

analysiert. Aber mitten darin bricht ein Tieferes auf: „ich muß bekennen, daß ich nach meinen analytischen Untersuchungsergebnissen an die beanspruchte geistige Freiheit bei vielen sogenannten Freigeistern nicht glauben kann und an ihrer Stelle häufig nur eine überkompensierte Pose (Krampf) sehe, die ihr Bewußtsein und das anderer mit lauten Behauptungen über ihre ganze innere Not und Verzweiflung von Gebundenheit, Angst und Protest hinwegtäuschen möchte“ (59/60).

Hier legt das Problem der Psychoanalyse Zeugnis ab für die „theozentrische Philosophie“ Edith Steins (wenngleich Maylan selber noch einmal den Nietzsche-Standpunkt versucht). Alle sogenannte Objektivität oder Neutralität des Forschens, von einer „neutralen“ Philosophie bis zu einer „neutralen“ Analyse, ist solange Verlarbung einer krampfhaften Selbstbehauptung, als sie nicht in der Tiefe Freiheit von Gott her ist. Die gesuchte Objektivität (in der „Anarchie der Systeme“) ist als krampflos gelöst nur möglich von der Haltung her, die im Exerzitienbüchlein und bei der hl. Teresa „Indifferenz“ heißt, d. h. das letzte Sich-objektiv-verhalten zu allem vom adhaerere Deo her. Denn Objektivität als verkleidetes Gott-Aussagen kommt nie von der Angst los, daß irgend ein Phänomen den weggeleugneten Gott wieder einführen könnte, und so wird es sich-versperrende Objektivität, Objektivität als Larve der Angst vor Gott.

Erich Przywara S. J.

Talhoffs Totenmal in München

Novemberstimmung ist nicht eigentlich das, wonach die Hunderttausende suchen, die auf kurze Zeit, der Arbeit ledig, durch den Sommer fahren. Auch daher mag es kommen, daß Talhoffs ganz neuartige Bühnenfeier für die Toten des Weltkrieges, obgleich das naßkalte Wetter der Aufführungsmoche abendlichem Zusammensein in festlichen Innenräumen günstig war, nicht in jeder Hinsicht den Beifall gefunden hat, mit dem die Veranstalter gerechnet hatten. Dennoch bleibt das

große Wagnis aus vielen Gründen denkwürdig.

Es war ein beispiellos kühner Versuch, aus den letzten Entwicklungen und Ahnungen der heutigen Theaterkünste ein modernes Gesamtkunstwerk zu formen, eine „dramatisch-chorische Vision für Wort, Tanz, Licht,“ dichterisch, musikalisch, tänzerisch, schauspielerisch und bühnenbildnerisch von Albert Talhoff geschaffen, von ihm in allen Teilen einstudiert und unter seiner alleinigen Leitung aufgeführt. Der Text ist, wenn man von europäischen Begriffen ausgeht, kaum dramatisch, aber stark lyrisch: weniger ein Ausdruck des Willens gegen einander gestellter Personen, als ein pathetischer Widerhall von Gesichten und Gefühlen. Die Worte werden von Chören vorgetragen, deuten aber nicht wie in den Chorliedern der Antike eine dramatische Handlung, sondern sprechen in gewaltigen Bildern das allgemeine Zeiterlebnis der Menschenverluste des Weltkrieges aus, das unterdessen schreckhaft unbestimmt in Geräuschkulissen, in wogenden Schatten und farbigen Lichtern und besonders im stummen Tanz gewandumwallter Männer und Frauen nach Gestaltung ringt.

Weil Talhoff, wie er im Programmheft erklärt, und wie die Aufführung bewies, weit stärker den Klangwert als die Sinngebung der Sprache herausgearbeitet hat, verstand man in der riesigen Festspielhalle des Ausstellungsparkes nicht einmal in den vordersten Reihen ohne Mühe, was die vom Taktschlag des Meisters geleiteten Chöre melodisch in den Raum riefen. Für die Gefühlswirkung wäre diese Unklarheit selbstverständlich kein Nachteil gewesen, wenn Talhoff, zumal da er schon auf Spannung durch eine zielstrebige Handlung verzichtet hatte, der Gefahr der Ermüdung wenigstens durch größere Mannigfaltigkeit von Tanz und Licht vorgebeugt hätte. Selbst eine an Ausdruckskraft so unerforschlich reiche Tänzerin wie Mary Wigman überwand schließlich nur auf den Höhepunkten des fast zweistündigen Spieles die abstumpfende Eintönigkeit des Schreckens und der Trauer. Nicht nur, daß sich die

Leiden des Krieges und die Mahnungen der Gefallenen noch von manchen andern Seiten hätten zeigen lassen, sogar was man beim Lesen des Textes ausgesprochen findet, wurde auf der Bühne nicht differenziert genug sichtbar und hörbar. Bei der absichtlich geringen Beleuchtung konnte auch die an sich überaus eindrucksmächtige Modellierung der Masken, die zur Hervorhebung des bloß typischen Charakters der Personen getragen wurden, nicht stark zur Geltung kommen. Ferner wurden die stimmungschaffenden und erst recht die raumbauenden Eigenschaften des Lichtes durchaus nicht in dem Grade ausgenutzt, den die heutige Scheintwerfertechnik gestattet. Und endlich blieb zum großen Teil Verheißung auch der sehr bühnengerechte Wille, Spieler und Publikum zu einer edel ergriffenen Gemeinschaft zu verbinden. Wohl war glücklich der Zug der Gestalten aus der Tiefe des Orchesters auf die Bühne; aber schon die Sprechbühre, die sich rechts und links von der Bühnenöffnung im Dunkel unbequem zusammenzudrängen schienen, waren für das Auge weder untereinander noch mit den Spielern lebendig verbunden. Und durch ein paar Stimmen, die auf den Seiten und im Hintergrunde des langgestreckten Zuschauerraumes zuweilen von versteckten Balkonen herabschallten, den Lauschenden, die unten saßen, das Gefühl innerer Mitwirkung mit den Menschen auf der Bühne zu geben, erwies sich vollends als unmöglich.

Grundsätzlich ist der Gedanke, die von unserem Zeitempfinden erfüllten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Klanges, des Lichtes und der Bewegung zu einer neuen Einheit zusammenzufassen und sie so durch das Theater zu einem gemeinsamen Erlebnis zu machen, durchaus zu begrüßen. Künstlerische Synthesen heutigen Gestaltens sind ebenso erwünscht wie wissenschaftliche Synthesen heutigen Erkennens. Daß diese überraschende Wendung im Theaterstil nicht sofort ganz gelingt und nicht sofort allgemein verstanden wird, darf uns nach den Erfahrungen, die wir mit dem modernen Baustil gemacht haben, gewiß nicht wundernehmen. Die Be-

seelung des tönendes Wortes, die Bildhaftigkeit der bewegten Massen, der gespenstisch fahle Raum voll dröhnender Wucht und hinsterbenden Leids, das bis zur letzten Faser durchgeformte Schreiten, Stürmen, Schwanken, Sinken der Mary Wigman — das alles waren sicher ungewöhnliche Leistungen. Und sooft man im Halbdunkel Talhoffs wehende Mähne und lenkende Hand über die Orchesterbrüstung ragen sah, bewunderte man im stillen Kraft und Mut dieses knorrigen Schweizers, dessen Werk als Gesamtschau und Gesamt schöpfung fast alles hinter sich läßt, was uns das Theater der letzten Jahre geboten hat.

Mut, sogar klug berechneten Mut hat Talhoff auch dadurch bewiesen, daß er, sobald die ersten Spieltage vorüber waren, allen Besuchern der Aufführungen ein gedrucktes Heft überreichte, aus dem ein wahrhaft ergögliches Stimmengewirr zufriedener und unzufriedener Kritiker tönte. Vertreter großer und mittlerer Blätter von Düsseldorf bis Wien, von Hamburg bis Bern füllten da die aller verschiedensten Urteile. Man sprach von „seelischer Größe“ der Dichtung, von einem „stark künstlerischen Impuls“, man behauptete, das Totenmal sei „das Höchste, was eine bedingte Zeit bisher zu einer gering geachteten Pflicht vor den Totenhügeln des Krieges zu sagen hatte“, die Sprechbühre ständen auf einer „bisher noch nie dagewesenen technischen Höhe“, Talhoff habe „dem Theater den Weg zu neuen Ausdrucksformen gewiesen“, seine „Idee“ sei der „Inbegriff der Religiosität“, der „Inbegriff des Geistes, also absolute Kunst, edelste Volkskunst“. Dagegen erklärten andere, das Totenmal sei „ein literarischer Kirchenraub, wie er strupelloser noch nicht verübt worden ist“, die Wesenszüge dieses Werkes seien „feierlich zelebrierende Sprechbühre in Sträflingsanzügen, bauchtanzen, hysterische Weiber und dazwischen der monotone Lärm von Dampfsirenen, Ventilatoren und Preßluftschlämmern“, der Versuch sei „kläglich gescheitert“, Talhoff sei „ein sehr aufdringlicher Dilettant“, ein „Dichter, der nicht dichten kann, ein Re-

gisseur, der von den Gesetzen der Bühne nichts weiß“. Oder sie schrieben: „Bei diesem mystisch-magischen Gebräu verhüllt die Muse ihr Haupt“, die Musik sei ein „kindliches Trommelfeuer“, das Sprechen „ständierendes Geklapper“, das Ganze „ein groß gewolltes, aber unzulänglich erfülltes, letzten Endes ausgeklügeltes und daher mit falschen Herrlichkeiten irrlichterndes Gespensterspiel“, sogar die Teilwirkungen beruhten „auf ziemlich deutlichem Theaterbluff“. Hinter jedem dieser Lobsprüche und jedem dieser Verdammungsurteile steht eine andere Zeitung, und das Heft führt ihrer noch viel mehr auf.

Talhoff hat sich also wirklich nicht geschaut, seinen Zuschauern noch während der Aufführungswochen offen zu sagen, was irgendwo im deutschen Sprachgebiete die Kritiker gegen ihn haben drucken lassen. Allerdings konnte er oder sein Geschäftsführer, wie das große Publikum nun einmal ist, ziemlich sicher damit rechnen, daß die Aufdeckung der grellen Widersprüche zwischen den Sachverständigen werbende Kraft entwickeln oder wenigstens die ungünstige Wirkung der Kritik auf den weiteren Besuch verringern werde. Tatsächlich ist die ja auch sonst nicht ungewöhnliche Meinungsverschiedenheit der Kritiker nicht ganz so lächerlich, wie es auf den ersten Blick scheint. Selbst wenn man von Parteilichkeit, mangelhafter Vorbildung, Ratlosigkeit vor dem Neuartigen und andern unrühmlichen Ursachen absteht, wird sich die geistige Persönlichkeit eines Kritikers von der jedes andern durch manche Eigenheiten unterscheiden. Von dieser gesamten geistigen Verfassung hängt es aber ab, welchen ästhetischen Eindruck ein Kunstwerk macht, und in welchem Verhältnisse man die künstlerischen Werte zu andern Lebenswerten sieht. Also können auch bei

vollem Sachverständnis und voller Ehrlichkeit nicht alle Kritiker im Urteil über den Wert des Totenmals übereinstimmen. Erst durch den Wettstreit der Meinungen kann allmählich die allgemeine Bedeutung eines Kunstwerkes offenbar werden.

Als das Lichterspiel verglöhrt war, die Chöre ihr letztes Amen zur flehenden Hoffnung auf eine Zukunft menschenneuernden Friedens gesprochen hatten, und der brausende Strom der Instrumente selig schwieg, fiel aus der Höhe die Mahnung in den Raum; „Es gibt nur eine Pflicht — bei uns selber damit anzufangen.“ Man wäre lieber nicht mit so pedantischer Deutlichkeit auf eine Folgerung gestoßen worden, die einem das ganze Werk mit künstlerischer Wucht ins Bewußtsein gehämmert hatte. Leider entsprach diesem Rufe nach seelischer Erneuerung nirgendwo in der Dichtung ein großes, erschütterndes Bild der seelischen Verwüstung, die den Krieg noch grauenhafter macht als alles Hungern und Stöhnen und Sterben. Viele Briefe gefallener Krieger beweisen, daß die Besten unserer Toten dieses tiefste Elend der Kampfsjahre begriffen haben. Gegen die Wiederkehr solcher Greuel mit aller Macht die Menschheit zu schützen suchen, ist wahrlich kein weichlicher Pazifismus. Und weit nötiger und heilsamer als der von einer gewissen Kritik in Talhoffs Totenmal vermischte heldische Gedanke militärischer Wehrhaftigkeit ist uns heute der nicht minder heldische Gedanke der Zivilcourage, die entschlossen die wirtschaftlichen Folgen des Krieges auf sich nimmt, der sittlichen Verwilderung widersteht, mit sachlichen und persönlichen Opfern allen zu helfen bemüht ist und über Klassen, Stände und Völker hinweg jeden brüderlich willkommen heißt.

Jakob Overmans S. J.