

senden Verkäufern, hunderten blasenden, pfeifenden, trommelnden und „ratschenden“, Kindern nicht als einen wahren „Passionsweg“ empfunden? Er hat sich sicherlich halb betäubt dem Kinderorchester, dem „Lebzelten“, Met, türkischen Honig und dem lieblichen „Gigerlfutter“ entwunden, um in einer Heurigschenke bei „picksüße Tanz“ die Seligkeiten des traditionellen: „Ma lebt nur amoll“ auszukosten!

Uralt ist der „Kalvarienberg“ und er hat im Laufe der Zeiten manche Wandlung erfahren. Die erste Wallfahrt, an der sich der Wiener Hof beteiligte, fand am 25. August 1639 in prunkvoller Weise statt. Der Kreuzweg wurde 1683 von den Türken zerstört und nach 25 Jahren wieder aufgebaut. Neben der Kirche erhob sich der künstliche Berg mit den vierzehn Stationen.

Und wie oft mag eine von den vielen Hernalser Heimstätten der Wiener Musik den unglücklichen Dichter Ferdinand Sauter als Gast gesehen haben? Der alte Hernalser Friedhof nahm den irrenden Erdenwanderer endlich auf. 1872 erfolgte die Beisetzung des Hernalser Poeten auf dem neuen Friedhofe, wo auch Hans Schrammel ruht...

Vieles wäre noch zu erzählen von dem lieben, gemütlichen Hernals: Von der Als, mit ihren Mühlen, den Färbern, Tuchmachern und Wäschern an ihrer Seite; von der ungebärdigen und gefürchteten

Als, die im Jahre 1843 als Fluß verschwand und 1911 eingewölbt wurde. Von dem Theater in der Bergsteiggasse und von den alten Linienwällen, die im Jahre 1895 abgetragen wurden.

Da jedoch nicht beabsichtigt ist, eine Geschichte von Hernals zu schreiben, sondern der Bedeutung dieses Bezirkes in der Lokalgeschichte der Wiener Musik in kurzen, knappen Strichen gerecht zu werden, ginge eine weitere Abschweifung weit über das gegebene Thema hinaus.

Ist viel Schönes, Altes und Liebes auch für immer verschwunden — Hernals hat sich seine Musikfreude, seine Lebenslust und seinen Humor bewahrt. Es klingt und singt auch heute da draußen noch so frisch und lebendig wie ehemals. Und wenn man durch die Gassen und Gäßchen von Hernals wandert, fühlt man allenthalben das geheimnisvolle Walten einer gewissen stillen Heiterkeit, eines Frohsinns, der die alten Häuser umspielt, bei den Fenstern die Blumen umgaukelt und auf die Gesichter der Menschen einen Schimmer von Zufriedenheit zaubert. Die Wiener Musik liegt in der Luft. Und was den empfindsamen Wanderer so gefangen nimmt, ist eine Vergangenheit, überreich an Melodien und Liedern, die große Meister dem Volke gegeben und die immer wieder aufklingen, weil sie fortleben in den Herzen aller jener Menschen, die diesen Zauberweisen liebevolle Heimstätten geschaffen.

Das Drama der Antike

Univ.-Doz. Dr. Marianne Thalmann

Zur Aufführung am Mittwoch, den 23. Mai

„Nie geboren zu sein, nie den Tag erblickt zu haben und sein flammendes Gespinnst“ — das ist die griechische Klage. Das ist gewissermaßen das Urgefühl, aus dem heraus die Tragödie anhebt. Das Bühnenspiel der Antike baut sich naturgemäß aus anderen Grundstoffen auf als das unsere. Es kommt aus einer Welt, die an anderen Problemen leidet als wir, die Sinn und Wert des Lebens mit anderen Maßstäben mißt.

Man vergegenwärtige sich nur die ganz feststehende Aufmachung des griechischen Dramas. Kothurn, Maske und Chor sind die drei sehr wesentlichen Ausdrucksmittel. Der Kothurn macht den Helden groß für enorme Entfernungen. Aber er war damit nicht nur groß, sondern zugleich auch ein langsam Schreitender, ein Mensch der notwendig gemessenen Geste und der schönen großen Attitüde. Er war in jeder Beziehung überlebensgroß und von einer göttergleichen Plastik.

Eine solche Heldenerscheinung hat kein menschliches Gesicht. Es blieb hinter einer Maske verborgen. Maskentragen war Schallverstärkung der menschlichen Stimme. Aber auch wesentlich mehr noch als ein technischer Behelf. Maskentragen hat einen zweifachen Sinn — heißt sowohl, erkannt werden wollen, als verhüllt bleiben wollen. Sie wollen erkannt werden als Typen, als das Unveränderlich-Gegebene, als das sie die Bühne betreten, und sie wollen verhüllt bleiben als Individuen. Der Held des

griechischen Dramas ist vom ersten Verse bis zum letzten ein Vollendeter. Sein Gesicht ist kein kämpfendes, kein menschlich mit dem Schicksal ringendes. Denn sein Schicksal ist Moira — ein blindes Schicksal, das ihn vor keine Entscheidungen stellt.

Es ist ganz bezeichnend, daß die tragische Vorbereitung zu Beginn des Stückes meist schon vorüber ist. Die Opferung Iphigeniens und die buhlerische Verbindung Klytämnestras mit Aegisthos (Aeschylos, Agamemnon) ist bereits geschehen. Der Held (Aeschylos, Perser) ist schon vernichtet, als das Spiel beginnt. Medea (Euripides) ist verlassen und Ajax (Sophokles) wird vor Anfang der dramatischen Handlung von Athene mit Wahnsinn geschlagen. Wo wir nach tausend Voraussetzungen fragen würden, dort trägt der Grieche ein Schicksal, das eine Heimsuchung der Götter ist. Gunst und Neid der Götter bauen die Handlung auf. Handlung ist eigentlich grundfalsch. Denn „Drama“ bedeutet im dorischen Sprachgebrauch nur Geschichte, eine heilige Begebenheit. Tun, unter Voraussetzung von Willensfreiheit, ist eine deutsche Auffassung des Wortes Drama. Der antike Held hat eine einzige, ihm streng zugemessene Aufgabe: Größe der Haltung im Erdulden eines Zustandes — die schöne Pose der Klage. Es wäre ganz un-griechisch, über Sein und Nichtsein zu sprechen, Leben und Tod nebeneinander in der Hand zu wägen und endlich seinen Willen als ausschlaggebend in die eine oder andere Wagschale zu werfen. Nicht Men-

schen, sondern Götter wollen. Daher bilden die Berichte über fast unwissentlich geschehene Greuel den Schwerpunkt des Dramas. Denn Psychologie, Kämpfe des Werdens und der Entwicklung haben hier keinen Raum. Es ist das Drama der gewordenen und nicht der werdenden Menschen. Es wird nie durch leidenschaftliche Ausbrüche und Wandlungen aus dem schönen Gleichgewicht des ruhigen Seins gerückt.

Was man zu sagen hat, wird feierlich vorgebracht, wie eine heilige Begebenheit. Und was man vorzubringen hat, wird von großen reinen Bewegungen begleitet. Und was man spricht, geschieht in einem kunstvoll abgemessenen Raume. So wie das Ereignis zu Beginn des Dramas in seinen wesentlichen Teilen bereits abgeschlossen ist und dem Helden nur Klage und Duldung bleibt, ebenso ist auch der Raum geschlossen. Eine Palastwand schiebt sich vor und schneidet den Bühnenraum ab, als ob dahinter keine Welt mehr wäre. Der Held leidet. Und er leidet vor allem an diesem Vordergrund, in den er hineingestellt ist, und an dieser Gegenwart, in die er hineinverflochten wird. Er leidet an einem: Nur nicht in das Reich der Schatten treten müssen!

Er liebt seine Welt — diese klare, viel bewunderte Welt, aber immerhin eine Welt, die nur so unermesslich blau und ruhig bleiben konnte, weil ihr alle beunruhigenden Perspektiven ferngehalten werden. Es gehört zur unerläßlichen Note des griechischen Dramas, so weit wir es mit unseren Augen sehen, daß auch der Bühnenraum keine Durchblicke der Sehnsucht auf ein fernes Gelände kennt und keine Brandstätten der Erschütterung und der Umwälzungen.

Und alles das geschieht in Anwesenheit des Chores. Die Klage des Einzelnen wird durch ihn eine Klage der griechischen Menschheit. Er ist die vielschichtige Urklage über die Schmerzen des mensch-

lichen Seins. Er macht das Schicksal des Helden zu seinem, zu dem aller versammelten, zu dem Schicksal aller, die waren und sind. Es liegt im Lebensgefühl des Griechen begründet, daß sein Drama keinen Monolog kennt, keine Verzückungen des Einzelnen, sondern nur Spiele und Leiden der Stammesgemeinschaft.

Und darin liegt wohl auch das Besondere der Wirkung auf den Zuschauer, die Reinigung durch Furcht und Mitleid. Das griechische Drama will als eine heilige Handlung betrachtet werden, der etwas von einem heilenden Gnadentum innewohnt. Und letzten Endes ist diese Kunst ja auch aus den Mysterien hervorgegangen. Aeschylos, der Bahnbrecher der großen Tragödie, hat bezeichnender Weise sogar die charakteristische Linie der Tracht der Eleusis-priester für die Bühne beibehalten. Aus dem Seelenfeste des Dionysos wird die Klage über die Nichtigkeit der Dinge, die Keimzelle jener Klage, welche die der ganzen griechischen Menschheit geworden ist.

Wir stehen hier vor einer Kunst, die nicht die Kunst unserer Seelen ist und die von uns auch nie wiederholt werden konnte. Es ist die Kunst einer in sich ruhenden Welt, die den Hauptnachdruck auf die schöne Hingabe an die Gegenwart legt. Eine Welt, die sich in den Wundern der Plastik erschöpfte und der der schöne Körper und die gute Haltung eine ringende Vollendung der Seelen ersetzte. Hier wird eine Tragik nicht erwähnt und nicht abgewendet. Sie wird mit heroischer Geste getragen. Und jeder von ihnen hat dabei ein wenig von der Lieblichkeit des Dionysos — Melichios, dem „Honigsüßen“.

Und so empfinden wir Ehrfurcht vor Hekuba (Euripides, Troerinnen), die in ihren letzten Worten noch groß ist:

„Seht her, so nehme ich
mein Leben an die Brust und trags zu Ende!“

Der Dichter am Vorlesetisch

Von Helene Richter

Zur Vorlesung Anton Wildgans am Mittwoch, den 23. Mai

Man hält ihn für eine allmodernste Erscheinung überfeinerten Kulturlebens, den Dichter als eigenen Interpreten, in einem öffentlichen Saal, vor einem Publikum, das Eintrittsgeld bezahlt hat, ihn zu sehen und zu hören. Aber das Neue daran ist höchstens die äußere Aufmachung. In Wirklichkeit ist es die älteste und natürlichste — durch eine lange Zeit gewiß auch die allein mögliche — Art der Mitteilung, daß der Dichter — der ja anfangs zugleich ein Sänger ist — einem Hörerkreise selbst vorträgt, was er geschaffen hat. Man denke an die poetischen Urgestalten der Sage. Orpheus überwindet den Tod durch seine Melodien und zähmt die reißenden Tiere der Wildnis durch sein Klagelied. Er selbst. Man kann sich nicht gut vorstellen, daß er es durch einen Vortragenden Mittelsmann täte. Wem der blinde Homer eine lebendige Gestalt ist und nicht nur der zusammenfassende Name für allmählich entstandene poetische Fassungen eines Sagenkreises, der sieht ihn, wenn die violetten Abend Schatten den Gluthauch der südlichen Land-

schaft mildern, zwischen den kahlen Felsen vor der Stadt sitzen, das weite reglose Meer in dunkler Bläue in Sicht, und hört ihn, während der stützende Stab Fiduren in den gelben Sand malt, mit gewaltiger Stimme einer aufhorchenden Schar von Begeisterten, im singenden Vortrag von den Helden vor Troja und dem listenersinnenden klugen Odysseus erzählen. Die Rhapsoden, die nur Vortragende und nicht selbstschöpferisch sind, dienen erst auf einer späteren Stufe der Entwicklung der Verbreitung oder Überlieferung des dichterischen Werkes.

Der Fall wiederholt sich bei unseren mittelalterlichen Minnesängern. Herr Walther übt zu seiner kleinen Harfe die Kunst des Singens und Sagens am Babenbergerhof und in Thüringen und im Hoflager des Hohenstaufenkaisers und schafft auf weiten Wanderfahrten seiner süßen Lyrik und poetischen Spruchweisheit Geltung. Der französische Troubadour hält sich zwar meistens einen *joglar*, einen bezahlten Mann, dem er seine Lieder aufs Genaueste einstudiert,