

päpstlichen Unfehlbarkeit ist ungenau. Was der Papst ex cathedra sagt, umfaßt durchaus nicht alles, was er „amtlich“ sagt (524). G. Friedrich Klenk S. J.

### Der gute „natürliche“ Ton

Vielleicht hat der alte Wagner im Faust doch nicht so ganz unrecht, wenn er sagt: „Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren“ — auch wenn der Pfarrer kein Komödiant ist. Obwohl auf ganz verschiedenen Ebenen, stehen der Prediger und der Schauspieler heute vor Problemen, die sich in gewisser Beziehung ähneln.

Kenner beklagen, daß die Kunst des Versesprechens auf unseren Bühnen im Aussterben sei. Es mag an der Ausbildung der Schauspieler liegen. Wenn man am Münchener Staatstheater neben einer Meisterin wie *Anne Kersten* jüngere Kräfte etwa Schiller sprechen hört, merkt man sofort den Unterschied: Man scheint heute auf den Schulen keinen Wert mehr auf den runden, geballten, bis ins Letzte durchgearbeiteten Sprechton zu legen, der allein dem Vers angemessen ist, nicht weil er feierlich klingt, sondern weil er, da an seiner Hervorbringung der ganze, seiner echten Mitte innegewordene Körper beteiligt ist, allein genug repräsentative Würde besitzt. Andere Eigenschaften als diese werden heute dringlicher vom Bühnensprecher verlangt. Sehr wichtig ist der Begriff der „Natürlichkeit“.

Nun ist Natürlichkeit in der Kunst ein Reifeziel. Man kann nicht damit anfangen. Die künstlerische Entwicklung muß beim „Künstlichen“ beginnen und auch eine Zeit dabei bleiben, ehe die Kunst wieder locker, schlicht und natürlich wird. Die meisten großen Künstler haben diesen Weg nehmen müssen. Heute scheint man das den Schauspielern ersparen zu wollen, damit sie möglichst rasch moderne Konversationsstücke spielen und bei Rundfunk und Film Engagements antreten können. Das könnte zur Folge haben, daß uns nicht nur die Shake-

peare- und Schillerspieler ausgehen werden, sondern daß es auch in den Domänen des „natürlichen“ Tons bald sehr langweilig sein wird. Eine Natürlichkeit, die natürlich nicht erst geworden, sondern es einfach geblieben ist, reicht für die Kunst nicht aus. Die scheinbare Umgangssprache, die heute von den Bühnendichtern gepflogen wird, kann dazu verführen, sie auch im Umgangston zu sprechen. Aber die Plaudereien Shaws, die Alltäglichkeiten Ibsens und der Volksjargon Gerhard Hauptmanns haben doch mehr mit Äschylus gemein als mit einer Rundfunkreportage, bei der man das Mikrophon mitten unter die Leute stellt. Es ist zwar durchaus nicht einfach, vor einem Mikrophon zu sprechen, als säße man mitten unter den Leuten, aber das zu können, ist noch nicht genug, um Theater zu spielen.

Die „Gehobenheit“, die die Kunst vom Leben unterscheidet, wird von vielen modernen Dichtern tunlichst verborgen. Es liegt im Bedürfnis unseres Lebensgefühls, immer so zu tun, als sage man nichts Besonderes. Aber der Schauspieler darf sich weder vom Dichter noch vom eigenen Lebensgefühl täuschen lassen. Die Prosa der Modernen, soweit sie wirklich Dichter sind, ist nicht vor dem Vers stehen geblieben, sondern über ihn hinausgegangen.

Man merkt es auch Filmschauspielern an, ob sie eine Bühnenpraxis hinter sich haben oder nicht. Ein noch so gewöhnlicher Satz, noch so „natürlich“ von *Erich Pontö* gesprochen, berührt uns tiefer, weil von seinem unauffälligen Pathos mehr Welt beschworen wird, als der „natürliche“ Tonfall Kraft hat zu ergreifen.

Es ist aber zweifellos nicht Bequemlichkeit, was dem Schauspieler von heute den Zugang zum Vers erschwert. Wenn man Theaterleute über Aufführungen urteilen hört, wird am leidenschaftlichsten mit Ausdrücken wie „verlogen“, „sentimental“, „Edelkitsch“ verdammt. Man scheut vor nichts so zu-

rück wie vor Gefühlen, die zwar stark, aber allgemein und verschwommen sind. Der Schauspieler, der schön, aber ohne etwas Bestimmtes zu meinen, deklamiert, wird als „Weihnachtsmann“ abgetan. Man dringt auf unbedingte Ehrlichkeit der Empfindungen, und man ist eher geneigt, Unterbetonungen hinzunehmen als etwas gelten zu lassen, das seine Stärke nicht durch Echtheit glaubwürdig macht. Jeder Satz soll von psychologischer Erfahrung getragen sein, und zwar von einer möglichst ins einzelne gehenden Erfahrung. Dieser Forderung gegenüber wirken manche klassischen Verse allgemein und ungenau, und der Schauspieler geniert sich, sie volltönend und rhythmusgerecht herauszubringen, so als sage er etwas Übertriebenes oder Geschmackloses. Er sucht lieber nach einer Nuance der Betonung, die dem naiven Sinn des Verses wenn nicht geradezu widerspricht, so ihm doch eine Bedeutung hinzugibt, die er von selbst noch nicht hat. Der moderne Schauspieler kommt sich komisch vor, wenn er „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!“ im Fanfarenton herausschmettert (wie es vom Dichter wahrscheinlich gemeint war). Er sagt es beiläufig, oder betont leise, oder sarkastisch, jedenfalls möglichst unrhetorisch.

Die Sucht, durch zusätzliche Interpretation den Sinn unserer klassischen Bühnenverse zu pointieren, mag zerstörende Folgen haben und nicht immer einem Geist der Ehrfurcht vor dem gegebenen Wort des Dichters entspringen. Aber die Notwendigkeit, den Klassiker durch derlei Modifizierung für das Publikum erst „genießbar“ zu machen, zeigt, daß die Herrschaft des überlieferten Verses von wirklich vorhandenen Kräften angefochten wird. Eine unnatürliche Theatralik würde das großstädtische Publikum auslachen und man möchte nicht gern auch nur in die Nähe dieser Gefahr kommen.

Doch ist deshalb das Theater noch nicht an die Natürlichkeit eines platten und banalen Realismus ausgeliefert. Als Gegenwirkung gegen den Schwulst war

die naturalistische Feindschaft gegen alles Pathetische wohl notwendig. Dieses Ziel ist allmählich erreicht, und langsam bildet sich ein neues Pathos heran. Es geht vom Konkreten, Bestimmten, Detaillierten aus und versucht dies zu der Feierlichkeit eines Weltgefühls zu steigern. *Bert Brechts* dramatische Lieder sind ein Beispiel für dieses neue Pathos: eine bis ins Zynische gehende Aufmerksamkeit für das Konkrete des Lebens wirkt mit einer poetischen Gemessenheit verbunden, die an griechische Chorlieder erinnert. Oder *Eliots* Bühnenvers: Salonkonversation, die, ohne daß künstliche Stützen zu spüren sind, auf die Ausmaße eines dichterischen Weltgesprächs hochgetrieben wird. *Christopher Fry* gestattet der Bühnensprache wieder den Luxus des Spielerischen, Ausschweifenden, Verschnörkelnden. Die Natürlichkeit, die verlangt wird, ist also nicht unverträglich mit Leidenschaft, Gedankentiefe und Grazie.

Vielleicht ist hier der Punkt, die Parallele zwischen dem Bühnenton und dem Kanzelton anzusetzen. Auch die Prediger haben das große Pathos der donnernden Rhetoren von einst meist aufgegeben. Auch ihre Zuhörerschaft ist der Deklamation müde geworden und möchte auf eine natürliche und schlechte Art angesprochen werden. Man ist weniger von einer „glänzenden“ als von einer „echten“ Predigt beeindruckt. Ob der Sprechende das, was er sagt, auch wirklich versteht, ob er eine persönliche Beziehung dazu hat, ob eine ernste Erfahrung dahinter steht, fragt sich der kritische Predigtbesucher, und er läßt sich durch eine noch so gut an den Mann gebrachte Belesenheit, nicht oft täuschen.

Es kann leichter sein, eine rhetorisch blendende Predigt zu halten, als aus religiöser Erfahrung über religiöse Dinge zu sprechen. Doch ist der Weg zu dem zweiten wohl über das erste zu nehmen. Der Unterschied zwischen „cum laude“ und „cum fructu“ zu predigen ist nicht so einfach, daß wer „ohne Lob“ pre-

digt, schon „mit Frucht“ predigt. Es ist hier wie mit der Natürlichkeit des Schauspielers: sie muß erworben, sie darf nicht beibehalten sein.

In einem großen Raum und vor vielen Menschen Worte von Bedeutung zu sprechen, ohne in einen pathetischen, geschwellenen oder gewaltsamen Ton zu verfallen, ist schon rein stimmlich eine schwere Aufgabe. Hinzu kommt, daß die Würde des Gegenstandes eine gewisse Feierlichkeit verlangt. Es gehört ein nicht geringes Maß phonetischer Schulung dazu, zugleich laut, weihevoll und doch natürlich zu sprechen.

Die Hauptschwierigkeit besteht aber darin, die alten Wahrheiten, die auf der Kanzel gesagt werden müssen, so zu formulieren, daß sie nicht wie zwar schöne und ehrwürdige, aber unverbundene, weil zu allgemeine Redensarten klingen. Hier ist der Prediger in einer schwierigeren Lage als der Komödiant. Nicht nur, weil es sich um ernstere Dinge handelt, sondern weil der Prediger, der dem Prediger gelassen ist, seine Wahrheiten „interessant“ zu machen, viel geringer ist. Ein Regisseur kann ein Stück von Heibel so spielen, als sei es von Anouilh. Die Worte der Heiligen Schrift verbieten jede willkürliche Interpretation. Man muß sie so deuten, wie sie gemeint sind, nicht wie sie besser gefallen oder wirksamer scheinen. Und trotzdem muß der Prediger ihnen einen neuen Sinn geben; „neu“, das heißt so, daß dem Zuhörer etwas Neues gesagt wird. Das kann etwa erreicht werden, indem die Worte der Schrift auf möglichst bestimmte und konkrete Fragen und Situationen bezogen werden. Der Prediger muß die Schrift nicht nur in ihrem allgemeinen Sinn verstanden haben, er muß sich ihren Wahrheitsgehalt oft und oft im Besonderen und Vielfältigen des Lebens erwiesen haben. Dies zu verwirklichen, mag in verschiedener Weise versucht werden; immer aber wird die religiöse Erfahrung des geistlichen Menschen entscheidend bleiben. Die christ-

liche Verkündigung hat auch so etwas wie eine Periode des „Naturalismus“ durchzumachen. Sie scheint darin nicht so weit zu sein wie die Entwicklung der weltlichen Kultur.

Die Natürlichkeit, die hier zu erreichen ist, kann nicht nur das Ergebnis psychologischer und formeller Redlichkeit sein. Die Probe, die bestanden werden muß, heißt: Wie „natürlich“ ist uns das Übernatürliche oder wie natürlich kann es uns wenigstens werden? Ist es dem Prediger innerlich vertraut?

Werner Barzel S. J.

### Theodor Steinbüchels nachgelassene Werke

Im Jahre 1949 ist Theodor Steinbüchel, Professor an der Tübinger Universität, erst 61 Jahre alt von uns gegangen. Über den Kreis seiner dankbaren Hörer und Freunde hinaus war der wissenschaftliche Ruf dieses mutigen, eigenständigen Denkers vor allem durch jenes Werk gedungen, das er im Rahmen des Tillmannschen Moralthologischen Handbuches hatte erscheinen lassen<sup>1</sup> und dessen hohe Bedeutung auch in dieser Zeitschrift geziemende Würdigung gefunden hat<sup>2</sup>. War es doch der neuartige, großangelegte Versuch, die überlieferte katholische Moralthologie mit den brauchbaren Ergebnissen der modernen Philosophie, vor allem mit der Wertethik in eine Begegnung zu bringen und auf diese Weise auch dem fernstehenden Gebildeten von heute einen Zugang zur christlichen Sittenlehre zu eröffnen. Dies ist in etwa überhaupt das Lebensanliegen des Heimgegangenen geblieben. Nach der Ansicht vieler Fachkenner hat

<sup>1</sup> Die philosophische Grundlegung der katholischen Sittenlehre (Handbuch der katholischen Sittenlehre, herausgegeben von Fritz Tillmann, I. Teil), Düsseldorf 1938. Die vierte, durchgesehene Auflage erschien in zwei Bänden 1951 im Patmos-Verlag Düsseldorf (Gln. zusammen DM 33.—).

<sup>2</sup> M. Pribilla, Moralbegründung, Bd. 135 (1939) 266—268. Vgl. auch Bd. 132 (1937) 205 f. und I. Zeiger, Katholische Moralthologie heute, Bd. 134 (1938) 143—153.