

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **31 (1951-1952)**

Heft 7

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten im Helmhaus Zürich

Die Ausstellung *Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten* läßt die Reihe der künstlerischen Veranstaltungen des Zürcher Jubiläumsjahres in höchst erfreulicher Weise ausklingen. Auf einem rigorosen Programm aufgebaut, — nur Bildnisse von Bürgern des Kantons Zürich wurden aufgenommen, mit einer einzigen, wie uns scheint, sinnvollen Ausnahme —, streng chronologisch angeordnet, will sie, wie es der Untertitel sagt, «Staat, Wirtschaft, Kultur, Familie», — also Geschichte, Kulturgeschichte, durch das Mittel der Bildnisse tragender Persönlichkeiten anschaulich machen. Da für die Auswahl der Werke das Kriterium der Qualität bestimmend war, da ferner die Reihen repräsentativer Bildnisse von Würdenträgern, Gelehrten, Offizieren, durch Frauen-, Kinder- und Gruppendarstellungen anmutig unterbrochen und aufgelockert erscheinen, ist das Unternehmen auf das schönste gelungen: es ist nicht eine lehrhaft historisierende, sondern eine durchaus lebendige, künstlerisch reizvolle Ausstellung geworden.

Gewiß, es liegt in der Natur des Porträts, daß für manchen Betrachter die Frage nach dem «Gegenstand der Darstellung», nach dem Inhaltlichen, *vor* oder doch gleichberechtigt neben jener nach dem Formalen, nach der Gültigkeit der künstlerischen Aussage, steht: Man will vor allem wissen, wer der Dargestellte ist, welches seine Bewandnisse, seine Verdienste. Und das soll auch so sein; denn es gehört zu den wesentlichen Anliegen dieser Ausstellung, zu zeigen, wie in der Geschichte Zürichs je und je, auf allen Gebieten menschlichen Wirkens, von der *Initiative und Durchschlagkraft Einzelner* entscheidende Impulse ausgegangen sind. Die Namen Zwingli, Konrad Geßner, Salomon Hirzel, Bodmer, Breitinger, Lavater, Pestalozzi, Gottfried Keller mögen dies hier, als Beispiele nur, erhärten.

Der veranstaltenden Arbeitsgemeinschaft schwebte eine Ikonographie bedeutender Zürcher Bürger vor, — ein Vorhaben, das sich naturgemäß im Rahmen einer räumlich beschränkten Ausstellung nicht lückenlos verwirklichen ließ, auch deswegen nicht, weil von mancher führenden Persönlichkeit kein hinreichend gutes Porträt beizubringen war. (Daher denn einzelne Lücken, vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, wo die Photographie ihren Siegeslauf antritt. Weder Photographien noch graphische Blätter wurden zugelassen.) Doch ist, wie verlautet, auf der Ausstellung aufbauend, ein umfassendes wissenschaftliches Verzeichnis von Zürcher Bildnissen geplant, für das mit dem sorgfältig redigierten, wesentliche biographische Daten verzeichnenden Katalog, ferner mit den zahlreichen Werken, die von der Arbeitsgemeinschaft bei der Sichtung des Ausstellungsgutes registriert wurden, die aber wegen Platzmangels wegbleiben mußten, wertvolle Vorarbeit geleistet ist. Die Bedeutung eines solchen Corpus liegt auf der Hand: es würde die nun doch schon drei Jahrzehnte zurückliegenden, nur in kleinen Auflagen erschie-

nenen Zürcher und Winterthurer Porträt-Publikationen ergänzen und vor allem der kunstgeschichtlichen Forschung ein reiches Material erschließen¹⁾.

* * *

Es scheint uns, wie gesagt, eine sinnvolle Fügung, daß als einzige Ausnahme, als einziges Porträt eines Nicht-Zürchers, Hermann Hubachers Büste von Heinrich Wölfflin ausgestellt ist: ein Basler zwar, aber in Winterthur geboren und mit Zürich durch sein Wirken an der Universität und durch die letzten Lebensjahre verbunden. Die Organisatoren haben damit in schöner Weise dargetan, daß ihnen der künstlerische Aspekt der Ausstellung nicht weniger wichtig war als der historisch-biographische. In der Tat ist es für den Kunsthistoriker ungemein reizvoll, zu verfolgen, wie in Zürich das Thema «Bildnis» durch die Jahrhunderte hindurch abgewandelt wird, der Künstlergeschichte einerseits, dem Wandel der Auffassungen, des Stils, der inneren Form andererseits nachzugehen. Solchen Studien ist besonders förderlich, daß von einzelnen bedeutenden Männern mehrere Porträts, von verschiedener Hand und in verschiedenen Techniken, vorhanden sind, daß man also Gelegenheit hat, ein und dasselbe Modell in der Ausdeutung mehrerer zeitgenössischer Künstler zu sehen. Hier bedeuten vor allem die aus den Beständen des Landesmuseums sorgfältig ausgewählten Medaillen und Gußplaketten eine wertvolle Bereicherung des Ausstellungsgutes.

Um die wichtigsten Etappen der Entwicklung zu nennen:

Renaissance, in ihrer nordischen Prägung, in den strengen, flächenhaften, reinen Frontal- oder Profilfiguren Hans Aspers, — Zwingli und das schöne Stampfer-Bildnis —; Lockerung, beginnende Bewegung und Modellierung im Sinne des Mannerismus bei Tobias Stimmer —; das barocke Element verkörpert vor allem durch den Rubens-Schüler Samuel Hoffmann, dessen Bedeutung mit einer besonders stattlichen Werk-Kollektion ins Licht gerückt wird (auffallend bei ihm die karge Bemessung der Bildformate), — und durch den trefflichen Conrad Meyer —; spätbarock manierterer Aufruhr etwa in der reich drapierten Figur eines Dälliker. Aus dem späten 18. Jahrhundert sind Wyrsh und Anton Graff mit wesentlichen Werken vertreten; von Wyrsh besonders die auf die Ausstellung hin restaurierten Bildnisse des Ehepaares Wirz-Nüscheler, von überraschender Intensität. Der Graff-Saal, mit dem späten Selbstporträt, den Bildern der Söhne und des Schwiegervaters Johann Georg Sulzer ist einer der Höhepunkte der Ausstellung.

Von den Malern der Familie Füßli kommt der berühmteste, Johann Heinrich, der «Londoner», Exponent der Romantik, nur mit einer, freilich sehr charakteristischen Bleistiftzeichnung zum Worte (laut Vermerk im Katalog verwendet in Lavaters «Physiognomischen Fragmenten», einem Werk, von dem für die Zürcher Bildniskunst nachhaltige Impulse ausgingen). Dafür erscheint der Maler selbst zweifach porträtiert: in einer Zeichnung des Berliners Rode und in der interessanten, die Figur des Dargestellten durch theatralischen Lichteinfall heroisierenden Interpretation des Engländers Northcote. Die klassizistischen Tendenzen macht besonders anschaulich die Gruppe der Winterthurer: sei es in der Ausprägung des Biedermeier (David und Julius Sulzer, Eduard Steiner; dazu etwa das köstliche, friedliches Beisammensein der Sippe ins Große, Repräsentative steigernde Familienbild Hüni von Rudolf Tanner, — eines der wenigen Werke, mit denen die Zürcher Landschaft im Helmhaus Einzug hielt), oder, italienisch inspiriert und mit einer seltsamen Hebung ins Monumentale: Hans Kaspar Weidenmann (das erstaunliche Bildnis des Vaters).

¹⁾ «Zürcher Porträts aller Jahrhunderte», herausgegeben von Dr. Conrad Escher, unter Mitwirkung von A. Corrodi-Sulzer; Basel, Bd. I 1919, Bd. II 1920. — «Alt-Winterthurer Bildniskunst 1800—1850», herausgegeben vom Kunstverein Winterthur auf Grundlage der Ausstellung Alt-Winterthurer Bildnisse im Museum; Zürich 1920.

Im späteren 19. und vollends im 20. Jahrhundert wird dann die Vielfalt der Richtungen offenbar, die sich aus der Verflechtung mit der europäischen Kunst ergibt: neben den einheimischen Künstlernamen: Koller, Stückelberg, Stauffer, Welti, Württenberger, treten ausländische auf, die man für einzelne Bildnisaufträge heranzog: Lenbach zum Beispiel, mit den Bildnissen Leuthold, C. F. Meyer, Imhof-Blumer, oder Adolf Hildebrand mit zwei schönen Büsten. Mit Munchs Kreidezeichnung (Alfred Rüttschi), dem «modernsten» Blatt der Ausstellung, wird der Weg zum Expressionismus beschritten. —

Es wäre verlockend, zur Nachzeichnung der künstlerischen Entwicklung einen Seitenpfad einzuschlagen, etwa verschiedene Kinderbildnisse nebeneinander zu stellen und den in ihnen besonders deutlich wahrnehmbaren Stilwandel zu verfolgen: er führt von der «Pose» im Staatsgewand, ein Spielzeug attributiv beigegeben, (noch die großformatige Dreiergruppe von Johann Jakob Ulrich, die als Plakat und Katalogumschlag für die Ausstellung wirbt, gehört ihrem Wesen nach hierher), zum bewegten, lebensnahen Agieren und Spielen (die Söhne Anton Graffs!) und von da wieder, im Klassizismus, zu einer starren Haltung im 16. und 17. Jahrhundert gegenüber freilich völlig gelösten, stillen und doch sehr selbstbewußten «Da-sein».

* * *

Abschließend ein Lob der Einrichtung: Schon an sich mußte das Helmhaus, den genius loci verkörpernd, für die Aufnahme gerade dieser Ausstellung prädestiniert erscheinen; wohldurchdachte Unterteilungen der Räume, eine das Wohnliche unaufdringlich andeutende Ausstattung mit Teppichen, Pflanzen und wenigen Draperien tragen dazu bei, das Ambiente glücklich auf das Ausstellungsgut abzustimmen.

Eduard Vodoz

Stadttheater Zürich

Verdi: Macht des Schicksals

Zu Anfang einer Spielzeit konzentriert sich die Erwartung des Zuhörers vor allem auf das neu ergänzte Sänger-Ensemble. In unserm Falle besonders aber auf das Fach der dramatischen Sopranistin, die unserm Theater in der zweiten Hälfte der letzten Spielzeit auf das empfindlichste gefehlt hat. Eine Wiederaufnahme der «Tosca» als erste Saisonaufführung und daran anschließend eine Einstudierung von Verdis «Macht des Schicksals» geben uns die Gewißheit, daß die Lücke erfreulich geschlossen worden ist. *Helene Werth* verfügt über eine strapazierfähige, im piano und mezzo einen ausgesprochen edeln Ton verbreitende Stimme, die im forte klanglich etwas härter wird und an Intonationsklarheit ein wenig einbüßt, aber immer sicher und mit großem Geschmack geführt ist. Ihr Spiel ist frei und wirkungsvoll, ohne aufdringlich zu sein, und gibt die Gewißheit einer wirklich dramatischen Veranlagung. Als Leonore in Verdis Werk, eine Rolle, die nie die Beteiligung erreichen kann, wie sie Puccinis Heroine gewiß ist, hält sie sich vornehm zurück und gewinnt die stärksten Momente in den weiblich-versöhnlichen Partien, namentlich des Schlußaktes. Ihre männlichen Gegenspieler waren vorzüglich bei Stimme: es sind *Franz Lechleitner* als Alvaro und *Willy Wolff* als Don Carlos di Vargas, ihr Bruder, der den Zufallsmord ihres Vaters durch Alvaro an diesem rächen will, — eine Handlung, die mit einigen Abstrusheiten aufwartet, ohne als Ganzes wirkungslos zu sein. Lechleitner nahm vom ersten Auftreten an durch einen starken dramatischen

Impuls und eine erstaunliche und beherrschte stimmliche Expansion gefangen. Man fürchtet bei solcher freigiebiger stimmlicher Spannung nur, daß seine weich veranlagte Stimme ihr nicht zu lange standhalte und die Klangqualität darunter einst wieder zu leiden haben werde. Anders bei Willy Wolff, dessen Bariton keiner Forcierung unterliegt und innerhalb des ihm zukommenden dynamischen Bereichs, der bis zu einem vollen forte, aber nicht darüber hinaus geht, absolut gefahrlos und mit einer vollendeten klanglichen und artikulatorischen Kultur geführt ist. Die mannigfachen Szenen zwischen den beiden waren, vom Gesichtspunkt der dramatischen Verdeutlichung wie von jenem des individuellen Ausdrucks aus, gleich intelligent und lebendig gestaltet. Ein großer Teil des Verdienstes kommt dabei der *Spielleitung Rudolf Hartmanns* zu, die immer wieder durch ihre erfindungsreiche Verdeutlichung der Situationsdramatik fesselt.

Was wäre auch diese Handlung ohne eine dramatisch sichere und wirkungsvolle Darstellung der einzelnen affektiven Momente! Etwa die Szene, in der Carlos den ins Kloster eingetretenen Alvaros zum Zweikampf lockt, wobei dieser dreimal zwischen Entsagung und Kampfesstimmung hin und her treibt. Oder die mit allerhand nebensächlichem Geschehen erfüllte zweite und sechste Szene. Die Gefahren der Desorientierung und Ermüdung, die in solcher zerspaltenen Dramatik liegen, sind durch die glücklichen Kontrastwirkungen und Abwechslungen dieser Regie gebannt. Ganz vergessen lassen können sie nicht, daß diese auf dem Weg zur «Aida» entstandene Oper, die, wenn man die von leidenschaftlichstem Geschehen erfüllten Partien zusammenrechnet, die dramatischste Oper Verdis ist, nicht die einheitliche Grundlinie und Konzentration der spätern Werke kennt. Was hingegen das Divergierende zusammenhält, ist die Musik. Ihr kommt in dieser Oper zum ersten Mal jene selbständige, aus orchestralen und sängerischen Möglichkeiten gemischte Anteilnahme an der Dramatik zu, die für den spätern Verdi charakteristisch ist. Verdi hat in diesen Jahren, nach der Phase der reinen Sängeropern, erst eigentlich das Orchester entdeckt, und man folgt mit Lust, wie vielfältig er es nun in Beziehung zur dramatischen Entwicklung setzt. Leitmotivische Melodien, nicht — wie bei Wagner — aus symbolischem, sondern aus affektivem Bedürfnis geboren, legen ein Band um die vielen szenischen und dramatischen Wechsel, aber auch der nie erlahmende Impuls von Rhythmik und Melodik ist es, was das Stück in der Wirkung erstaunlich einheitlich macht. Die Vehemenz und rhythmische Kraft des Orchesters hat man *Victor Reinshagen am Pult* zu danken.

Die Aufführung benützt, wie fast alle neueren, die Umarbeitung des Werks durch Verdi im Jahre 1869, die eine entschiedene dramatische Verbesserung bedeutet. Der Nachdichtung Franz Werfels sind noch einige Fragwürdigkeiten eigen, die sich wohl aus immer noch zu großem Respekt vor dem italienischen Text herleiten (z. B. Schluß des Chores im 1. Bild). Die Verlegung der den ersten Akt beschließenden Chorszene in die Kapelle bewährt sich sehr, namentlich wenn diese durch den *Bühnenbildner Max Röthlisberger* so hervorragend großzügig gestaltet ist. Auch das Felsengebirge der Schlußszene und einige andere sind wirklichen Raumvisionen entflohen. Es zeigt sich gegenüber solchen Funden, wie unwichtig der Grad der «Realistik» der Szenerie ist, wenn eine richtige Raumphantasie von innen her gestaltet.

Unter den Sängern der Nebenrollen sind zu nennen: *Siegfried Tappolet* in der Rolle des Marchese, mit Würde dargestellt, *Willy Ferenz* als schauspielerisch sehr guter Interpret der quasi-buffo Rolle des Fra Melitone (dem es nur in der Schillers Wallenstein entnommenen Kapuzinerpredigt an Wirkung gebracht), sowie die gesanglich vorzügliche Preziosilla *Ira Malaniuks* und der Pater Guardian *Manfred Jungwirths*. *Hans Macke* zeichnete für die Tanzleitung und *Alfred Ehrismann* für die Einstudierung der sehr gut singenden Chöre.

Andres Briner

Bayreuth und Salzburg

Inmitten einer neuen deutschen Wirklichkeit hat das Bayreuther Festspielhaus seine Pforten wieder erschlossen. Die Festspiele 1951 bedeuten einen Anfang in dreifachem Sinn. Einmal galt es in materieller Hinsicht von vorne anzufangen, hat doch das Kriegsende leere Kassen und geplünderte Magazine zurückgelassen. Mancher Einwohner Bayreuths erinnert sich noch mit Unbehagen der fragwürdigen Gestalten, welche im Kostüm mittelalterlicher Nürnberger Bürger oder im Schuhwerk der Minnesänger das Weichbild der Stadt verließen. Im Deutschland des Jahres 1945 war eben jeder Meter Stoff eine Kostbarkeit, jedes Stück Leder eine Seltenheit... Die andere Komponente des Aufbaues war weniger offensichtlich, aber von nicht geringerer Wichtigkeit. Die höchst intensive Pflege der Werke Richard Wagners im Dritten Reich erfolgte nicht bloß aus künstlerischen Beweggründen. Politisch gefärbte Betrachtungsweise identifizierte Richard Wagners Musikdramen mit den Tendenzen des Regimes. Der Drachentöter Siegfried war das Urbild eines Germanentums, das seine Widersacher durch das Schwert erledigte. Elsa und Elisabeth verwandelten sich in zeitnahe, der weiblichen Jugend als nachahmenswerte Vorbilder empfohlene Gestalten. Die engen Beziehungen des Hauses Wahnfried zu Hitler, die Flucht der Enkelin Richard Wagners aus der Nacht, die sich über Bayreuth gesenkt hatte, in die freie Welt, gaben genügend Stoff für Klatschsucht und Sensation. Die Worte Richard Wagners an die jubelnden Hörer nach glorreicher Beendigung der ersten Festspiele im Jahr 1876 «Wenn Sie wollen, haben Sie eine deutsche Kunst» erfahren eine gespenstische Umdeutung. Im Sinn des Berliner Kulturpropagandaamtes hätten sie lauten müssen: «Auch wenn Sie nicht wollen, hier haben Sie die nationalsozialistische Kunst».

Die Enkel Wagners, Wolfgang und Wieland, in deren Hände die Leitung der Festspiele übergegangen ist, haben einen deutlichen Trennungsstrich zwischen Gestern und Heute gezogen. Ihre Entpolitisierungsbestrebungen (in den Garderobegängen und Probierzimmern las man gedruckte Aufforderungen, von politischen Gesprächen abgesehen, denn hier «gilt's der Kunst») haben Früchte getragen. Eine während der Festspielzeit geöffnete Ausstellung «Wagner in der Welt» vermittelt lehrreichen Überblick über alle Stadien jenes phantastischen Triumphzuges, den Wagners Musikdramen rund um den Erdball angetreten haben, wobei die prominenten Helfer am Werk, gleichgültig welcher Nationalität oder Rasse sie angehörten, den ihnen gebührenden Platz zugewiesen bekamen.

Die dritte Aufgabe, welche das wiedererstandene Bayreuth zu lösen hatte, war vielleicht die schwierigste. Er mußte gegen alle jene kämpfen, die teils in offener Attacke, teils stillschweigend das Wagner'sche Gesamtkunstwerk zum alten Eisen werfen wollen. «Schwülstige Romantik», «Falsches Pathos» — so ungefähr lautete die Kampfansage aus manchem ultramodernen musikalischen Lager. Dieser kalte Krieg hatte zweifellos Erfolge, deren Grad angesichts der Unmeßbarkeit des Gegenstandes statistisch schwer zu erfassen ist. Gelang es auch der erwähnten Gruppe nicht, eine kompakte Masse von Anhängern zu gewinnen, vermochte dennoch ihre deutlich ausgeprägte oder auch leise geflüsterte Anti-Wagnereinstellung der Causa Wagner zweifellos zu schaden. So wurde der Name Richard Wagners, den vor 50 Jahren kein Musiker zweifelnd auszusprechen gewagt hätte, 75 Jahre nach der Errichtung seines Sanktuariums Bayreuth wieder mit einem Fragezeichen versehen; dessen Berechtigung sei hier nicht weiter untersucht. Aber eines ist sicher: die Sachwalter Richard Wagners hätten es auslöschen müssen. Statt dessen schenken sie ihm Beachtung und trachteten durch szenische Experimente, die stellenweise bis ins Mark des Werkes dringen, eine «zeitnahe Lösung» zu finden, um auf diesem Weg Wagners Musikdramen wieder dem Empfinden der heutigen Generation näher

zu bringen. Welch' unheilvolle Rollenverwechslung! Nicht mehr die Jugend soll sich bemühen, zum Verständnis eine der größten Manifestationen abendländischen Geistes zu gelangen, sondern das Genie muß um deren Gunst werben. Weitverbreitete Schlagworte wie «museales Erstarren» und «modernes Empfinden» haben zu Mißverständnissen geführt, welche der eindeutig und unmißverständlich von ihrem Schöpfer festgelegten Mission widersprechen. Bei Wagner bleibt Regisseuren und Bühnenbildnern ein unbequem kleiner Raum, innerhalb welchem sie ihre individuelle Note entfalten können. Es ist dankbar, Mozart, Calderon, Shakespeares zu inszenieren. Denn keine Tabulatur steht hier subjektiver Deutung und Auffassung entgegen. Wer aber Wagners Werke auf die Bühne stellt, müßte als Motto Kundrys «Dienen, Dienen» erwählen. Niemand wird einem unbedingten Historizismus das Wort sprechen oder zu sklavischer Kopierung der Uraufführungen raten. Aber die Entstehungszeit eines Kunstwerks ist immerhin ein berücksichtigungswerter Faktor. Die Wagner'schen Musikdramen wurden weder in einer sehr sakralen oder höfischen Atmosphäre verfaßt, sondern in einer großbürgerlichen, die Freude am Prunk, Uppigkeit und Schaulust auf ihre Fahnen geschrieben hatte. Diese Gesichtspunkte wurden auch bisher stets in Bayreuth beobachtet. Im Laufe der Jahre wurde der Weg einer evolutionären Modernisierung beschritten. Nun ist an Stelle der Evolution die Revolution getreten.

Alte, auf Tradition eingeschworene Wagnerianer vergossen darob Tränen, unentwegte Avantgardisten stimmten Triumphgesänge an und schrieben von einer «errettenden Tat». Beides ist übertrieben. Bei aller theoretischen Ablehnung der radikalen Prinzipien, die Wieland Wagner in Szene und Regie anwendet, darf man sich nicht gegen viele wahrhaft inspirierte Einzelheiten verschließen, welche in dieser Nibelungenaufführung von dem Ernst und der starken Phantasie ihres Schöpfers unzweideutig Zeugnis ablegen.

Am sichtbarsten offenbaren sie sich in Bild und Regie der «Götterdämmerung». Das Prinzip — kulissenlos, hauptsächlich durch Lichtwirkungen die Szene zu füllen — wurde hier beibehalten und dennoch stellenweise durchbrochen. Schleiertvorhänge regeln das prachtvolle Bühnenbild, welches mit dem Leichenzug abschließt. Wieland Wagner, der vor allem Augenmensch ist, hat hier bewußt oder unbewußt an Böcklin den Anschluß gesucht. Im ersten Walkürenakt herrscht Rembrandt'sches Hell-dunkel vor, die Rheintöchter werden in die Pastellfarben Watteaus und Bouchers getaucht. Das alles ist weltab von sklavischem Kopieren oder Stilisieren, eher sind es Reflexwirkungen empfangener Eindrücke. Es würde zu weit führen, jede Szene einzeln zu beschreiben. Allen gemeinsam ist eine Askese, die oft der Dürftigkeit benachbart ist und eine ausgesprochene Abkehr vom Hergebrachten darstellt. Die gleiche Tendenz kann man bei den Kostümen bemerken, auch hier wird alles Traditionelle ausgemerzt. Die Flügelhaube Wotans, Loges Flitterkleid, der Widderwagen Frickas sind gestrichen. Viele typische Bewegungen und Gesten mußten dem neuen Stil zum Opfer fallen. Dieser neue Stil der Regie ist nicht willkürlich er-sonnen, vielmehr bezweckt er, das Drama aus dem bunten Theatergeschehen herauszuschälen. Siegfried, Wotan, Brünhilde sollen als Prinzipien, nicht als Personen er-scheinen. Jedes Übermaß an Bewegung muß vermieden werden. Ebenso ein Hervortreten von Mimik oder Gesten. Die Brücke zum Oratorium ist hergestellt und mit ihr tritt ein kultisches Element in den Vordergrund. Ein kühner, ein neuer Gedanke, der mehr ist als ein Experiment, da er an den Grundfesten des Wagner-schen Werkes rüttelt. Zweifellos kommt diese Betrachtungsweise grandios kon-zipierten Szenen, wie es der 1. Akt Walküre ist, zugute. Die brüchigen Stellen der Dichtung oder das Auftreten blutleerer Gestalten, wie es die Nebengötter im Rhein-gold sind, profitieren nicht von dieser auf Abstraktion gerichteten Darstellungs-manier. Es besteht kein Grund, des Hörers Augenmerk besonders auf Donner, Froh oder Fasolt zu lenken, die als Episodenfiguren, als farbige theatralische Bilder-bögen gestaltet, Räder im Gefüge des Gesamtkunstwerkes sind. Zieht man ein Re-

sumée aus den in Bayreuth empfangenen Eindrücken, so könnte man sie in die Formen kleiden, daß hier in Schönheit gegen Wagner gesündigt wurde.

Der musikalische Teil der Vorstellungen wurde von *Hans Knappertsbusch* und *Herbert von Karajan* geleitet. Knappertsbusch war der «Parsifal»-Dirigent der Festspiele und auch der einer Ringaufführung, während die beiden letzten Nibelungen-Zyklen und die «Meistersinger» von Herbert von Karajan dirigiert wurden. Da es mir nur möglich war, dem von Karajan geleiteten Ring des Nibelungen beizuwohnen, bin ich, was den Parsifal und die Meistersinger betrifft, auf fachkundige Berichte angewiesen. Sie stimmen darin überein, daß Knappertsbusch große architektonische Gestaltung den von ihm geleiteten Aufführungen den Glanz und die Weihe der Tradition verlieh. Er ist heute vielleicht der einzige Repräsentant jenes Bayreuther Geistes, der den ersten Jüngern Richard Wagners zu eigen war. Karajan ist ein trefflicher Einstudierer, der auf Exaktheit größten Wert legt und auch auf den Sänger Bedacht nimmt. Seine Tempogestaltung ist rasch und flüssig, sie kam einzelnen Partien (Nibelheims Szene, 2. Akt Siegfried) sehr zustatten. Die pathetischen Momente liegen seinem Musikernaturell weniger, und so ist es nur folgerichtig, daß in Karajans «Meistersinger»-Deutung das Lyrische, Lustspielmäßige besonders betont wurde. Ein Separatlob gebührt dem klangprächtigen Orchester und den Chören. Letztere stammten größtenteils aus dem Rheinland, dieser althergebrachten Pflegestätte des Chorgesangs. Auch eine ausführliche Würdigung der Solisten überschritte den Rahmen dieser Ausführungen. Die Leistungen waren nicht einheitlich. Hervorgehoben sei *Astrid Varnay*, eine stimmlich mächtige und den geistigen Gehalt der Rolle ausschöpfende Brünhilde. *Günther Treptow* ist ein idealer Siegmund und die junge *Leonie Rysanek* eine Sieglinde blühender Stimmfaltung. Bestes Festspielformat zeigte der Fasolt *Ludwig Webers*, während der Wotan *Sigurd Björlings* nicht durchwegs hielt, was er zu Beginn des Rheingolds versprach. *Bernd Aldenhoffs* Siegfried imponierte durch die ohne die geringste Ermüdungserscheinung erfolgte Bewältigung seiner enormen Partie. *Paul Kuen* sang den Mime allzusehr in den Vordergrund, auch der Hunding *Arnold van Mills* ließ Wünsche offen. Wer den «Parsifal»- und den «Meistersinger»-Aufführungen am Radio gefolgt ist, wird von den Prachtstimmen *Martha Mödls* und *Elisabeth Schwarzkopfs* starke Eindrücke empfangen haben.

* * *

Salzburg hat es zugleich leichter und schwerer als Bayreuth. Letzteres folgt einer vorgeschriebenen Route in der Repertoire-Bildung, einem eingeleiteten, vorgeschriebenen Weg, der geringe Varianten zuläßt. Für Salzburg gilt das Sprichwort von der Qual der Wahl. Gewiß, der musikalische Grundton ist auch hier naturgemäß gegeben: er heißt Wolfgang Amadeus Mozart. Aber die barocke Atmosphäre der Stadt lockt zu Weiterungen. Die Begründer der Festspiele haben seinerzeit diese Möglichkeiten erfaßt und auch verwirklicht. Im weiteren Verlauf hielt man sich nicht so streng an den Grundsatz, nur solche Werke dem Salzburger Festspielplan einzuverleiben, die — mögen sie auch noch so lose sein, Beziehungen zum genius loci der Stadt und der Schwingungen, die sie ausstrahlt, aufweisen. So unvergessen die «Fallstaff»-Aufführung unter Toscanini oder die der «Euryanthe» unter Bruno Walter waren, — im Rahmen des Kulturkreises, den Salzburg versinnbildlicht, waren sie Fremdkörper. Daß diese Gedankengänge nicht abwegig sind, zeigt die unverminderte Zugkraft des «*Jedermanns*», der auch heuer wieder in der Starbesetzung *Attila Hörbiger*, *Helene Thimig* und *Judith Holzmeister* die Besucher entzückte. Nach beendetem zweiten Weltkrieg hat Salzburg sich die Parole zu eigen gemacht: keine Festspiele ohne ein zeitgenössisches Werk. Dieses Motto wurde zum Streitruf. In Wort und Schrift wurde von den Anhängern der Moderne der Beweis erbracht, daß Österreichs Kunst vor der Gefahr stehe, der Stag-

nation, der Verkalkung anheimzufallen. Der Schutzpatron Salzburgs wurde als Exempel angeführt, wie man hierzulande die genialen Menschen zu behandeln pflegte. An Grillparzers, Bruckners, Hugo Wolfs und Schönbergs Lebensschicksalen fand diese These ihre Bestätigung, deren Betonung um so sonderbarer anmutet, als sie sich vielfach mit der Betrachtungsweise des 19. Jahrhunderts deckte, die in jedem großen Komponisten einen Märtyrer sah. Und gerade die Ansichten und der Geschmack des 19. Jahrhunderts sind im allgemeinen alles eher denn Richtlinien für die Avantgardisten unserer Tage. Die konservativ Gesinnten führten das Argument ins Treffen: Festspiele eignen sich nicht für Experimente, die im Rahmen eines Musikfestes sehr wohl am Platz sein mögen, aber einer Veranstaltung, die dem Wunsch der überwiegenden Anzahl ihrer Besucher: Erprobtes in mustergültiger Wiedergabe zu hören, kaum Rechnung tragen zu können. Vielleicht war es richtiger, den Einteilungsgrund zu ändern und die Demarkationslinie nicht zwischen modern und unmodern zu ziehen, sondern die Aufnahme eines Werkes in das Salzburger Repertoire von dessen Beziehung zum typischen Kulturkreis dieser Institution abhängig zu machen. Bei *Alban Bergs* «*Wozzeck*» ist sie a priori nicht gegeben. Aber der bedeutende Schüler Arnold Schönbergs hat wohl alles Recht, in seiner Heimat zu Wort zu kommen. Es wäre übertrieben, zu behaupten, daß innerhalb der 26 Jahre, die seit der Berliner Uraufführung verstrichen sind, das Ohr sich an die vielen klanglichen Härten des *Wozzeck* gewöhnt hätte. Aber an Echtheit und Überzeugungstreue, zu dem als richtig erkannten Stil, übertrifft er wohl das meiste in diesem Zeitraum Komponierte. Die konzessionslose Abkehr von der nachwagnerischen Opernromantik, die dogmatische Beobachtung der Form — die Begleitmusik einer Szene ist eine fünfsätzigte Symphonie, die einer anderen die Abwandlung eines Themas in 21 Variationen — ist so imponierend, daß man in den Bannkreis einer Tonsprache gerät, deren endle Haltung tief beeindruckt. *Karl Böhm* war der ausgezeichnete Dirigent dieser Musteraufführung, *Josef Hermann* der schauspielerisch und musikalisch außerordentliche Interpret der Titelrolle und *Christl Goltz* eine vortreffliche Soldatenmarie, welche diese Figur ganz im Sinne Büchners als leichtsinnige Kleinbürgerin, doch keineswegs als Dirne zur Darstellung brachte. Die prächtigen *Bühnenbilder Caspar Nebers* und die geistvolle historiengetreue Regie *O. F. Schuhs* erweckten die Stimmung der Epoche E. T. A. Hoffmanns. O. F. Schuh hat in einer sehr lesenswerten Schrift «*Salzburger Dramaturgie*» die Prinzipien umschrieben, von denen er sich bei seiner Salzburger Regieführung leiten läßt. In diesen Ausführungen wird auf die Bedeutung der bischöflichen Reitschule als Schauplatz für Opernvorstellungen hingewiesen. Sie diente als szenischer Rahmen den Vorstellungen der «*Zauberflöte*» und des «*Idomeneo*». Die Einwände, welche in diesen Blättern vergangenes Jahr gegen die Verlegung der «*Zauberflöte*» von der Guckkastenbühne ins Amphitheater erhoben wurden, können auch nicht durch inzwischen unleugbar erfolgte Verbesserungen mancher Mängel gänzlich verscheecht werden. Für die Betreuung des musikalischen Teils sorgte *Wilhelm Furtwänglers* Meisterhand. Gewiß, seine Tempi sind stellenweise breit, aber die Synthese, aus dem volkstümlichen Kern und der erhabenen priesterlichen Welt des Werkes, wird durch seine Deutung in klassischer Vollkommenheit nachempfunden. Aus dem ausgezeichneten Sänger-Ensemble seien die Namen *Vilma Lipp*, *Irmgard Seefried*, *Anton Dermota*, *Erich Kunz*, *Paul Schöffler* aufgegriffen. Die «*Othello*»-Vorstellung — sie fand als Verdi-Ehrung anlässlich des 50. Todestages des Meisters in italienischer Sprache statt — kann nur als ein Superlativ großer Opernkunst bezeichnet werden. Furtwängler beseelte jede Szene, jede Phase, jeden Takt der Partitur. Die *Bilder Stefan Hlawas*, die *Inszenierung Herbert Grafs* sind uneingeschränkt lobenswert. *Dragica Martinis* und *Ramon Vinay* waren gesanglich und darstellerisch einfach unübertrefflich. Auch Mozarts «*Idomeneo*» konnte auf eine abgerundete Jubiläumszahl zurückblicken: es sind genau 170 Jahre, seitdem in München diese Oper, welche dem französischen und italienischen Stil der Zeit gleicherweise

Rechnung trägt, uraufgeführt wurde. Mit Recht erwähnt einer der jüngsten Mozart-Biographen, daß in der «Idomeneo»-Musik der Ausgleich der Stilgegensätze nicht restlos homogen vollzogen wurde, so daß Mozart selbst eine Umarbeitung «mehr auf französische Art» — so schrieb er seinem Vater — plante.

Von Richard Strauß existiert eine Fassung dieses Mozart'schen Frühwerkes. In der Salzburger Felsenreitschule wurde die musikalische Einrichtung *Bernhard Paumgartners* zu Gehör gebracht. Der «Idomeneo» ist tatsächlich ein Festspiel, seine Figuren sind etwas schematisch, aber es gibt zahlreiche Momente, welche den berühmten Schöpfungen des Salzburger Meisters gleichkommen. Für die vom barocken Geist getragene *Inszenierung* zeichnete *Josef Gielen* verantwortlich, *Georg Solti*, der neue Frankfurter Operndirektor, zeigte sich als sicherer Führer des musikalischen Teils.

Die *Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker* sind stets Glanzpunkte der sommerlichen Veranstaltungen. Das Erscheinen *Leopold Stokowskis* am Dirigentenpult erregte größtes Interesse. In seiner Bearbeitung der Mussorgkischen Bilder einer Ausstellung zeigte er sich als geistreicher Instrumentator. *Tschaikowskis 5. Symphonie* erklang in faszinierendem virtuosen Klangzauber, aber in starker Veränderung der gewohnten rhythmischen symphonischen Phrasierung. *Edwin Fischers* Künstlertum offenbarte sich in einem Mozart-, Haydn-, Beethoven-Konzert, welches sowohl den Interpreten als den Musiker von Profil verriet. *Rafael Kubeliks* unendlich sympathisches natürliches Musizieren (Dvorak, Janacek, Honegger) fand begeisterte Zustimmung des Orchesters und des Publikums. *Karl Böhm* entschädigte durch ein prachtvolles Richard Strauß-Konzert («Heldenleben», «Don Juan», «4 letzte Lieder») für den bedauerlichen Umstand, daß Richard Strauß diesmal durch kein Opernwerk vertreten war. Mit einer ganz großangelegten Interpretation der *9. Symphonie* von Beethoven unter *Wilhelm Furtwängler* klangen die Festspiele aus, in deren Verlauf der große Dirigent eine prachtvolle Wiedergabe der 5. Symphonie Bruckners sowie Gustav Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen, letztere unter Mitwirkung des künstlerisch vortragenden Berliner Baritons Dietrich Fischer-Diskau, vermittelte.

Es wäre undankbar, die zahlreichen *Matineen* und *Solistenkonzerte* zu vergessen, die das Rückgrat der Festspiele bilden. *Bernhard Paumgartner*, der vorzügliche Mozart-Kenner, weiß stets mit weniger bekannten Mozart'schen Kostbarkeiten aufzuwarten. In einer dem Salzburger Meister geweihten Vortragsfolge konnte man an dem ausgezeichneten Spiel der Schweizer Pianistin *Klara Haskil* helle Freude haben. Die *Domkonzerte* unter Leitung des Domkapellmeisters *Josef Meßner* hatten sich einen großen Aufgabenkreis gestellt (Haydn: «Schöpfung», Mozart: «Requiem», Mendelssohn: «Paulus») und diesen Werken in abgerundeten Aufführungen stilgerechte Wiedergaben bereitet.

Wie grundverschieden sind doch Bayreuth und Salzburg! In der fränkischen Stadt atmet alles vornehme Ruhe, die gepflegten Parkanlagen lassen an einen Kurort denken, etwa an Homburg oder Baden-Baden. Erst in den Nachmittagsstunden bevölkern sich die Straßen, wenn die Festspielbesucher die breiten Alleen zum Tempel Richard Wagners emporwallen, eine imposante Prozession, welche die gedankliche Assoziation an große Wallfahrten erweckt. Salzburg hingegen ist ein Hexenkessel. Tausende Menschen, ungezählte Fuhrwerke wirbeln durcheinander. Überall wird musiziert. In den Kirchen, in den Lustschlössern der Umgebung, im Festspielhaus, im Mozarteum, im Stadttheater. Die ganze Stadt ist eine Theaterkulisse. Das Wort «barock» in allen seinen Deutungen wird in der Salzach-Stadt Leben und Wirklichkeit. Nur wenige Stunden Eisenbahnfahrt trennen die Kristallisationspunkte zweier Kulturkreise. Das geeinte Europa mag eine politische und wirtschaftliche Notwendigkeit sein, in kultureller Hinsicht wollen wir uns aber an einer Vielfalt erfreuen, welche als positive Folge partikularistischer Tendenzen Früchte von erhabener Schönheit gezeitigt hat.

Erwin v. Mittag