Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens

Herausgeber: [s.n.]

Band: 18 (1976)

Artikel: Betrachtungen

Autor: Müller, Paul Emanuel / Hess, Katharina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-550474

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: 14.07.2025

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

Betrachtungen

von Paul Emanuel Müller und Katharina Heß

Notizen zur Kunst

Hat da einer einen Vortrag gehalten, ein Schriftsteller, ein moderner, und sich gegen die Blümleindichter und Sonntagsmaler gewendet. Er hat sehr hitzig gesprochen, erregt, sehr erregt. Und wir Zuhörer fragten uns, was sie ihm denn wohl zuleide getan haben könnten, die Blümleindichter und Sonntagsmaler. Fürchtete er sich etwa vor ihnen, fürchtete er ihre Konkurrenz? — Doch wohl kaum, er ist ja ein angesehener, ein bekannter Autor. Wir wären gerne mit ihm ins Gespräch gekommen nach seinem Vortrag. Aber er wich uns aus. «Nein, nein», sagte er, «ich will die Welt nicht verbessern, ich kritisiere nicht einmal. Ich bin kein Heiland.» Was aber will er denn, ja, was denn?

Hat da einer einen Zeitungsartikel geschrieben, einen sehr hitzigen, sehr temperamentvollen Aufsatz, in dem er für das Zwecklose aller Kunst eintrat. Die heutige Literatur, so meinte er, leide vor allem daran, daß sie sich dem Niedrigen zuwende. Vor nichts mache sie halt, nicht einmal vor dem Schmutz. Daß die Jauchegrube literaturfähig geworden sei, das jedenfalls könne ihr kaum zum Vorteil gereichen, der Literatur.

Hat da einer eine Führung durchs Kunsthaus gemacht, mit jungen Menschen, Schülern. Den Saal mit den abstrakten Bildern hat er sich zu betreten geweigert. Das seien bestenfalls geometrische Spielereien, Farbenpuzzles, keineswegs aber Kunstwerke. Von den Alten müsse man lernen, die noch Menschen darzustellen vermochten, Tiere, Architektur. Aber das gäbe es ja auch nicht mehr heutzutage, Architektur.

Dürfen wir dem Künstler vorschreiben, was für Gegenstände er darstellen soll? Muß er überhaupt Gegenstände darstellen? Die Gegenstände sind das Vordergründige. Sie sind bloß Werkzeuge, dem Pinsel, der Schreibmaschine, dem Musikinstrumente noch nah verwandt, noch nah bei all dem, was wir täglich verbrauchen. Deshalb ist es letztlich fast unerheblich, was der Künstler darstellt, einen Baum, ein Blümlein, eine Jauchegrube oder geometrische Muster. Erheblich nur insofern, als das Gezeigte Träger der Mitteilung wird, als ihm die Kraft gegeben wird, die jenen erreicht, der ihm gegenübertritt, dem Kunstwerk, damit er in das Tiefere verwiesen wird, welches mit dem Kunstwerk gemeint ist.

Immer dort, wo eine Mitteilung und damit menschliche Kommunikation nicht mit alltäglichen Mitteln erreicht werden kann, erwacht der künstlerische Wille, beginnt die oft genug verzweifelte Arbeit an einem Werk, das in seiner absoluten Vollendung letztlich zwar nicht erreicht werden kann, aber trotzdem versucht sein will. Solche Arbeit ist weder an eine bestimmte Zeit, weder an Sonntag noch Werktag, noch an irgendeinen Ort, noch an einen bestimmten Stil, noch an irgendeinen Gegenstand gebunden.

Ein Schriftsteller muß dann schreiben, wenn er schreiben muß, das heißt, wenn ihm keine andere Möglichkeit der Mitteilung — und damit auch der Gestaltung — bleibt. Um Urteile, Kritiken und sogenannte Ratschläge hat er sich, was sein künstlerisches Ringen betrifft, nur wenig zu kümmern. Sie haben sehr oft nur am Rande mit seinen Bemühungen zu tun.

Der Politiker schafft auf dem Boden der Wirklichkeit. Sein Ziel ist das Mögliche. Der Schriftsteller arbeitet im Raume des Absoluten. An ihm mißt er das Bestehende. Beides ist wichtig und schwierig. Der Künstler und der Politiker, beide benötigen einander, sind viel mehr voneinander abhängig, als sie es meistens zugeben wollen. Aber das gegenseitige Verhältnis wird gestört, wenn die eine «Partei» so tut, als wäre sie für das Bemühen der anderen voll und ganz zuständig. Man ist ja immer nur für das kompetent, was man studiert und erlebt hat. Der Politiker wird kaum je als Kenner der Literatur, der Malerei, der Musik auftreten dürfen. Er wird sich deshalb vorsichtigerweise auf ganz bestimmte Werke beschränken und ganz klar auch von diesen sprechen, wenn er sich über die Kunst äußert. In gleicher Weise wird sich auch der Künstler auf ganz bestimmte Erscheinungen beschränken, wenn er zur Politik Stellung bezieht. Allein auf der Grundlage der persönlichen Erfahrungsbereiche ist das Gespräch zwischen dem Politiker und dem Künstler möglich. Sonst fehlen die Argumente, durch welche beide einander kennenlernen können.

*

Eigentlich ist uns allerhand zugemutet worden. Ich meine, der mittleren und älteren Generation, und jenen, welche ihr Leben mit wachem und zugänglichem Gemüte erlebt haben, und ich meine auf dem Gebiete der Kunst, vor allem der Literatur, insbesondere des Theaters.

Einige von uns haben noch die Ausläufer des Naturalismus erlebt, die rollenden Augen der Schauspieler, die illusionistische Kulissenwelt — was für Apparaturen wurden da nicht von einer zeitgemäßen, modernen Bühne verlangt!

Ja, und dann kam dieser Brecht, und er forderte Sachlichkeit und Distanz, war ein Feind jeder Emotion, jeder Identifikation. Das Theater, so meinte er, müsse lehrhaft wirken. Der Zuschauer dürfe auf keinen Fall manipuliert werden. Autor und Schauspieler müßten ihn zwingen, dem Bühnengleichnis kalt gegenüberzusitzen, um darüber nachzudenken und dann an der Veränderung der Wirklichkeit, vor allem der Gesellschaft, mitzuarbeiten. Dazu dienten ihm — wir wissen das alles ja bereits — die Verfremdungseffekte.

Und nachher, nachher meldete sich Eugène Ionesco. Und er kritisierte an Brecht, daß er das Engagement des Zuschauers einfach verlagere, vom Gemüt nämlich auf den Intellekt. Ja, und so meinte Ionesco, der berühmte marxistische Schriftsteller und seine Schüler würden das Publikum noch intensiver beeinflussen, noch stärker manipulieren als alle anderen Schriftsteller vor ihnen. Das lehrhaft epische Theater führe zur Parteinahme, zur Parteinahme mit einer gesellschaftlichen Klasse, mit einer Nation oder Rasse. Es gehe diesen Autoren nicht mehr um den Menschen an sich, um seine Angst zum Beispiel oder seine Liebe oder sein Todesverständnis, nicht mehr um seine Existenz. Und Ionesco ging und schuf das absurde Theater.

Heute behauptet man, das Theater stehe vor einem Scherbenhaufen. Es gebe keinen einheitlichen Stil mehr. Der Regisseur müsse sich mit Schauspielern herumbalgen, von denen jeder eine andere Kunstauffassung mitbringe, oder er müsse doch in einem ungeheuer schwierigen, beschwerlichen Prozeß bei jeder Inszenierung darum ringen, den Stil zu finden, welcher die Aussage des Schriftstellers treffe.

Im Ernst! Ist das so schlimm? Ist das nicht reizvoll, daß da nicht einfach in klar vorgezeichneten Bahnen drauflos inszeniert werden kann? Hat nicht gerade das heutige Theater die großartige Möglichkeit, nicht einfach nur Handwerk sein zu müssen, sondern vielmehr

Kunstwerk werden zu dürfen? Hat nicht gerade heute der Theaterregisseur verlockend breite Wahlmöglichkeiten? Und hat nicht gerade heute der Theaterautor, der junge Schriftsteller, ganz besonders die Möglichkeit der Besinnung und des tatsächlich neuen Beginns?

Das Theater steht an der Wende, am Anfang. Das war und das ist in der Kunst eigentlich immer so. Und das macht einen Teil ihres Zaubers aus, des Zaubers auf den, der ihr gegenübertritt — daß die Kunst immer zugleich Anfang und Höhepunkt ist, sein sollte.

*

Die gegen den Deutschunterricht erhobenen Bedenken wiederholen sich von Zeit zu Zeit. Warum, so sagt man, läßt der Lehrer, nachdem die Schüler ein Gedicht, eine Novelle, ein Schauspiel, einen Roman gelesen haben, die Sache nicht einfach auf sich beruhen? Das Kunstwerk übe seine Wirkung von selbst aus, behauptet man.

Die gegen den Deutschlehrer erhobenen Bedenken meinen, so ungeschickt sie auch immer vorgetragen werden, zwei grundsätzliche Fragen:

1. Wie kann ich ein Kunstwerk aufnehmen, seine Mitteilung — die ja auf die alltäglichen Ausdrucksmittel verzichtet oder sie doch umgestaltet — erfahren?

2. Wie kann, wie soll ein Kunstwerk und das, was ich davon empfange, einem andern vermittelt, zugänglich gemacht werden?

Die beiden Fragen hangen eng zusammen. Viele Künstler haben sich über den schöpferischen Prozeß geäußert. Wir denken z. B. an den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, an die Gespräche des Bildhauers Rodin mit Rainer Maria Rilke, an die Tagebücher von Max Frisch. So sehr es sich dabei um Theorien handeln mag und so sehr diese Theorien auch immer von der Praxis abweichen — es sind ja in der Regel nachträgliche Interpretationen zum eigenen Schaffen —, das Grundsätzliche bleibt immer dasselbe: Handwerkliches Können erst ermöglicht die Verwirklichung der Aussage. Konstruktion und Intuition fließen in der schöpferischen Arbeit ineinander. Bewußtes und Unbewußtes gehen «Hand in Hand». Der Verstand kontrolliert das Gefühl — das Gefühl kontrolliert und leitet den Verstand.

Handwerk, Gefühl und Intellekt müssen sich also auch — und alle drei nacheinander und gemeinsam — beteiligen, wenn ein Kunstwerk aufgenommen, müssen angesprochen werden, wenn es anderen zugänglich gemacht werden soll.

Das Gefühl wird bereits in der ersten Begegnung angesprochen. Schon in diesem Augenblick muß sich die «Strahlungskraft» des Kunstwerks bewähren. Wir gehen allerdings nicht nur an den schwachen Kunstwerken vorbei, sondern auch an jenen, für die unsere «Empfangsorgane» noch nicht oder zu wenig ausgebildet sind. Und gerade dann braucht es das intellektuelle Verständnis. Wir werden also genau auf die Aussage hinhören und uns nachher fragen, durch welche indirekten Mittel diese Aussage noch unterstützt, verstärkt und vertieft wird. Das wird für das sprachliche Kunstwerk zum Beispiel heißen, daß wir seinen Inhalt, seine äußere Form und Komposition und auch seine Sprache bis in die Einzelheiten betrachten und vergleichen, um zu erfahren, wie alle Elemente ineinandergreifen, einander stützen und vollenden. Der Lehrer wird sich wohl auch gerne Rechenschaft darüber verschaffen wollen, ob das auch sorfältig genug geschehe. Deshalb läßt er ein Kunstwerk — seinen Inhalt, seine Form, seinen Aufbau, seine Sprache — beschreiben. Eine solche Beschreibung unterscheidet sich wesentlich von aller Deutung. Es geht nicht darum, etwas ins Kunstwerk hinein oder daraus herauszulesen, sondern vielmehr darum, selbst in das Kunstwerk hineinzugehen, um es Zug für Zug zu erfahren. Dabei wird dann auch deutlich, wie der Künstler gearbeitet hat. Wir kommen dem Handwerklichen auf die Spur. Dieses Hineinleben durch die Beschreibung wird im gemeinsamen Gespräch zur besonders intensiven Erfahrung.

Handelt es sich bei dem betreffenden Kunstwerk um ein Bild, eine Lithographie, eine Plastik oder eine Architektur, wird oft eine «Brücke geschlagen», wenn zunächst das Handwerklich-Technische erklärt wird, wenn der Betrachter also zum Beispiel erfährt, wie eine Lithographie entsteht, was für technische Schwierigkeiten beim Bau zu überwinden waren und dergleichen mehr.

Es gibt nun aber noch eine weitere Möglichkeit, sich einem Kunstwerk zu öffnen und das Erlebnis anderen mitzuteilen. Wir können dem, was uns gegenübertritt, eine neue Form geben. Der eine wird ein Gedicht vielleicht in ein Bild verwandeln, der andere wird eine Pantomime daraus gestalten, der andere wandelt es um in eine Melodie, der vierte in eine Reihe von rhythmischen Schlagzeugspielereien, der fünfte in eine plastische Tonfigur . . . Die Möglichkeiten sind unbegrenzt. Wir müssen nur sorgfältig darauf achten, daß nicht einfach nur der Inhalt — die story z. B. — umgesetzt wird, sondern die seelische Grundstimmung, die das Kunstwerk in uns erzeugt, neu gestaltet, zu neuem Leben erweckt wird. Das gelingt nur, wenn wir unsere Aussage von den Gegenständen befreien, an die der Künstler die seine gebunden hat. Dann erst erhält das Kunstwerk eine neue Sprache, die, welche wir dafür geschaffen haben.

Solche Beschäftigung mit dem Kunstwerk ist schöpferisch. Sie befreit unsere Gefühlskräfte, bindet sie aber, da wir ja eine neue Form suchen, an den kontrollierenden Verstand. Und gerade in solchem Tun werden wir erfahren, daß der besonders begünstigt ist, welcher auch sein Handwerk geübt hat. Ja, und in solchen Versuchen erfahren wir auch, daß uns noch andere Ausdrucksmöglichkeiten gegeben sind als jene, die wir in der Regel benützen. P. E. M.

Das blaue Pferd

Vor einem Bild von Alois Carigiet

Es ist eines seiner unbekannteren Bilder, das uns zu dieser Betrachtung anregt. Es ist ein Bild, in das man hineingeht, nicht eines zum Anschauen, zum Draußenbleiben, sondern eines zum Dabeisein, zum Teilnehmen. Er ist uns sehr vertraut, dieser Winterabend, wir kennen ihn — von unserem Großvater her, von Weihnachtstagen in der ausklingenden Kindheit, aus Märchen und Bilderbüchern oder sogar noch unbestimmter: von einem nicht eigenen, einem archetypischen Heimweh her, das uns begleitet, das wir als Geländer, Stern oder Segel genommen haben — kurz: Es ist ein Stück innere Heimat, das Carigiet hier darstellt.

Wie sieht diese Heimat aus? Es ist ein Wintertag, ein Dezembertag mit früh einbrechender Dämmerung, ein bitterkalter Dezembertag mit klirrendem Schnee und vor Kälte rötlichem Himmel. Wir befinden uns auf freiem Feld, unter niedrigem Himmel, allein. Ein kahler, bizarrer Baum streckt schwarze Äste in die Luft, rot brennt sein Stamm, ein ferner, harmonischer Horizont erinnert an die verschleierte Jurakette in vergangenen Kindheitstagen.

Dezember und Schnee, kahler Baum und ferner Horizont — es ist kalt — was wird geschehen? Wofür steht die Szenerie offen? Wer soll auftreten? Welche Handlung wollen wir einbauen in das unbewegliche, starre Bühnenbild? Ein Schwarm Vögel fällt uns ein, schwarz im noch hellen Himmel, wir hören eine Motorsäge kreischen, ein Wald muß in der Nähe sein, vielleicht stapfen ein paar Holzhacker übers Feld, streben der warmen Schenke zu, mit eingezogenem Kopf, blind für den Abend, der abgehalten wird überm Land. In der Ferne bewegen sich zwei Gestalten, undeutliche Schemen nur, allein, sehr allein, mehr als sie es wünschen allein, eine unmögliche Liebe, eine dieser unzähligen, alltäglichen, banalen Liebesgeschichten, die nie sein können, was sie sein möchten, und die früher oder später daran zugrunde gehen. Meistens früher übrigens. Das wenigstens haben wir gelernt.

Oder rennt ein Bub mit einem Schlitten daher? Er trabt übers Feld, und der Schlitten

klappert auf dem hartgefrorenen Schnee hinter ihm her. Wo soll er schlitteln, der muntere Knabe? Das Land ist topfeben, und bald wird es Nacht. Wir verlieren ihn aus den Augen, wir hören ihn heimrennen, dem Dorf zu — auf einmal ahnen wir das Dorf, seine wärmende, trauliche Nähe, seinen Schutz, seine Geborgenheit — der rötliche Glanz über den Bergen verstärkt sich, von ferne ertönen Schläge einer Uhr — erst fünf Uhr und schon fast dunkel!

Das sind einige Impressionen, Szenen, die wir uns zu dem Bild denken, denken können. Was aber sieht Carigiet in seinem Bild? Womit will er die Szene bevölkern? Will er den Abend einsam verdämmern lassen, die Wehmut bestehen lassen, die Einsamkeit? Will er die Last nicht heben, die über dem Land liegt, den Panzer nicht lösen, der unser Gemüt bedrückt?

Wir schalten alle unsere Phantasien aus, stehen regungslos im schmutzig-grauen Schnee und horchen und beobachten. Eine Zeitlang geschieht nichts, gar nichts, so lange, bis wir eins werden mit der Umgebung, bis wir uns identifizieren mit Schnee, Baum und Himmel, mit Kälte und Abend und rasch einfallender Dunkelheit. Jetzt vernehmen wir das Traben von kräftigen Hufen, ein kurzes Schnauben hin und wieder, und eine tiefe, heisere Stimme ruft: «Hü!» Wir trauen unseren Augen kaum: Drüben aus dem Walde tritt ein blaues Pferd! Es fällt in den Schritt zurück, ein Mann springt vom Langholzschlitten und schultert die Holzfälleraxt. Es ist ein kräftiges, plumpes, aber dennoch wohlproportioniertes Pferd, ein stolzes, lebensfreudiges, arbeitsames Tier, ein Alltagspferd mit gedrungenem Körper, das einen Langholzschlitten über das dämmerige Feld zieht — ein Traumpferd mit Flügeln, von wechselnder, blaugrüner Farbe, das das Geheimnis kennt und reden kann, wenn man das Zauberwort trifft — das Pferd Fallada . . .

Pferd, Holzfäller und Schlitten ziehen gemächlich an uns vorüber dem Dorf zu, das unsichtbar ist, aber um so lebendiger und wirklicher in unserer Vorstellung lebt. «Heimkehr» oder «Das blaue Pferd» oder «Winterabend» — wir wissen nicht, wie Carigiet das Bild benannt hat. Wir wissen nicht, ob er es überhaupt benannt hat. Benennen ist nicht wesentlich. Wesentlich ist, daß wir fühlen, das Bild ist gut, es spricht uns an, es nimmt uns in sich hinein, es wird für jeden, der eine Zeitlang mit ihm lebt, ein Stück Wirklichkeit und ein Stück Traum. K. H.

Zwischen Burgtheater und Provinztheater

Eine Galavorstellung in einem der berühmtesten Schauspielhäuser Europas — das ist für jeden Theaterfreund ein großes Ereignis. Mit Herzklopfen und in festlicher Garderobe steigt man die Treppen empor, teppichbelegte Marmortreppen, und überall stehen livrierte Portiers umher, und kristallene Leuchter schimmern von Decken und Wänden, man unterhält sich gemessen und diskret, lustwandelt in den halbkreisförmigen Umgängen vor dem Zuschauerraum, draußen braust ein unendlicher Verkehr über den Ring — haben Sie es erraten? Wir sind in Wien, im Burgtheater, und warten auf den Beginn der Vorführung «Der rote Hahn» von Gerhard Hauptmann.

Über den samtbezogenen Brüstungen der Galerien verblaßt ganz langsam das Licht, und der Vorhang erhebt sich über lautloser Stille. Das Wiener Theaterpublikum ist sehr diszipliniert. Einem spontanen, vielleicht ein wenig ungeschliffenen, aber begeisterungsfähigen Bündner Theaterbesucher ist es sogar allzu diszipliniert, wie wir am Ende sehen werden.

Was hingegen am Wiener Burgtheater an Schauspielkunst geboten wird, ist einzigartig und erstklassig. Die hohe Schule verrät sich vor allem dadurch, daß gar nicht «gespielt» wird. Es wird gelebt. Die Schauspieler sind sehr wenig zurechtgemacht, geschminkt und zeichnen sich überhaupt nicht durch vorteilhaftes Aussehen aus. Aber sie sind unerhört

und mitreißend und überzeugend lebendig. Nie hat man das Gefühl von einstudierten Gesten oder unnatürlich überbrückter Untätigkeit. Die Gerichtsszene im zweiten Akt ist neben einer Aufführung des «Schwierigen» von Hoffmannsthal und des «Bruderzwists im Hause Habsburg» von Grillparzer (beide im Schauspielhaus Zürich) das Beste, was ich je habe über die Bretter gehen sehen.

Während der Pause ergeht man sich in den weiten Wandelgängen, zeigt die neueste Theatergarderobe, sieht und wird gesehen und begibt sich schließlich in die Erfrischungsräume, wo die leckersten «Appetithäppchen» und eine unerschöpfliche Auswahl an Getränken bereitstehen.

Am Ende des letzten Aktes geschieht etwas höchst Auffälliges und Ungewohntes: Der Vorhang fällt, es wird kurz und sehr flüchtig geklatscht, und das Publikum verläuft sich in Windeseile. Der Vorhang wird kein einziges Mal mehr gehoben, und keiner der Schauspieler zeigt sich dem Publikum. All unsere naive Kleinstadt-Begeisterung verdampft, ohne sich bekunden zu können, und wir ziehen ziemlich gedämpft von dannen, um uns am nächtlichen Ring draußen am obligatorischen Taxikampf zu beteiligen.

Aber Reinhard Spoerri inszeniert den «Schwarzen Hecht». Wir drängen uns im Foyer des Churer Stadttheaters, es wird lebhaft und laut geredet und gelacht, ein exklusives Abendkleid rauscht an verwaschenen Blue-Jeans vorbei, im eher nüchternen Saal wird weiter geschwatzt und gelacht und geraschelt, bis schließlich das Vorspiel machtvoll einsetzt und allmählich die letzte Unruhe sich legt.

Es wird ganz unterschiedlich gespielt: ein bißchen naiv, ein bißchen geziert, ein bißchen hölzig, aber auch sprühend, echt und voller Tempo. Vor allem die zur Komik talentierten Schauspieler kommen heute zum Zuge. Das Publikum, bunt zusammengewürfelt und keineswegs snobistisch verbogen, lebt mit. Es wird gelacht, mitten während der Aufführung geklatscht und mit bewundernden Ausrufen nicht gespart.

In der Pause bekommt der Churer Theaterbesucher Kaffee oder Bier oder «Cocci», damit muß er sich begnügen, und das tut er auch, er findet Bekannte und tauscht mit ihnen seine Eindrücke aus, er spielt im Gegensatz zum Wiener Publikum nicht Theater im Theater, auch in der Pause nicht, er überläßt das den Schauspielern, bleibt er selber und gibt sich, wie er ist. Und nie würde er am Ende der Vorstellung «seine» Schauspieler abziehen lassen, ohne sie wieder und wieder auf die Bühne hervorzuklatschen. Seine Günstlinge werden stärker und anhaltender beklatscht, Nebenfiguren müssen sich mit weniger begnügen, aber Applaus bekommen alle, und zwar ehrlichen, begeisterten, der erst allmählich verstummt, wenn die ersten sich hinausbegeben und in die unvermeidliche Garderobeschlacht stürzen.

Und nun — welches ist uns sympathischer, welches ist bereichernder, das Erlebnis im Wiener Burgtheater oder dasjenige im Churer Stadttheater? Ich möchte sagen: Wenn Sie hohe oder höchste Schauspielkunst sehen wollen, leisten Sie sich gelegentlich die Reise nach Wien und statten Sie dem Burgtheater einen Besuch ab. Sie werden nicht enttäuscht sein. Wenn Sie aber spontanes, lebendiges Theater sehen wollen, bezogen aufs Publikum, getragen vom Publikum, wenn Sie quasi «mit dabei sein» wollen, wenn Ihnen am Gemüthaften liegt, am Einfachen, dann bleiben Sie friedlich zu Hause und besuchen Sie von Zeit zu Zeit unser einheimisches Stadttheater mit all seinen liebenswerten Schwächen und seinen beschränkten Möglichkeiten und den eigenwilligen und unvergeßlichen Improvisationen, die sich daraus ergeben! K. H.

Ein Dorf ohne Rummel

Doch, das gibt es noch, auch im Fremdenland Graubünden. Es gibt es häufiger, als wir denken. Manchmal ist es die Lage, die ein Dorf vor der Überfremdung bewahrt, manchmal das Klima, manchmal die Voraussicht und die Disziplin der Bevölkerung.

«Unser» Dorf liegt im Engadin. Was sich auf den ersten Blick als Mangel aufdrängen könnte, erweist sich je länger, je deutlicher als seine Rettung: Es ist in früheren Zeiten abgebrannt und daraufhin schnell und teils lieblos wieder aufgebaut worden. Es kann sich also nicht mit den baulichen Schönheiten anderer Engadiner Dörfer messen. Es liegt unten im Talgrund, im «Loch», wie unaufmerksame Durchreisende leichtfertig zu bemerken pflegen. Ein großer, charaktervoller Berg überragt das Dorf im Süden und setzt es im Winter unter seinen Schatten — knapp zwei Sonnenstunden im Tag sind ihm um die Weihnachtszeit beschert. Die Hänge rund um den Ort sind steil und bewaldet und bieten keine Möglichkeit zur Erschließung für den Skisport.

Bewohnt wird das Dorf von einer Handvoll Bauern und einer Handvoll Handwerker mit ihren Familien, eigenwilligen und heimattreuen Leuten, die erreicht haben, daß die Talstraße um das Dorf herumgeführt wird und daß Baubewilligungen nur an einer einzigen Stelle des Dorfes erteilt werden.

Im Dorf gibt es zwei kleinere Hotels, einige Häuser beherbergen Ferienlager für Schüler — das bringt im Sommer einiges Leben in den Ort. Man sieht Wanderer durch die Wege ziehen, einzeln oder in Gruppen. Am Morgen und gegen Abend stauen sie sich für kurze Zeit im Laden und auf der Post, die paar Tische vor dem Hotel am Dorfplatz sind besetzt, noch später am Abend fährt manchmal ein Auto mit Touristen vor, die für eine Nacht Unterschlupf suchen. Das ist alles, mehr Betrieb gibt es nicht, im Winter schon gar nicht, es sei denn um Weihnachten herum, wenn die Jungen heimkommen und ihre Freunde mitbringen.

Es gibt also in unserem Dorf keine Bar und kein Dancing, kein Kino und keinen Supermarkt, keine Bergbahn und keinen Skilift, kein Spezialitätenrestaurant und keine Eigentumswohnungen — aber es gibt etwas anderes. Es gibt Ruhe, und es gibt Gemütlichkeit, es gibt Atmosphäre, es gibt Romantik, und es wird, trotz Motormähern und automatischen Heuaufladern, ein Stück von anno dazumal hinübergerettet in unsere Zeit. Warum eigentlich nicht?

Romantik kann, aber sie muß nicht zwangsläufig unecht sein. Das Wort ist belastet, und vielleicht täten wir besser daran, ein anderes zu wählen. Sagen wir lieber Tradition, gute, bewährte Tradition, die auch das Neue prüft und ins Alte einbaut und so den Anschluß nicht verliert an den Lauf der Zeit. Aber natürlich ist mit dem Wort Tradition noch lange nicht alles umschrieben, was wir eigentlich ausdrücken möchten. Es genügt nicht, daß wir die alten Bräuche erwähnen: das Bestehen einer Jungmannschaft, den Dorfball, die Schulweihnacht, das Weihnachtssingen, das Aufrichten der Augustfeuer. All das gibt die Stimmung im Dorf nicht genügend wieder, erklärt nicht das Wohlgefühl, das einen durchdringt, wenn man durch die neuerdings fast völlig verkehrsfreie Dorfstraße schlendert. Es erklärt nicht die Atmosphäre von Gelöstheit und Zeithaben, von etwas Unwiederholbarem und Unzerstörbarem, die uns umgibt.

Natürlich ist die einfache romanische Kirche schön, natürlich glüht das Dorf im Sommer unter seinen südlich anmutenden Hängen, die ein Meer von seltenen Blumen schmückt, natürlich duften die weiten Wiesen rund um den Ort nach nassem Gras und Heu, natürlich ist der Blick talauswärts einzigartig weit und doch von imposanten Bergen begrenzt, natürlich ist dieser Gegensatz zwischen Gebirge und südlichem Gepräge von außergewöhnlichem Reiz, aber dieses und anderes hat manch anderer Ort auch aufzuweisen. Was unser «Dorf ohne Rummel» vor allen fremdenverseuchten Dörfern unseres Kantons auszeichnet, ist dieses: Es hat Charakter.

Wird es sich ihn zu bewahren wissen? Wird es sich nicht in Versuchung führen lassen, auch in Zukunft nicht? Wird es darauf verzichten können, aufstrebenden Nachbarorten nachzueifern? Wir hoffen, daß ihm Kraft und Mut zur Eigenständigkeit auch weiterhin beschieden sind. Wir hoffen, daß seine Bewohner Freude und Erfüllung finden im Wider-

stehen, im Anderssein. Wir hoffen, daß ihnen die Einsicht erhalten bleibt in das Unwiederholbare, Wertvolle und Einzigartige, das ihr Dorf für unsere Bündner Kultur verkörpert.

K. H.

Pluto im April

«De Früelig isch au scho uf d'Bärge cho . . .» Ostern 1975 stand wahrhaftig nicht unter diesem Zeichen. Bittere Kälte herrschte schon seit zehn Tagen vor Ostern, jeden Tag schneite es irgendeinmal, nur der Ostersamstag machte eine Ausnahme, gewährte einige kurze Sonnenstunden, eine kleine, trügerische, verführerische Wärme — schon am Abend schlossen sich die Wolken wieder zusammen, und am Ostersonntag herrschte Schneesturm in ganz Graubünden. Und das Schneien nahm kein Ende. Ganze Talschaften wurden von der Umwelt abgeschnitten, Lawinen donnerten von den Hängen, der Bahn- und Straßenverkehr in den Bergen kam weitgehend zum Erliegen, Menschen mußten ihr Leben lassen, begraben unter der weißen Last.

Ganz unerwartet standen wir wieder einmal an den Grenzen — wir meinen an den Grenzen unserer menschlichen Macht, unseres Könnens, unseres Einflusses. Wir sahen uns Gewalten gegenübergestellt, die größer sind als wir, und wir sind uns — vielleicht — unseres Unvermögens, unserer Fragwürdigkeit wieder einmal bewußt geworden. Die Frage nach dem Maß hat sich uns gestellt, und es ist zu hoffen, daß auch wir uns ihr gestellt haben.

Denn es hat in diesem April 1975 nicht nur geschneit, und nicht nur Schneemassen sind niedergestürzt, und nicht nur Verkehrswege sind blockiert worden. Auch im persönlichen Bereich vieler Menschen haben sich in dieser Zeit Umstürze ereignet und Situationen zugespitzt und Unfälle gehäuft, so auffällig und intensiv, daß es sich lohnt, eine Weile darüber nachzudenken.

Der Astrologe zitiert in solchen Zeiten der Krisen und Katastrophen gerne Pluto, den sonnenfernsten der Planeten, den zerstörerischen, explosiven, der die großen kollektiven Krisen der Geschichte auslöste und auslöst — Pluto, den Gott des Überflusses einerseits und der Unterwelt andererseits, den Unheilbringer, den Überwältiger, den Maßlosen, den Verderber. Seinem Einfluß wird gehäuftes, vor allem auch kollektives Unheil, wird Auffälliges und Ausfälliges immer wieder zugeschrieben.

Wir kennen uns zuwenig aus in der Wissenschaft der Astrologie, um genau erklären zu können, welchen Durchgang durch welches Sternbild der Planet in diesem April gerade vollzogen hat und in welche unheilbringende Konstellation zu anderen Gestirnen er dabei geraten ist. Aber wir kennen uns in der «Wissenschaft» des Menschlich-Allzumenschlichen so weit aus, daß wir überzeugt sind, soviel Außergewöhnliches und Schmerzliches ereigne sich nicht von ungefähr. Etwas hat der Gott von uns gewollt, etwas hat er uns mitgeteilt. Mag sein Name nun Pluto heißen, oder wie immer wir ihn in unserem Herzen nennen — Gott hat gehandelt, und wir sind aufgefordert, Antwort zu geben, Konsequenzen zu ziehen. In seinem persönlichen Leben wird wohl jeder wissen, warum gerade er gemeint ist und in welcher Hinsicht er etwas zu leisten oder zu ändern hat. Er wird versuchen, die Mühsal und die Schmerzen auf sich zu nehmen, die jede ernste innere Arbeit von ihm fordert.

Was aber wollte Gott vom Kollektiv, von uns Bündnern im besonderen, als er uns schlug, um es dramatischer auszudrücken, oder uns aufrief, um es sachlicher zu sagen? Und warum bediente er sich dabei eines unzeitgemäßen Mittels, einer gewaltigen Last von Schnee im Frühling? Warum schickte er nicht Wassernot und Überschwemmungen? Warum schickte er nicht Frost auf bereits erblühte Kulturen?

Wir glauben, daß der tiefere Sinn einer Heimsuchung immer auch in der Art verborgen liegt, *wie* wir heimgesucht werden. Gott schickte Last und Blockierung. Er wollte uns belasten und anhalten. Die leichtsinnige, un-

überlegte Raserei und Hetzerei sollte für einmal zum Stillstand kommen. Überlassen wir es den Gedanken und dem Glauben jedes Einzelnen, inwiefern der Zeitpunkt, Ostern, besonders sinnfällig für dieses Geschehen war.

Hüten wir uns davor, uns von den Sensationsmeldungen einige Tage lang kitzeln zu lassen und dann zur Tagesordnung überzugehen, ohne einen Bezug gesucht zu haben zu unserem eigenen Leben, ohne den inneren Aufruf gehört zu haben, der auch uns gemeint hat!

Nicht nur der Astrologe, sondern auch der Psychologe soll uns bei unseren Überlegungen kurz zu Hilfe kommen. Schnee ist ein kaltes, bedrückendes und totes Element. Wenn er in unseren Träumen erscheint, ist meistens das Erdrücktwerden, das Einengen, das Abtöten von Gefühlen gemeint. Solche Träume sind aber nicht einfach dazu da, damit uns klar wird, daß wir ein Gefühl unterdrücken, sondern vielmehr, damit wir darüber nachdenken, wie wir dieses Gefühl erlösen, vielleicht verwandeln, wie wir ihm zu seinem Recht verhelfen können. Leben wir gegenwärtig nicht in einer Zeit, in der Gefühle verlacht, negiert und gering geachtet werden?

So ein Traum, ein Alptraum, ein in die bittere Realität übersetzter Alptraum, waren die Tage um und nach Ostern 1975. Wenn wir nach dem vorhin über unsere Innenwelt Gesagten auch noch die äußeren Umstände dieses Alptraumes in Rechnung ziehen: vollständiger Verkehrszusammenbruch, gewaltsamer Abbruch, gewaltsame Umkehr von Vergnügungsreisen — und wenn wir dann den Schwerpunkt ganz bewußt auf das Wort Umkehr legen, ist es nicht notwendig, daß wir in diesen Ausführungen noch deutlicher werden. Wen dieser Alptraum etwas anging, dem ist unser Anliegen unmißverständlich und deutlich genug formuliert. K. H.