der frühen Messe verwandten flüssigen Zug, erfahren jedoch durch das Einschleichen der vier Solostimmen — zu Teresa Stich-Randall traten die beiden farnosen Basler Theatersänger Emmy Liska (Alt) und Herbert Simon (Bass) sowie der Tenor Salvatore Salvati — eine wesentliche Bereicherung, wie denn überhaupt Mozart in dieses Werk sein umfassendes Wissen mit der Fülle seiner Einfälle in köstlichen Einklang zu bringen vermochte. Hans Münch hat dies mit seinen vielen Helfern gültig zum Ausdruck gebracht.

Durch den Vortrag der beiden Frühwerke und des einen Werks der Reife hat der Basler Gesangverein, für einmal vom Chor des Münsters aus, zum Basler Mozart-Fest einen wichtigen Beitrag geleistet: zeitlich, indem er bis weit in die Jugendjahre vorsties, stilistisch, indem er in knapp anderthalb Stunden Einblick in das oft unterschätzte geistliche Schaffen des Meisters gewährte.

Mozartfeier im Goetheanum

Es war zu erwarten, dass auch im Goetheanum, als Pflegestätte der Musik, Mozart gefeiert werde, aber eingedenk der Festwoche im nahen Basel mit ihren ausserlesenen Genüssen, konzentrierte sich der Anteil der Wirkungsstätte Rudolf Steiners an diese Gedenktage auf das von ihr besonders gepflegte Gebiet der Eurhythmie und der intensiven Beschäftigung mit Goethe. Diese Veranstaltungen gingen am Sonntag vor sich.

Am frühen Nachmittag fand ein sehr gut besuchter Vortrag von Wilhelm Lewerenz zur 200. Wiederkehr des Geburtstages von Wolfgang Amadeus Mozart statt, worin von Aussprüchen des jungen und des alten Goethe über Mozart ausgegangen wurde, denn es sind ihrer mehr, als die gemeinhin zitierten. Immerhin standen diese Aussprüche hauptsächlich mit «Don Juan» und der «Zauberflöte» im Zusammenhang und waren für den Vortragenden Ausgangspunkt zur Darstellung des Wesens Mozarts. Sie deckte sich da und dort mit den Ausführungen von Karl Barth, die man am Vormittag im Musiksaal hörte. Wir möchten nur das anmerken, was hier wie dort über die Freiheit des künstlerischen Schaffens bei Mozart gesagt wurde. Auch Lewerenz hob des weitern hervor, dass im Kind Mozart schon alles da war, was bis zu seinem Lebensende vollendete Gestalt erhielt, und schliesslich die Tatsache, dass das Dramatische weder zum Tragischen im heutigen Sinne gesteigert wurde, noch das Buffoneske zur Trivialität wurde, weil im Ernst die innere Heiterkeit mitschwang, wie die Heiterkeit vom tiefen künstlerischen Ernst Mozarts getragen wurde. Dies alles geschah in einer gegensätzlichen Wirklichkeit des äusseren Lebens, während welcher der erwachsene Mozart bei Vergebung von Amt und Stellung stets übergegangen wurde. Der Vortragende wies auf die Nähe der Tonarten seiner reifsten Opern hin, die sich zwischen C- und Es-dur bewegen, was nicht als Zufall zu werten ist. Er deutete ferner auf Analogien zwischen der

457

Resten Resten Resten Resten Resten
Resten Resten
Resten **Bruckner** Resten
Resten Gerbergasse 20 Resten
Resten Resten Resten Resten Resten

ten Leutnant zu reichen, den sie natürlich nicht liebt, den sie aber nehmen muss, weil der Papa andernfalls andeutungsweise mit dem Selbstmord droht? Und muss man dem Publikum zumuten zu glauben, es bedürfte derartiger Verwicklungen, damit die andere Hauptperson des Stückes, der Dichter, ebenfalls mit einem «Schicksal» bedacht werden kann?

deln. Wogegen das Bühnenbild als Versuch, die Mitte zwischen Realistischem und unterstreichender Symbolik zu halten, weniger überzeugte.

Ungezählte Vorhänge bildeten das Ergebnis des dankbaren und anhaltenden Schlussbeifalls.

ist nichts anderes als der Ausdruck jener Ohnmacht der drei Gestalten, deren Wandlung mit dem Satz beginnen würde: Die Hölle, das ist man selbst! Dass sich keine der drei «eingesperrten» Figuren zu dieser Wahrheit durchringt, ist nicht Weltanschauung, sondern eisig-kalte Diagnose.

Konfrontiert wurde dieses Werk mit dem nachfolgenden «Die Stunde des Hallelujah» von Walter

... musiker
... unseren
... haben
... wählung
... geraten.
... neulich
... zugehen.
... möchte»,
... etwas
... gilt es

Mozart hat als Spieler und Komponist immer etwas zu sagen gehabt, aber es gibt bei ihm keine «Moral der Geschichte», weder eine grobe noch eine sublimale. Was er 1781 an seinen Vater geschrieben hat, «Bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein», gilt für alle Texte, die er sich von dritt- und fünftklassigen Autoren schreiben liess. Weder hat der «Figaro» mit den Ideen der französischen Revolution, noch der «Don Giovanni» mit dem «Mythus vom ewigen Lüstling» (wie Kierkegaard behauptete) etwas zu tun. Ebensowenig gibt es eine mozart eigene «Philosophie von Così fan tutte», und allzu viel «Menschheitsreligion» und sonstige, gar politische Mysterien dürfte man auch aus der Zauberflöte nicht heraushören wollen. Es war nun einmal so, dass Mozart (nach seinen Briefen zu schliessen) von der ihn umgebenden Natur, von Geschichte, Philosophie, Literatur und Politik seiner Zeit nie direkt und konkret berührt war. Ich fürchte, er hat nie viel gelesen. Eine mozartische Metaphysik gibt es jedenfalls nicht. Gott, die Welt, die Menschen, sich selbst, den Himmel und die Erde, das Leben und vor allem den Tod vor Augen, in den Ohren und im Herzen war er ein im tiefsten unproblematischer und so ein freier Mensch, in seiner ihm gebotenen Weise.

So ist auch Mozarts Musik frei von allen Uebersteigerungen. Der Himmel wölbt sich über der Erde, aber er erdrückt und verschlingt sie nicht. Die Erde bleibt die Erde. Mozart musiziert, wohl wissend um Finsternis, Chaos, Tod und Hölle, aus einer geheimnisvollen Mitte heraus, die Grenzen während. Er hält Mass, in dem Sinn, wie er 1781 schreibt, «dass Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen darf, sondern doch dabei vergnügen muss, folglich Musik allezeit Musik bleiben muss». Es war nichts mit dem Mozart der puren Grazie, wie ihn das

Münsterkonzert des Basler Gesangvereins

e. Wieder bekundete das sehr stark besetzte Münster am Sonntagabend die Anziehungskraft Mozarts. Dabei hatte es der Basler Gesangverein weder sich, noch seinen Besuchern leicht gemacht; sein Programm war von allen im Rahmen des Basler Mozart-Festes das abseitigste. Als zugkräftig konnte zunächst nur die Motette «Exultate, jubilate» in der Mitte der Vortragsfolge gelten; ihr begegnet man um des virtuosen Glanzes willen öfters. Die schon im «Idomeneo» hervorgetretene Wiener Sopranistin Teresa Stich-Randall brillierte wiederum, diesmal namentlich in den Koloraturen, setzte jedoch die Kraft ihres Organs bisweilen in einer dem Mozartschen Wesen widersprechenden Wucht ein, wobei freilich zu bedenken blieb, einen wie weiten Raum sie auszufüllen hatte.

Die Motette gehört mit dem Entstehungsjahr 1773 zu den Jugendwerken des Meisters; «... composto in

reichs.
Zur Frage «Mozart und die anderen grossen Musiker» zitierte er Goethes musikalischen Sachberater Zelter. «Als wenn nun nach Mozart niemand mehr komponieren, sterben oder Ruhe finden dürfte», und Mozarts ersten Biographen, den Prager Professor Franz Niemetschek, der sieben Jahre nach Mozarts Tod schrieb: «Wer einmal an Mozart Geschmack gefunden hat, der wird durch andere Musik schwer zu befriedigen sein.»

Zum Thema Mozart und Goethe musste er feststellen, dass es mehr als wahrscheinlich ist, dass Mozart Goethe nie gelesen hat und bei der Vertonung des Liedes vom Veilchen sich wohl kaum Rechenschaft darüber ablegte, mit welchem «Librettisten» er es da zu tun hatte. Und Goethe scheint, zufrieden mit den Leistungen seines Zelter, von jener Vertonung seines Textes keine Notiz genommen zu haben. Im übrigen hat er von Mozart als von dem «Unerreichbaren» geredet und ihn mit Raffael und Shakespeare in einem Atemzug genannt. Und nachdem Karl Barth noch das viel diskutierte Thema Mozart und Basel mit einer historischen Reminiszenz gestreift hatte, schloss er seine schöne Ansprache mit dem unerwarteten Hinweis, es könnte passender sein, wenn man schon einen grossen Maler in Parallele zu Mozart setzen wolle, an Sandro Botticelli zu denken. «An die reiche aber immer ruhig geschwungene und zugleich so herrlich klare Linienführung, an die unmissverständlichen Beziehungen und Begrenzungen und vor allem an das unergründliche Wissen, Fragen und Antworten. Der menschlichen Augen in Botticellis Malerei. So wie diese Augen zu sehen scheinen, so möchte Wolfgang Amadeus Mozart in seiner grossen Freiheit gehört haben, um dann in derselben grossen Freiheit spielen zu dürfen, wie es ihm gegeben war.»

Milano... del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Academico di Bologna e di Verona» stand auf dem ältesten Titelblatt zu lesen, und genau sieben Jahre zählte der komponierende Ritter und Akademiker. Um ein wenig später ist die Missa in honorem SSmae Trinitatis entstanden, die den gleichen Jahrgang trägt, jedoch im heimischen Salzburg niedergeschrieben wurde.

Die Zahl von Mozarts Kirchenkompositionen ist viel grösser, als man im allgemeinen annimmt; er hat neben nicht wenigen grossen und kleinen Messen einzelne Messeteile, Offertorien, Vespere, Motetten sowie das nicht vollendete Requiem hinterlassen. Mit gut sechzig Arbeiten nimmt dieses Gebiet ziemlich genau einen Zehntel des Gesamtwerkes für sich in Anspruch; nicht zufällig dabei, dass bis auf etwa ein halbes Dutzend alle Kirchenwerke vor 1780 entstanden sind, weil

... blick in das oft unterschätzte geistliche Schaffen des Meisters gewährte.

Mozartfeier im Goetheanum

Es war zu erwarten, dass auch im Goetheanum, als Pflegestätte der Musik, Mozart gefeiert werde, aber eingedenk der Festwoche im nahen Basel mit ihren auserlesenen Genüssen, konzentrierte sich der Anteil der Wirkungsstätte Rudolf Steiners an diese Gedenktage auf das von ihr besonders gepflegte Gebiet der Eurhythmie und der intensiven Beschäftigung mit Goethe. Diese Veranstaltungen gingen am Sonntag vor sich.

Am frühen Nachmittag fand ein sehr gut besuchter Vortrag von Wilhelm Lewerenz zur 200. Wiederkehr des Geburtstages von Wolfgang Amadeus Mozart statt, worin von Aussprüchen des jungen und des alten Goethe über Mozart ausgegangen wurde, denn es sind ihrer mehr, als die gemeinhin zitierten. Immerhin standen diese Aussprüche hauptsächlich mit «Don Juan» und der «Zauberflöte» im Zusammenhang und waren für den Vortragenden Ausgangspunkt zur Darstellung des Wesens Mozarts. Sie deckte sich da und dort mit den Ausführungen von Karl Barth, die man am Vormittag im Musiksaal hörte. Wir möchten nur das anmerken, was hier wie dort über die Freiheit des künstlerischen Schaffens bei Mozart gesagt wurde. Auch Lewerenz hob des weitern hervor, dass im Kind Mozart schon alles da war, was bis zu seinem Lebensende vollendete Gestalt erhielt, und schliesslich die Tatsache, dass das Dramatische weder zum Tragischen im heutigen Sinne gesteigert wurde, noch das Buffoneske zur Trivialität wurde, weil im Ernst die innere Heiterkeit mitschwang, wie die Heiterkeit vom tiefen künstlerischen Ernst Mozarts getragen wurde. Dies alles geschah in einer gegensätzlichen Wirklichkeit des äussern Lebens, während welcher der erwachsene Mozart bei Vergebung von Amt und Stellung stets übergegangen wurde. Der Vortragende wies auf die Nähe der Tonarten seiner reifsten Opern hin, die sich zwischen C- und Es-dur bewegen, was nicht als Zufall zu werten ist. Er deutete ferner auf Analogien zwischen der

457

Resten Resten Resten Resten Resten
Resten Resten
Resten **Bruckner** Resten
Resten Gerbergasse 20 Resten
Resten Resten Resten Resten Resten

ten Leutnant zu reichen, den sie natürlich nicht liebt, den sie aber nehmen muss, weil der Papa andernfalls und andeutungsweise mit dem Selbstmord droht? Und muss man dem Publikum zumuten zu glauben, es bedürfe derartiger Verwicklungen, damit die andere Hauptperson des Stückes, der Dichter, ebenfalls mit einem «Schicksal» bedacht werden kann?

Man könnte auf diese Weise noch lange weiterfragen; aber es wäre Zeitverschwendung. Das Publikum hat nämlich geantwortet — nicht bloss in Wien, sondern auch in Basel — und es hat die Wiedergabe dieser Ballade aus einer vergangenen und unballadenhaften Zeit mit stürmischem Applaus hingenommen.

Der Beifall galt dem Begriff Burgtheater, und er galt der bedeutenden künstlerischen Leistung. Diese vermochte gewiss nicht alle Schwächenabgründe des Stückes zu überbrücken, aber sie liess sie zeitweise vergessen. Obenan durch das vollendete Partnerspiel von Käthe Gold und Josef Meinrad. Beide Künstler hauchten der Szenenfolgen Leben ein, schufen Gefühl, wo das Stück nur Sentiment hat, innere Spannung, wo nur äussere vorhanden wäre, Echtheit, wo die Staffage droht. Die Rolle der Victoria deutet Möglichkeiten an, die der Persönlichkeit und dem Künstlertum Käthe Golds liegen. Mädchenhaftigkeit und Reife, Verhaltenheit und plötzlich hervorbrechende Hingabe, mit einem Wort, nuancenreiche Weiblichkeit erfüllten und vollendeten ihr Spiel. Sie erzielte jene Einheit zwischen Geste und Wort, die allein ergreift, zumal ihre Sprechkunst ein Genuss ist. Packend waren auch alle jene kleinen Szenen, in der sie nicht mit dem Wort, sondern mit dem stummen Spiel allein eine innere Wendung ahnen liess.

Josef Meinrad, in der überaus schweren Rolle des Dichters Johannes, war nicht nur der ideale Partner der grossen Künstlerin. Ihm gelang es, alle Gefahren dieser gefühlsüberladenen Rolle zu umgehen und einen Johannes darzustellen, der im fortschreitenden Spiel innerlich wuchs und menschlich ergriff. So wie er es im ersten Teil vermied, aus dem begeisterten jungen Manne einen schwärmerischen Primaner zu machen, so bot er in den späteren Szenen den gereiften, über sich selbst hinausgewachsenen Mann dar.

Unter den übrigen Rollen ragte besonders Inge Brühlmeier als Camilla hervor, erfüllt vom sprudelnden Temperament des bald berechnenden, bald wirklich naiven Backfisches. Um die drei tragenden Rollen gruppieren sich die übrigen: das Drama liess ihnen keine Möglichkeit, anderes als die übliche Konvention auf die Bühne zu stellen. — Die Inszenierung Josef Giellens hatte, durch diskrete aber immerhin wahrnehmbare Akzente dazu beigetragen die Pseudolyrik des Stückes in passable Dramatik zu verwandeln.

deln. Wogegen das Bühnenbild als Versuch, die Mitte zwischen Realistik und unterstreichender Symbolik zu halten, weniger überzeugte.

Ungezählte Vorhänge bildeten das Ergebnis des dankbaren und anhaltenden Schlussbeifalls.

Sartre und eine Legende

Zwei Aufführungen im St. Albansaal

Fed. Unter den Auspizien der Christlichen Schauspiel-Gemeinschaft, die ihrerseits unter dem Patronat der christkatholischen, römisch-katholischen und der reformierten Kirche steht, hat eine kleine Berufsschauspielergruppe den Versuch unternommen, Jean-Paul Sartres «Huis clos» («Bei geschlossenen Türen») existenzialistischer Prägung, mit dem vorbehaltlos christlichen Einakter «Die Stunde des Hallonen» von Walter Gutkelch zu konfrontieren. Obwohl wir — zugegebenermassen — von Walter Gutkelch noch nichts gehört oder gesehen haben, so wagten wir doch einigen Zweifel zu hegen, wie weit der Versuch überhaupt gelingen konnte, Sartres erschütterndes Werk gleichsam nur als Konfrontation mit einem christlichen Werk zu benützen, und dann das letztere als Ausweg oder als Antwort auf das Schauspiel Sartres hochzuheben. Unsere Zweifel erwiesen sich aus mancherlei Gründen nicht als unberechtigt, und als Hauptpunkt möge vor allem die Tatsache angeführt sein, dass es sich bei Sartres Stück, dessen viel diskutierten Inhalt wir als bekannt voraussetzen möchten, nicht etwa um eine Dramatisierung existenzialistischer Weltanschauung handelt, sondern um eine kalt-visionäre Sicht des modernen Menschen überhaupt. Jenes modernen Menschen nämlich, der sich niemals verwandeln kann, der das Heute nur als blosse Folge des Gestern erlebt, und der bis in alle Ewigkeit verdammt ist, Opfer seiner selbst zu sein, Opfer seiner Vergangenheit zu bleiben, welche abzustreifen er niemals die Kraft besitzt. «Der Mensch ist verurteilt, frei zu sein», sagt Sartre in einem Essay, und das genannte Schauspiel ist auch aus dem Aspekte dieses Satzes zu sehen: Das Diesseits ist zur Hölle geworden, weil der Mensch nicht mehr an die Freiheit seines Tuns und Lassens glauben will. Dass die Türen des «Hotelzimmers» nicht geschlossen sind, oder doch nur zeitweilig, ist schon allein als Umstand zu deuten, dass eben der moderne Mensch nicht einfach in die blosse, platte und spiegellose Existenz eingekapselt ist, sondern diesen Zustand, auch wenn er darüber lamentiert, letzten Endes doch erwünscht. Aus Furcht vor der eigenen Freiheit und Offenheit. Auch der oft zitierte Satz dieses quälischen Stückes, nämlich: «Die Hölle, das sind die andern» —,

ist nichts anderes als der Ausdruck jener Ohnmacht der drei Gestalten, deren Wandlung mit dem Satz beginnen würde: Die Hölle, das ist man selbst! Dass sich keine der drei «eingesperrten» Figuren zu dieser Wahrheit durchringt, ist nicht Weltanschauung, sondern eisig-kalte Diagnose.

Konfrontiert wurde dieses Werk mit dem nachfolgenden Einakter «Die Stunde des Hallonen» von Walter Gutkelch. Hallonen ist ein lebenslänglich verurteilter Raubmörder, der — wie er sagt — noch nicht genug Verbrechen begangen hat, um der Staatsgewalt zum Mut zu verhelfen, ihn zum Tode zu verurteilen. Eines Tages taucht nun ein junges Mädchen auf, gleichsam als Trägerin der göttlichen Liebe. Sie möchte ihm wieder zum Glauben verhelfen. Aber Hallonen will nicht. Er glaubt an Wälder, an die Berge und Flüsse, und er glaubt an die Leere seiner Zelle, aber er glaubt nicht an Gott. Er glaubt so wenig an ihn, dass er sich tags zuvor sogar geschworen hat, den ersten Mann, der die Zelle betritt, zu erwürgen und totzuschlagen. Das Mädchen, die Trägerin des reinen Glaubens, steigert mit ihrer Sanftheit und Ergebenheit auch seinen Menschenhass, und er ergreift einen Holzschemel, um die Wehrlose zu erschlagen. Aber — eben im Begriff, die Waffe sausen zu lassen, bleibt die erhobene Hand wie angewurzelt in der Luft stehen. Die höhere Gewalt hat eingegriffen und den Raubmörder erleuchtet. Denn — so heisst es — im Menschen liegt keine Zukunft mehr, nur noch in Gott... Wie immer man sich nun zu dieser Quintessenz einstellen möge: Es wird ungeheuer viel abstrahiert in diesem Einakter, in dem die christliche Freiheit an einem recht undurchsichtigen Orte zu suchen ist.

Sofern wir von dieser nicht ganz geglückten Gegenüberstellung zweier, auch künstlerisch sehr unterschiedlichen Stücke absehen, so ist als Ganzes doch zu sagen, dass die Christliche Schauspiel-Gemeinschaft damit einen nicht uninteressanten Abend gegeben hat. In Sartres Stück traten auf: Eduard Abel als der Kellner, Sonja Weckmann als Estelle, Gerd Fatscher als Garcin, und — mit der weitaus besten Leistung — Benita Roemer als Ines. In dem Einakter Gutkelchs waren es Irmentraud Fannböck und Raimund Bucher, die den beiden Personen des Stückes Gestalt zu geben suchten. Nicht ganz zutreffend und gelungen war das Bühnenbild von Max Stutbenrauch insofern, als das Sartresche Stück weniger ein schönes, boudoirhaftes Zimmer im Second-Empire-Stil verlangte, als vielmehr die etwas billige, verrauchte Atmosphäre eines französischen Kleinhotels, dem der Empirestil die nötige Muffigkeit verleiht. Regie führte in beiden Stücken Eduard Abel. Das Publikum verdankte die Darbietungen mit Beifall.