

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **33 (1953-1954)**

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.

Theater in Süddeutschland

Von den süddeutschen Opernhäusern haben in der letzten Spielzeit insbesondere die Bayerische Staatsoper (München), die Württembergische Staatsoper (Stuttgart) und das Städtische Opernhaus Nürnberg von sich reden gemacht. Mit der Übernahme der Intendanz durch Rudolf O. Hartmann ist die *Münchner Oper* noch mehr in den Kreis der repräsentativen Operntheater der Welt eingesponnen worden. Das bedeutete einen weiteren Zuwachs an Solisten der «Weltklasse», aber zugleich löste diese Tatsache auch eine lebhafte Diskussion aus. Das gegenwärtige repräsentative internationale Opernwesen stellt sich zunehmend darauf ein, für die Hauptsolopartien der Repertoireoper eine Anzahl an Künstlern von unbestreitbarem Weltruf «herumzureichen». Inge Borkh singt z. B. heute in München, morgen in Zürich und vier Tage später in London die Elektra, Hans Hotter den Hans Sachs in kurzer Folge in Stuttgart, Wien und an der Metropolitanoper usw. Damit sind freilich Aufführungen von permanentem Festspielformat gewährleistet, aber die Regisseure, Bühnenbildner und das übrige Ensemble werden gezwungen, nur noch Standardinszenierungen zu bewerkstelligen, in welche sich der prominente Gast nach einer einstündigen Stellprobe ohne Schwierigkeiten hineinfindet. Mit anderen Worten: es wird kein Experiment der Inszene mehr gewagt, weil sonst die Einordnung der Gastdarsteller gefährdet ist, und vor allem wird der Spielplan zu einem Rangierbahnhof für sporadisch auftauchende Größen, d. h. er zeigt letzten Endes kein eigenes Profil mehr, sondern bleibt dem Zufall überlassen. Nun, Rudolf Hartmann hat diese Kalamität in der Staatsoper durch eine andere, sehr sympathische Opernreihe kompensiert. In der Staatsoperette pflegt er einmal wöchentlich die kapriziöse Oper der verschiedenen Zeiten. Eine der ausgezeichnetsten Aufführungen dieser Reihe war in diesem Jahre Hans Zimmermanns (Zürich) Gastinszenierung von Ravels «Spanischer Stunde» und Iberts «Angélique». Auch Willy Duvoisin (Basel) erntete im gleichen Hause für Ziehers «Landstreicher», auf neu geputzt und geglättet, und mit frischem Witz versehen, lebhaften Beifall. Nicht genug mit diesen beiden Schweizer Erfolgen, die deutsche Erstaufführung von Otto Maags Ballett «Der Bilderraub» (nach dem Watteau-Bild «L'indifférent») mit der ironisch-romantischen Musik Hans Haugs wurde unter Heinz Rosens farbenfreudiger und einfallsreicher Regie zu einem Fest für Auge und Ohr. Am gleichen Abend erlebte München überdies eine Uraufführung von internationaler Bedeutung: Jean Cocteau hatte mit seinem Ballett «Die Dame und das Einhorn» zum ersten Male eines seiner Bühnenwerke zu einer Uraufführung außerhalb Paris hergegeben. München würdigte bei dieser Gelegenheit nicht nur den Freund der eigenen Stadt (Jean Cocteau ist geradezu ein «amoureux de Munich»), sondern das stilvolle Ballett bot wahrhaft ein destilliertes Gleichnis von der fraulichen Reinheit, so wie einst jene sogenannten «Einhorn-Teppiche» der französischen Spätgotik, welche Cocteau zu seinem Werk inspiriert hatten... Da wir gerade bei den Münchner Ballettinszenierungen sind, sei auch die Uraufführung von Werner Egks «Chinesischer Nachtigall» erwähnt. Tatjana Gsovskys etwas gesuchte szenische Verwirklichung dieses Andersen-Mär-

chens ließ es freilich noch offen, ob Egks musikalische Diktion wirklich dem Stoff zugute kommt. Erst eine weitere Inszenierung des Balletts wird zeigen, ob der Komponist sich nicht in gar zu starken Kontrasten erging.

Die *Stuttgarter Oper* hat sich dem internationalen Opernwesen nicht im gleichen Umfang angeschlossen wie die Münchner Oper, und ich möchte sagen, es geschah nicht zu ihrem Nachteil. Gewiß, auch auf ihrer Rampe sind illustre Solisten zu hören. (Eine besondere Persönlichkeit war dabei die ausgezeichnete Marianna Radev aus Agram, die vor allem eine rassige Carmen abgab.) Aber man läßt den Spielplan nicht von den Terminkalendern dieser Gastsolisten unterjochen. Vielleicht war dies auch der Grund dafür, daß die deutsche Erstaufführung der «Trionfi» des Münchner Komponisten Carl Orff nicht in der Münchner Oper, sondern in der Württembergischen Staatsoper stattfand. Dieses Werk, in dem Orff zu den bereits vielgespielten «Carmina Burana» und den «Catulli Carmina» noch einen dritten Teil hinzufügte, den «Trionfo di Afrodite», gehört zu den eigenwilligsten Schöpfungen des modernen Musiktheaters. Vor dem Hintergrund der gesamten abendländischen Kulturgeschichte stellte Orff nach griechischen, lateinischen und althochdeutschen Texten ein Tryptichon von faszinierender rhythmisch-musikalischer Kraft auf. Der neue, dritte Teil, «Trionfo di Afrodite», grenzt nahezu an einen antik-mythischen Kult. Während das Werk dem Mailänder Uraufführungspublikum in der Scala wohl zu robust «teutonisch» erschien, wurde die Stuttgarter Aufführung nicht nur zur ersten szenisch gelungenen Realisierung der «Trionfi», sondern auch zu einem enthusiastischen Bekenntnis zu Orffs Auffassung über ein Musiktheater, das sich zur abendländischen Vergangenheit bekennt und dennoch von fast revolutionärer Kühnheit zeugt. Einig mit Strawinsky in der Überwindung der Romantik, enig auch in der Betonung des rhythmischen Elementes in der Musik, stellt Orffs Theater hinsichtlich der Einstellung zur Überlieferung doch den extremen Gegensatz zu Strawinsky dar. Dies zeigte sich übrigens höchst anschaulich bei der «Woche des Gegenwartstheaters» in der *Nürnberger Oper*. Dort brachte man an einem Abend Orffs Monteverdibearbeitung des «Orfeo», in der sich die Bejahung sowohl der antiken Fabel als auch des barocken Geistes durch den Münchner Komponisten zeigte, und Strawinskys «Ödipus rex» in seiner kühlen klassizistischen Klarheit, bei welcher die Tradition lediglich durch die Brille der Gegenwart zu erkennen war: ein Ödipus im dunklen Straßenanzug, ein Ansager mit kompletter Radiostudio-Ausrüstung und Kaffee aus der Thermosflasche . . . Daß diese Nürnberger Theaterwoche mit einem Programm aufwarten konnte, das vier Strawinsky-Werke, eine Hindemith-Oper, eine Orff-Oper und Hermann Reutters «Don Juan und Faust»-Oper enthielt, mag am deutlichsten beweisen, daß eine gute Opernbühne, die sich den repräsentativen Anstrich fortlaufender Star-Gastspiele versagt, im Grunde einen weit aufgeschlosseneren Spielplan zu entwickeln imstande ist. Ein Beispiel hierfür lieferte ja auch die Basler Oper der Ära Schramm.

Was die Schauspielhäuser Süddeutschlands anbelangt, so wird man in der Schweiz vor allem an dem Revirement im *Bayerischen Staatsschauspielhaus* interessiert sein; hat doch gerade das Zürcher Schauspielhaus einige seiner namhaftesten Kräfte abgegeben, um der schon chronisch gewordenen Krise in Ensemble und in der Leitung des Münchner Residenztheaters ein Ende zu setzen. Obwohl Kurt Horwitz erst in diesen Tagen offiziell die Leitung der Bühne übernommen hat, bestimmte er bereits im letzten Vierteljahr der Spielzeit 1952/53 den Spielplan. Schon mit der deutschen Erstaufführung von Sean O'Caseys «Juno und der Pfau» zeigte sein Freund und Mitarbeiter Ernst Ginsberg, daß dem Residenztheaterensemble in der Vergangenheit vermutlich oft nur eine starke Regisseurpersönlichkeit gefehlt hatte. Zugleich lernte das Münchner Publikum bei dieser Aufführung Walter Richter kennen, der hier auch in der kommenden

Spielzeit mehrere Rollen übernehmen wird. Sowohl die ersten Kostproben der Ära Horwitz, insbesondere Kurt Horwitz' eigene vorzügliche Inszenierung von Calderons «Richter von Zalamea», als auch der Spielplan der neuen Saison lassen erkennen, daß der erfahrene Zürcher Regisseur mehr Wert darauf legt, solides Theater zu bieten und vorerst sein Augenmerk auf die Bildung eines Ensembles zu legen, als etwa mit spontanen Blitzlösungen hervorzutreten. Auf alle Fälle haben die letzten Monate bereits das Vertrauen des Münchner Theaterpublikums zum Bayerischen Staatsschauspiel wiederhergestellt.

Dieser Entwicklung sieht man in dem anderen großen Schauspielhaus Münchens, in den *Kammerspielen*, keinesfalls neidvoll entgegen; im Gegenteil, ihr Intendant Hans Schweikart hat in den letzten Jahren des öfteren seinem Bedauern Ausdruck verliehen, daß sich in München nach dem letzten Kriege nicht ein so fruchtbarer Wettstreit der Sprechbühnen wie früher entwickeln konnte. Die Tatsache, daß Kurt Horwitz vor seiner Emigration ja eine der profiliertesten Erscheinungen der Kammerspiele war, und daß er überdies mit Schweikart befreundet ist, läßt für die Zukunft eine günstige Entwicklung des Münchner Schauspielwesens voraussagen.

In der vergangenen Spielzeit verdienten in den Kammerspielen vor allem eine Fritz Kortner-Inszenierung (Tennessee Williams: «Die tätowierte Rose») und die Uraufführung von Hans Rehbergs «Maria und Elisabeth» Interesse. Kortner, der mit seiner psychoanalytischen Interpretationsweise letzthin mehrfach klassische Schauspiele um ihre dramatische Substanz gebracht hatte, war für dieses fluktuierende Seelengemälde in der Tat der richtige Deuter. Vor allem gelang es ihm, die Partien, bei welchen Williams zu einer Art «Seelenkrampf» neigt, mit überraschender Verspieltheit aufzulockern. — Bei der Rehberg-Uraufführung war bei teilweise sehr guter Darstellung dagegen die Frage zu stellen, inwieweit Rehberg, der einstige Protagonist preußischer Staatsraison im Dienste des Dritten Reiches, wirklich eine echte Wandlung zu einem fatalistischen Phänomenologen durchgemacht hatte. Vielleicht wurde die innere Unwahrhaftigkeit Rehbergs nur demjenigen deutlich, der auch die Gelegenheit hatte, die fast zu gleicher Zeit im Württembergischen Staatsschauspiel uraufgeführte Atridentragödie «Muttermord» zu sehen. Erst im Vergleich beider Werke erkannte man die kühle Berechnung, mit welcher der einstige Produzent zahlreicher Hohenzollerndramen heute (statt wie einst die Staatsraison als göttliche Ordnung zu verherrlichen) im Gegenteil das Individuum als machtloses Opfer dieser Ordnung kennzeichnete.

Das Wagnis von Uraufführungen deutscher Autoren blieb in München im übrigen der *Münchener Uraufführungsbühne* und dem *Schauspielstudio Zerboni* vorbehalten. Ihr Angebot war gar nicht einmal hoffnungslos. Das teilweise surrealistische Schauspiel «Zwischen den Ufern» von dem 25jährigen Leopold Ahlsen und das Résistancestück «Claudette und Michael» von dem 22jährigen Karl E. Meißinger waren deutliche Talentproben aus jener deutschen Nachkriegsgeneration, die während des letzten Weltkrieges noch auf der Schulbank gesessen hatte. Überraschend stark war jedoch die Wirkung von Margarete E. Hohoffs «Legende von Babie Doly», die sich mit dem Schicksal jener sechs deutschen Soldaten befaßt, welche fünf Jahre lang in einem Verpflegungsbunker bei Danzig verschüttet waren. Einmal war es schon erstaunlich, wie sicher und effektiv hier eine Frau den Soldatenjargon wiederzugeben wußte, zum anderen war dieses Stück einer der wenigen Beweise dafür, daß es auch in Deutschland wieder Autoren gibt, welche eine realistische und zugleich «wahrhaftige» Sprache zu sprechen wissen. Die Annahme Margarete Hohoffs, daß dem Menschen in der verzweifeltsten Situation doch noch eine positive Kraft, nämlich die Nächstenliebe, bleibt, war dem Text so dezent und unpathetisch unterlegt worden, daß sie keineswegs als bloßer «deus ex machina» erschien.

Weitere Autoren deutscher Zunge gelangten in *Augsburg* und *Nürnberg* mit neuen Schauspielen auf die Rampe. In Augsburg hatte Hanns Gobsch mit seinem Schauspiel «Madame de Staël» freilich nur ein historisches Bild gezeichnet, wie es bestenfalls dem Schulfunk anstehen würde. Stärker war schon Marcel Geros «Christopher Marlowes Ende». Der Schweizer Dramatiker hatte in diesem Renaissancedrama treffend die Konflikte dargestellt, die sich in einem ideologischen Dichter zwischen politischer Praxis und idealistischer Begeisterung, zwischen Humanität und Kollektivismus abspielen. Wenn das Stück trotzdem, wie unter anderem auch Walter E. Schäfers «Aus Abend und Morgen» und Fritz v. Unruhs «Wilhelmus», nicht mehr zu erschüttern vermochte als manches konventionelle historische Schauspiel der Vergangenheit, so ist die Ursache wohl darin zu suchen, daß der moderne Mensch in einer so massiven Weise am eigenen Leibe Geschichte erlebt hat, daß er sich kaum noch mit Beispielen aus der Vergangenheit in Erregung versetzen läßt.

Neben den schon erwähnten Uraufführungen von Stücken Hans Rehbergs und Walter Erich Schäfers kam das *Württembergische Staatsschauspiel* vor allem mit der ersten deutschen Aufführung von Pär Lagerkvists «Barabbas» heraus. Es war natürlich nicht zu erwarten, daß aus dem Roman des Nobelpreisträgers vom vorletzten Jahre ein stilreines Drama werden würde. Die saubere, humane Inszenierung Gerd Westphals hatte auch mit der Verwendung eines Erzählers, der die einzelnen Szenen einführte, den epischen Charakter der Szenenfolge bewußt betont. Aber die faszinierende Gestalt dieses ersten Menschen, für den Christus am Kreuz gestorben ist, übte eine so unmittelbare Wirkung aus, daß man das Stück mit Fug und Recht in eine Reihe mit Werken wie Georges Bernanos' «Begnadete Angst» stellen kann. Vor allem verkörpert Lagerkvists Barabbas in mehrfacher Hinsicht genau jenen Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts, der da nach so viel erschütterndem Erleben gerne wieder glauben möchte, aber aus angeborener Skepsis zumeist nicht dazu vorzudringen vermag. Wie charakteristisch ist jene Stelle, da der ungläubige, aber doch im Innern angerührte Barabbas zu einem Gläubigen sagt: «Bete nur für mich, es nützt ja doch nichts, aber tue es nur . . .!» Die Stuttgarter Aufführung erhielt ihren besonderen inneren Glanz durch die schlichte, betroffene Art, mit welcher Hans Mahnke der Titelfigur Leben einhauchte.

Eine Bereicherung des Stuttgarter Theaterlebens ist die Wiedereröffnung des *Kammertheaters*. Es ist insbesondere die Domäne des neuen Dramaturgen und Regisseurs der Staatstheater, Gerhard F. Hering. In gediegenen Inszenierungen brachte er das pessimistische Familienportrait «Geschwister» von dem Dänen Hans Christian Branner und als posthume Uraufführung Georg Kaisers spätes Liebestück «Rosamunde Floris» heraus. In dem letzteren Stück erwies sich Kaiser einmal auch als Meister lyrischer Sprachkunst. Indessen empfand man Kaisers Art der utopischen Sozialkritik in mancher Hinsicht als überholt. Seine konsequente Art, einen kritischen Aspekt zu Ende zu denken, ohne Rücksicht darauf, ob andere moralische Belange dadurch in Mitleidenschaft gezogen werden, hatte vielleicht in einer Zeit, da sich die Gesellschaft noch an leere Ordnungsformen klammerte, etwas für sich; heute jedoch ist die Situation anders. Der Mensch sucht wieder eine Ordnung, welche die diffusen Elemente seiner Existenz von neuem bindet. Die zwar utopische, aber doch «in Klammern» ausgesprochene moralische Rechtfertigung jener Rosamunde Floris, die sich an der hohlen bürgerlichen Konvention durch mehrere Morde rächt, ist keine Antwort mehr auf Fragen unserer Zeit.

Das moralische Gewissen und ein christliches Ethos in einer geradezu ungestümen Weise zu wecken, hat sich dagegen offenbar der St. Galler Strafgefangene Charles Wilson zur Aufgabe gemacht. Der Schweizer Leser wird vor einiger Zeit von jener aufsehenerregenden Uraufführung im St. Galler Strafgefängnis, «Was würden Sie tun, wenn Sie Dr. Charles Wilson wären?» vernommen haben. Das

Stück wurde seinerzeit auch vom Sender Beromünster ausgestrahlt. Handelte es sich hierbei und bei dem in der *Stuttgarter Komödie* uraufgeführten Stück «Die Taufliche» noch um Stücke, deren Wert in erster Linie in ihrem Bekenntnischarakter zu erblicken war, so bekundete Wilsons drittes Stück, «Die Auferweckung des Lazarus» bei der Uraufführung in *Ulm*, daß hier ein Dramatiker auf dem Wege ist. Wilson verstand es in diesem Stück, abgesehen von der Schlußszene, die moralische Essenz bereits wirkungsvoll mit der dichterischen Substanz zu verschmelzen. Den lebendigen dramatischen Atem spürt man aber auch an der knappen, pointierten Diktion des Dialogs. Wilsons Fragestellung an den Menschen unserer Tage heißt «Gott oder der Nihilismus, dazwischen gibt es nichts!», und er schleudert sie mit einer solchen Unmittelbarkeit in sein Publikum, daß diese Frage wahrhaftig zu einem Prüfstein für den Einzelnen wird. Man darf gespannt sein, was wir noch aus Wilsons Feder vernehmen werden; zu wünschen wäre vielleicht nur, daß er in der Themenwahl etwas mehr Spielraum gewänne.

Wie in meinem letzten Bericht, so ist auch diesmal zum Schluß von einer bemerkenswerten Aufführung des *Darmstädter Landestheaters* zu berichten. Der weltoffene Dramaturg des Hauses, Egon Vietta, und der bekannte Regisseur Gustav R. Sellner hatten das chinesische Stück «Der Pfirsichblütenfächer» von K'ung-shan-jen aus dem Jahre 1699 zur europäischen Erstaufführung gebracht. Ganz abgesehen davon, daß die glänzende Ensembleleistung im Verein mit der kongenialen Bühnenmusik Karl Lists und dem atmosphärehaltigen Bühnenbild Franz Mertz' schon in bestmöglicher Weise das Erlebnis «China» vermittelte, entpuppte sich das Stück als ein politisches Drama von höchster Aktualität. Wie in jener Untergangsepoche des Ming-Reiches Intrigen, Verrat à la Quisling, Brachialgewalt und Unterdrückung von Wissenschaft und Wahrheitssuche bereits die Freiheit des Individuums in Frage stellten, das wurde in der Geschichte von dem gewaltsam getrennten Ehepaar Hou in einer Weise dargestellt, daß man sich verblüfft fragte, ob sie nicht in Wahrheit einem Geschehen der jüngsten Vergangenheit nachgezeichnet worden sei. Wenn man aus diesem chinesischen Spiel noch eine Lehre für unser Gegenwartstheater ziehen konnte, so war es diese: man erlebte einmal, welch ungewöhnlich starke Ausstrahlung von einem Spiel ausgehen kann, das sich gänzlich vom Naturalismus des Theaters der letzten Jahrzehnte fernhält und dafür beste Stilisierung in Mimus und Sprache zu bieten weiß.

Klaus Colberg

Salzburger Festspielbetrachtungen

Seit 1946, also seit dem Wiederbeginn der Salzburger Festspiele als österreichische Musikfeste, ist es zur Übung geworden, dem sommerlichen Opernrepertoire ein zeitgenössisches Werk einzuverleiben. In diesem Jahr war *Gottfried v. Einems* «*Der Prozeß*» ausersehen, das häufig und von manchen Seiten nicht ohne Arg kolportierte Märchen von der Rückständigkeit Österreichs «in puncto musicis» zu widerlegen. Ob man der Oper einen guten Dienst erwies, sie unter allen Zeichen einer Sensation das Licht der Welt erblicken zu lassen und sie einem Auditorium vorzuführen, das vorwiegend einem problemloseren Genuß zugetan ist, bleibe dahingestellt. Die in kurzen zeitlichen Abständen einander folgenden Aufführungen des Werkes in Berlin, Bern, Wien und auf anderen Opernbühnen werden vielleicht

Klärung in den Werturteilen schaffen, die nach der Salzburger Premiere alle Skalengrade durchmessen haben: von hymnischer Lobpreisung bis zu derber Verulkung!

Wenden wir uns den Vorzügen der Partitur zu. Sie zeichnet sich durch sichere, mühelose Metierbeherrschung aus. Einem versteht zu instrumentieren, versteht Szenen logisch-architektonisch zu bauen und weiß auch (was für einen Komponisten szenischer Musik unerlässlich ist) den Stimmungsgehalt der jeweiligen Situation festzuhalten. Wenn zu Beginn des zweiten Teiles Fagotte und Klarinette in zuckenden $\frac{2}{5}$ Rhythmen einsetzen, ist mit einem Strich die Atmosphäre des grauen, staubigen Dämmerlichtes gezeichnet, welche dieser schaurigen Prügelszene zukommt. Die vierte Szene («Erste Untersuchung») — eines der stärksten der neun Bilder — wird von Blech und Hörnern anvertrauten Fanfaren umrahmt, die — ungeachtet ihres Dur-Charakters — unheimlich fahl klingen. Die Beispiele ließen sich vervielfachen: immer trifft der Komponist mit nachtwandlerischer Sicherheit jenen Ton der Beklommenheit, der Angst, der Neurasthenie, oder wie immer man die psychischen — besser gesagt: psychopathischen — Elemente benennen will, welche die Kafkasche Novelle wie Spinnfäden durchziehen. Läßt sich Günstiges von der Orchestrierungskunst Einems sagen, so muß man auch der harmonischen Grundlage der Partitur Anerkennung zollen. Gemessen an «Dantons Tod» ist ein begrüßenswertes Abrücken von orthodoxen Maximen festzustellen. Ein Mischstil, der Bitonales und Polytonales mit Tonalem vereint, vermeidet unmotivierte klangliche Härten. Wo sie sich dennoch einstellen, überschreiten sie selten das Maß des dem Ohr Erträglichen und sind durch die Emotionen der Bühnenvorgänge gerechtfertigt. Kakophone Anhäufungen, die in den Bezirken der absoluten Musik bei manchen zeitgenössischen Komponisten Mode geworden sind und durch Hinweis auf Konsequenz in der Stimmführung begründet werden, meidet Einem, der bei aller Formenstrenge des musikalischen Satzes keineswegs dem anhängt, was man als «Augenmusik» zu bezeichnen pflegt. Eine Komponistengeneration, die Strawinsky olympischen Rang zuerkannt wissen will, wird naturgemäß der Rhythmik eine führende Rolle zuweisen. Jedoch zeigt sich Einem in seiner jüngsten Schöpfung keineswegs als sklavisch kopierender Nachahmer des russischen Komponisten. Der häufige Taktwechsel und die Vorliebe für synkopische Gebilde, die beim Lesen der Partitur auffallen, erscheinen dem Ohr natürlich und folgerichtig, wie überhaupt die Prozeß-Musik im allgemeinen nicht jener Vorstellung entspricht, die viele konservativ eingestellte oder fachlich nicht geschulte Hörer mit dem Begriff «Moderne Musik» verbinden. Man begegnet manchen melodischen Cantilenenbildungen, die sich von Puccini oder Tschaikowsky ableiten. Derartige Gesangstellen sind oft längere Strecken hindurch inmitten einer oszillierenden Tonsprache eingebettet, die — ich zitiere kommentierende Worte des Komponisten — weder der veristischen Technik noch dem Illustrationsprinzip, weder der Struktur der Nummernoper noch dem symphonischen Schema folgt. Aber gerade hierin liegt der Ausgangspunkt für viele Schwächen des Werkes, dem man anmerkt, wie viel Überlegung und Klügelei, wie vielen zerebralen Komponenten es sein Entstehen verdankt. Einems Musik geistert durch den Raum, ihr fehlt das Packende, das unmittelbar Ansprechende. Man vernimmt das Referat eines objektiv Unbeteiligten, ein alle Begebenheiten und psychischen Schwingungen vollzählig registrierendes Referat, das eben nur einen Bericht und nicht den Niederschlag inneren Erlebens darstellt. Die persönliche Note, die Einem, wenn er absolute Musik schreibt, zu erwerben im Begriff war, wird im «Prozeß» kaum fühlbar. Hemmungen, die jeder, der an Einems starke Begabung glaubt, wegräumen möchte, mögen hiebei mitgespielt haben. Zu viele Reflexionen, allen Richtungen und allen Parteien entgegenzukommen, mußten sich schließlich wie eine Hypothek auf die Ursprünglichkeit des musikalischen Konzeptes legen, auf jene Ursprünglichkeit, die das Lebenselixier jedes Kunstwerks ist, mag es welcher Stilrichtung immer sich bedienen. Die stärkste Be-

lastung aber hat sich der Komponist durch die Wahl des Textes auferlegt. Cramer und Boris Blacher (letzterer, dem Berliner Kulturkreis angehöriger Musiker, war Einems Lehrer) schufen aus dem Roman Kafkas ein Opernbuch. Schon die Dramatisierung der Novelle durch Gide und Barault, welche in Paris über die Bretter ging, ließ Bedenken aufkommen, ob diese Erzählung voll psychologischer Tiefenschürfung ihre Bewährungsprobe als Bühnenstoff bestehen würde. Die aus der Salzburger Aufführung gewonnenen Erkenntnisse lassen diese Frage verneinen. Ein Actus mysticus, eine als Symbol aufzufassende Szene kann wohl intermittierend in den Ablauf einer Handlung eingeschaltet werden. Beim «Prozeß»-Libretto jedoch ist jedes Bild unwirklich und gleichnishaft. Weit entfernt, jenem Witzwort französischen Ursprungs recht zu geben, welches behauptet: alle wirkungsvollen Operntexte folgen einem Schema: der Tenor will die Liebe des Soprans erwerben, der Baß ist jedoch bestrebt, dies zu verhindern — scheint mir die uneingeschränkte Verlagerung eines Bühnengeschehens in die Sphären der Unwirklichkeit fragwürdig. Kein Wort des Lobes ist hoch genug, um die Leistung aller Künstler, die in dieser Erstaufführung mitwirkten, zu preisen. Der meisterhaften, ein Maximum an Präzision und Klangwirkung erzielenden Stabführung Karl Böhms ordneten sich Künstler vom Rang Lisa della Casas und Max Lorenz' in kongenialem Erfassen der gesanglichen und darstellerischen Erfordernisse ihrer Partien unter. Auch die Vertreter der kleineren Rollen bewegten sich, ohne einen Wunsch offen zu lassen, von der durchgeistigten Regie O. F. Schuhs gelenkt, im phantasievollen Bühnenrahmen Caspar Nehers.

* * *

Ein kurzer tour d'horizon über die anderen Salzburger Opernabende: Den «*Don Giovanni*» gab man diesmal in der bischöflichen Felsenreitschule. Seit Max Reinhardt sie vor Jahren als den Platz erkor, in welchem er Clemens Holzmeister die Faust-Stadt errichten ließ, wurde dieses von Felsen umrahmte Amphitheater ständig Schauplatz einer dramatischen oder musikalischen Aufführung. Die «Zauberflöte» war dort gewiß fehl am Ort — der «*Don Giovanni*» ist weit mehr geeignet, sich auch außerhalb der Guckkastenbühne zu präsentieren. Herbert Graf zauberte in die vortrefflichen Bauten Clemens Holzmeisters ein Stück barockes Spanien und entrollte vor dem Zuschauer ein wunderbares Simultanpanorama. Wilhelm Furtwängler ließ die Partitur dieser dramatischsten aller Mozart-Opern in erhabener Schönheit erstehen. Cesare Siepi sang in schönstem Belcanto-Stil, ohne jedoch die Erinnerung an den unübertroffenen Don Juans Pinzas vergessen zu lassen. Elisabeth Schwarzkopf und Elisabeth Grümer bekundeten erstrangiges Festspielniveau. Ein Rokoko-Traum war die «*Così fan tutte*»-Aufführung im Hof der Residenz. Diese mit aristophanischem Humor gewürzte Komödie kann des szenischen Beiwerks entraten. Diesmal ersetzte ihn der Genius loci. Irmgard Seefried, Dagmar Harmann, Lisa Otto, Anton Dermonta, Erich Kunz und Paul Schöffler übertrafen sich selbst in dieser, von Karl Böhm mit innigstem Mozart-Verständnis einstudierten Vorstellung, welche gleichfalls von O. F. Schuh inszeniert wurde. Superlative sind ebenfalls am Platz, wenn von der «*Figaro*»-Vorstellung unter Furtwänglers Taktstock gesprochen werden soll, in welcher die Szene Herbert Grafs, die Bühnenbilder Stefan Hlawas, das Tanzarrangement Grete Wiesenthals ein Elite-Ensemble (Schöffler, Schwarzkopf, Seefried, Kunz, Güden) wundervoll zur Geltung kommen ließen. In klassischer Vollendung erklang, von Clemens Krauß dirigiert, der in diesem Sommer häufig die Reise nach Bayreuth antreten mußte, Richard Strauß' «*Der Rosenkavalier*». Als ein idealer Vertreter der Partie des Ochs von Lerchenau erwies sich Kurt Böhme. Die seraphischen Stimmen Maria Reinings, Lisa della Casas und Hilde Güdens ergaben ein Terzett unbeschreiblichen Wohlklangs.

Sehr regen Besuch wiesen in diesem Festspielsommer die *Serenadenkonzerte des Mozarteum-Orchesters* unter der Leitung des ausgezeichneten Mozart-Experten

Bernhard Paumgartner auf, desgleichen die *Domkonzerte* (Domkapellmeister Joseph Meßner). Unter den *Orchesterkonzerten der Wiener Philharmoniker*, welche durchwegs von berühmten Dirigenten geleitet wurden, sei vor allem das von Bruno Walter musizierte hervorgehoben, das eine vollendete Wiedergabe der Prager Symphonie Mozarts, sowie der IX. Symphonie Bruckners zu Gehör brachte, ferner eine von echt Furtwänglerschem Geist durchdrungene Wiedergabe der C-dur-Symphonie Schuberts. Hindemiths «Harmonie der Welt», gleichfalls von Furtwängler geleitet, errang einen Achtungserfolg. Ueberaus großem Interesse begegnete Guido Cantellis Erscheinen am Pult; er erfreut sich Toscaninis besonderer Wertschätzung, desgleichen das Igor Markevitch', der nicht nur als Dirigent der jüngsten Symphonie Ben Brittens zu wohlverdientem Erfolg verhalf, sondern auch durch seine Lehrtätigkeit am Mozarteum eine große Anzahl Musikbeflissener aus aller Herren Länder in die Salzachstadt lockte.

* * *

Die wunderbare Verschmelzung von Kunst, Natur, Historie und Tradition verleiht den Salzburger Spielen nach wie vor unnachahmlichen Zauber. Die seit einigen Jahren lebhaft diskutierte Frage, ob man Novitäten oder lediglich Erprobtes zur Aufführung bringen soll, scheint mir weniger wichtig als der Umstand, daß bei allen Repertoire-Planungen auf die Beziehung des jeweils aufzuführenden Kunstwerks zum Geist der Stadt, zum Geist der Festspiele Rücksicht genommen werden soll. Möge sich eine junge Dichter- und Komponistengeneration von den Schwingungen, welche die Mozart-Stadt ausstrahlt, inspirieren lassen! Dann wird, wie Hofmannsthal es ausdrückte, jenem grandiosen Übereinanderschichten aller theatralischen Formen, die dem süddeutschen Boden entsprossen sind, die vom Mysterium über das Puppenspiel und das jesuitische Schuldrama zur höfischen Oper führen, ein neuer Kraftstrom zugeleitet werden.

Erwin v. Mittag

Internationale Musik-Festwochen in Luzern

Die Internationalen Musik-Festwochen in Luzern haben während der letzten Jahre als schweizerischer Beitrag im Zyklus der großen europäischen Musikveranstaltungen zunehmende Beachtung im In- und Ausland gefunden. Das Festliche geht in Luzern weniger von einer eigenständigen Tradition oder vom Konzertsaal aus, sondern erwächst aus der Landschaft, den künstlerischen Leistungen und der regen Anteilnahme des Publikums. Auch dieses Jahr lag das Schwergewicht der in die Zeitspanne vom 8. August bis 1. September fallenden Veranstaltungen in den Sinfoniekonzerten. Die Dirigenten ließen an Zugkraft nichts zu wünschen übrig: An sechs Abenden spielte das Festspielorchester unter *Wilhelm Furtwängler*, *Eugen Jochum* (Bayrischer Rundfunk), *Herbert von Karajan* (Wiener Philharmoniker), *Rafael Kubelik* (Chicago Symphonie-Orchester) und *Igor Markevitch*; das siebente Konzert bestritt *Guido Cantelli*, der als Erbe der Kunst Toscaninis gilt, mit dem Orchester der Mailänder Scala.

Das Abwägen zwischen nationalen, historischen und wirtschaftlichen Aspekten führte dieses Jahr wiederum zu einem ausgesprochen vielfältigen Programm. Stilistisch gesehen überwog im Sinfonischen die Romantik. Ihre eindringlichste Evokation erfolgte in Schumanns d-moll-Sinfonie und der «Manfred»-Ouvertüre durch Furtwängler, dessen großartige Gestaltung der Formspannungen und -übergänge keinen einzigen Takt ohne beseelte Aussage ließ. Jochum lieh dem «Meistersinger»-

Vorspiel eine klassizistische Straffheit, machte sich jedoch in der zweiten Sinfonie von Brahms zum Anwalt des Besinnlich-Blühenden und herben Schwärmens. Wie sehr er dabei eine typisch deutsche Linie innehielt, erhellte die Darstellung der ersten Brahms'schen Sinfonie durch Cantelli, der Gemüts-tiefe ins Klang-sinnliche und Tragisches ins Pathetische verharmloste, dafür aber Rossinis Ouvertüre zur «Belagerung von Corinth» in ein begeisterndes Fest musikalischer Italianità verwandelte.

Kubeliks Einsatz für die sechste Sinfonie Bruckners war eine willkommene Initiative. Als Tscheche für das grenzenlos Strömende und organisch Wachstumliche in der Musik aufgeschlossen, vermochte er das Pflanzenhafte, In-Sich-Ruhende, wie es gerade die Sechste Bruckners auszeichnet, gültig zu verwirklichen. Die Rechnung, daß Markevitch als Russe die «Pathétique» Tschaikowskys in besonderer Unmittelbarkeit erklingen lassen würde, ging nicht auf. Tschaikowskys Kunst ist zu sehr auf differenziertes Melos ausgerichtet, der Gestaltungswille Markevitchs zu stark vom Rhythmischen fasziniert, als daß es zu einer überzeugenden Gefühlsbeziehung hätte kommen können. In dieser Hinsicht ließ auch Géza Anda, der rasch zu Ruhm gelangte junge ungarische Pianist, noch Wünsche offen, die jedoch vom großartigen rhetorischen Schwung, mit dem er Tschaikowskys Klavierkonzert in b-moll meisterte, zurückgedrängt wurden. Bei Edwin Fischers Wiedergabe des zweiten Brahms'schen Klavierkonzerts war es umgekehrt: hier trugen die Intensität der Empfindung und die Leidenschaft des Herzens über den Mangel an technischem Schliff hinweg. Zur völligen Verschmelzung zwischen Werkstil und Interpretation kam es dagegen bei Nathan Milstein im Violinkonzert Mendelssohns.

«Romantische» Züge, die sich als betont persönliche und expressionistische Auseinandersetzung mit dem Werk zu erkennen geben, durchwirkten auch den Bereich der Klassik und Vorklassik. Die Steigerung der Farbigkeit und die Auslotung der Stimmungskontraste, wie sie Furtwängler im Concerto grosso d-moll op. 6 Nr. 10 von Händel erreichte, vor allem jedoch seine Wiedergabe der «Eroica», die ganz im Banne einer visionären Deutung stand, gehören dazu. Karajan jedoch überraschte mit einer Aufführung von Mozarts «Jupiter»-Sinfonie, die das Natürliche, ja Anmutige durch den nicht ganz ungefährlichen Verzicht auf stärkere Spannungen erkaufte. Zu den wenigen Erlebnissen restloser künstlerischer Vollendung zählte die gereifte, kraftvolle Ethos und geklärtes Gefühl vereinende Interpretation von Beethovens Es-dur-Klavierkonzert durch Wilhelm Backhaus.

Ein Glück war es, daß Cantelli mit Debussys «La Mer» der französischen Musik zu ihrem Recht verhalf und diesem Meisterwerk des Impressionismus eine rhythmisch und klanglich geschärfte Ausführung angedeihen ließ. Problematisch blieb der Anteil der Moderne. Der Wille, neue Musik ins Programm einzubauen, war zwar in erfreulichem Ausmaß vorhanden. Nur dürfte in Luzern, wo es eher um Repräsentation als um Studienaufführungen geht, eine Beschränkung auf wirkliche «Meisterwerke des 20. Jahrhunderts» der zeitgenössischen Tonkunst größere Dienste leisten als eine mehr willkürliche Auswahl, deren Problematik dann vom Publikum zu Unrecht verallgemeinert wird. Bartók hat Werke geschrieben, die seine Tanz-Suite in den Schatten stellen, auch wenn sein Stil hier die kommende Vollendung ahnen läßt und sich Markevitch bei dieser rhythmisch faszinierenden Musik im ureigensten Element fühlte. Und Alfredo Casella ist wohl ein repräsentativer Komponist der neuen italienischen Schule; mit seinen «Paganiniana» aber, einem virtuos instrumentierten Divertimento über Themen von Paganini, dem Cantelli den ganzen Reiz des Buffonesken abgewann, holte er sich einen billigen Triumph. Ein Ereignis bedeutete es, daß sich Furtwängler der Sinfonie «Die Harmonie der Welt» annahm, die Hindemith zum 25jährigen Bestehen des Basler Kammerorchesters geschrieben hatte. Selbst hier jedoch wollte

sich kein restlos verpflichtender Eindruck einstellen. Was unmittelbar berührte, entsprang dem Musikantischen und Meditativen, die in früheren Werken Hindemiths bereits fruchtbare Synthesen eingegangen sind, während das Spekulative, gegen den Schluß des dreiteiligen Zyklus immer mehr die Oberhand gewinnend, nicht über den Charakter eines künstlerischen Diskussionsbeitrags hinaus zu reichen vermochte. Dennoch war einer der Höhepunkte der Festwochen einem modernen Werk vorbehalten, Strawinskys «Oedipus Rex», gültigstes Beispiel einer musikalischen Stilisierung und Objektivierung zu denkmalhafter Größe. Karajan wußte das Eigenste dieses Oratoriums, die gemeißelte rhythmische Gebärde, überlegen, zupackend, klar und gleichwohl entschärft im Klang wiederzugeben. Die Solisten, Nicolai Gedda als Oedipus, Magda Laszlo (Rom) als Jocaste, Heinz Rehfuß (Zürich) als Kreon und Bote, Heinz Huggler (St. Gallen) als Hirte und Otto von Rohr als Tiresias — Sprecher war Heinz Woester — sowie der von Albert Jenny sorgfältig einstudierte Männerchor trugen zum hervorragenden Gesamtbild Wesentliches bei.

Das traditionelle große Chorwerk, mit dem die Luzerner Musikwochen jeweils ihren äußerlichen Höhepunkt zu erreichen pflegen, war diesmal Verdis Requiem in einer ausgezeichneten Ausführung durch Chor und Orchester der Scala. Zwar mußte man auf eine Begegnung mit Victor de Sabata, der erkrankt war, verzichten. An seiner Stelle leitete Antonio Votto, ebenfalls Dirigent an der Scala, die Aufführung, umriß das Werk prägnant und sicherte ihm den ganzen Reichtum seiner Klangsinnlichkeit, Dramatik und Religiosität. Das Solistenquartett von Elisabeth Schwarzkopf, Oralia Dominguez (eine Altistin mit selten schöner Stimme), Giuseppe di Stefano und Cesare Siepi erreichte eine einzigartige Verschmelzung.

Der Versuch, den Festwochen eine Oper einzugliedern, wirkte sich um so glücklicher aus, als der Stil von Mozarts «Hochzeit des Figaro» mit der Intimität des Luzerner Stadttheaters im Einklang stand. Die schönsten Momente der erstklassigen Aufführung durch das Württembergische Staatstheater Stuttgart lagen in der ausgeglichenen Ensemblekunst — Trude Eipperle als Gräfin, Lore Wißmann als Cherubin und Gustav Neidlinger als Figaro brachten die markantesten Akzente — und in der durchsichtigen, dem Ausdruck des Gefühls entgegenkommenden Betreuung der Musik durch Ferdinand Leitner. Nirgends verband sich das Festliche so innig mit herzwarmer Menschlichkeit wie an diesem Mozart-Abend.

Vielfältige Aspekte bot in Luzern die Kammermusik. Ein Trioabend im Kunsthau vereinigte Wolfgang Schneiderhan, Enrico Mainardi und Edwin Fischer in Werken von Beethoven, Schubert und Schumann; in der Matthäuskirche bot Mainardi mit drei Suiten für Violoncello solo ein anspruchsvolles Bach-Konzert. Mut gehörte dazu, außer diesem bereits asketisch berührenden Werkbereich des Thomaskantors noch sein letztes Vermächtnis erklingen zu lassen. Die «Kunst der Fuge», im Kunsthaussaal von Wolfgang und Hedy von Karajan (Wien) und Hans Andrae (Zürich) nach einer Bearbeitung von W. Karajan auf drei eigens zu diesem Zweck gebauten Kleinorgeln gespielt, stellte eine durchaus diskutierbare Möglichkeit ihrer klanglichen Verwirklichung dar und fand eine kleinere, aber sehr interessierte Hörerschaft. Auch im Orgelkonzert in der Hofkirche kam Bach auf originelle Art zum Wort, indem der in Stuttgart wirkende Organist Anton Nowakowski einen kleinen Zyklus Bachscher Orgelkunst nach der Anlage einer Sinfonie formte.

Die vom Collegium Musicum Zürich durchgeführte Serenade vor dem Löwendenkmal erwies sich von neuem als eine wohlthuend entspannende Rückschau in jene Zeit, da die Musik noch den ungetrübten Charme eines Divertissements besaß. Paul Sacher hatte dieses Jahr Werke des jungen Mozart gewählt und gepflegt dargeboten, wobei man im Violinkonzert K. V. 218 das markante Spiel des Berners Hansheinz Schneeberger einmal im Bereich der Wiener Klassik erlebte.

Das Ziel, Musik in höchstwertiger Gestaltung zu vermitteln, reiht die Luzerner Musikfestwochen unter die bedeutenden kulturellen Veranstaltungen unseres Landes; es allein vermag auch ihre Fortdauer zu rechtfertigen. Das Internationale versteht sich dabei von selbst — jedes anspruchsvollere Musikleben muß heute international sein — und bedeutet deshalb mehr (wie auch beim Bach-Fest in Schaffhausen) ein bloßes Werbeklischee. Heute ist es das Besondere, wenn man will, in gewissem Sinne auch das Nationale, das beim Abwägen der verschiedenen Musik-Festwochen ins Gewicht fällt. Im Musikalischen sind uns in der Schweiz freilich Grenzen gesetzt. Zur Eigenständigkeit der Luzerner Festwochen zählt immerhin das aus Mitgliedern schweizerischer Orchester gebildete Festspielorchester. Wenn ihm auch die nur in langjähriger Zusammenarbeit zu erwerbende vollendete klangliche Rundung versagt bleiben muß, hat es sich doch wiederum als ein sehr leistungsfähiges Instrument erwiesen, von dem wertvolle Impulse in unsere städtischen Orchester zurückfließen dürften. Dies sind jedoch eher verborgene Wirkungen. Der schönste, schweizerischen Geist am reinsten verkörpernde Zug im Bilde der Luzerner Musik-Festwochen wird stets dann sichtbar, wenn die Planung aus einer unparteiischen Übersicht heraus geschieht und wenn sie eine aktuelle Verantwortung gegenüber der zeitgenössischen Musik erkennen läßt. Nicht zuletzt im Hinblick auf die jeweils bedeutende Anzahl ausländischer Hörer meldet sich in diesem Zusammenhang der Wunsch, man möge doch im nächsten Jahr die schweizerischen Komponisten nicht mehr übersehen!

Edwin Nievergelt

Zürcher Stadttheater

Friedrich Smetana: «Die verkaufte Braut»

Es gibt in der Operngeschichte — wie in jeder Kunstgeschichte — einige Werke, welche gewissermaßen gegen ihren eigenen Willen Meisterwerke geworden sind: ihr Schöpfer glaubte sich in ihnen zu entspannen zwischen gewichtigeren Arbeiten, und gerade diese Entspannung, verbunden mit dem Glück der Stunde, hat den großen Wurf ermöglicht. Ein solches Werk ist Smetanas «Verkaufte Braut». Die großen Opern Smetanas, «Die Brandenburger in Böhmen», «Dalibor» und «Libussa» sind bereits fast vergessen. «Die verkaufte Braut» aber, programmatisch und inhaltlich weniger belastet, ist das geworden, was Smetana erträumte: eine tschechische Nationaloper. Ähnlich wie die frühesten heutigen Repertoire-Opern, etwa die Buffo-Stücke von Pergolesi, ursprünglich nur als Zwischenspiele zu «eentlichen» Opern gedacht waren, welche sie aber bald weit hinter sich ließen, so ist «Die verkaufte Braut» eine Buffa-Oper, welche ihre ernsteren — und damit leider auch steifer — gearteten Brüder weit überflügelt hat. Und tatsächlich ist in dieser Oper eine echte (verfeinerte) Buffa-Tradition wach, welche ihre überlieferten Elemente (namentlich in den Gestaltcharakteren), da sie vollendet eingeschmolzen sind, nicht zu verleugnen hat. Schon die Ouvertüre verbindet das traditionelle italienische und das heimatlich-tschechische Element auf großartige Weise: aus dem Presto-Fugato italienischer Provenienz führt sie direkt in den böhmischen Volkstanz, und als ihr gemeinsamer Nenner zeigt sich eine unerhörte Vitalität, eine musikantische Triebkraft, welche die ganze Oper durch nicht mehr nachläßt und in welcher sich die lyrischen Partien (etwa das wunderbare Quartett: «Nur ein Weilchen») wie milde, sonnige Inseln ausnehmen.

Für diese Musik-Oper par excellence braucht es Musiker, welche Vitalität und einen Schuß Komödiantentum einzusetzen haben. Beides besitzt optimal der Dirigent *Otto Ackermann*. Unter seiner Leitung gewann die Musik das federnde Gewicht, die pralle, aber nie schwere Fülle, welche den Zauber der ganzen Oper ausmacht. Neue Bühnenbilder von *Max Röthlisberger* trafen ins Schwarze: so szenisch belebt hat man die «Verkaufte Braut» schon lange nicht mehr gesehen.

Noch selten hat das Zürcher Stadttheater ein so großes Revirement an Sängern erlebt wie im Übergang in die diesjährige Spielzeit. Die Einführungsabende stellten sieben neue Gesangskräfte vor, die, wie Direktor *Hans Zimmermann* ausführte, ganzjährig engagiert sind. Mit andern Worten: man bestrebt vermehrt wieder, ein Ensemble zu schaffen und die Praxis der Gastverpflichtungen, welche in den Nachkriegsjahren stark zugenommen hat, zu vermindern. Das System der Kurzengagements, welches in den letzten Jahren in Zürich gelegentlich mit sich brachte, daß solistisch sehr ungleichwertige Vorstellungen desselben Werkes einander folgten, hat sich ja seit dem letzten Krieg allgemein und stark verbreitet (gerade auch in Deutschland, dem einst klassischen Land der stabilen Ensembles). Das Zürcher Stadttheater schwimmt damit gegenwärtig gewissermaßen gegen den Strom. Gelingt es, schöne Ensemble-Leistungen aufzubauen (und die beiden bisherigen Opern-Einstudierungen wecken diese Erwartung), so ist vieles erreicht. Allererste Stimmen zu engagieren, muß nach wie vor den wenigen ersten Theaterstädten und den Festspiel-Städten (zu denen im Juni ja auch Zürich gehört) überlassen werden. In der eigenen Stadt eine gepflegte Oper mit einem eingespielten Ensemble zu besitzen, ist ein Vorteil, welcher nicht unterschätzt werden sollte.

«Die verkaufte Braut» war dabei gegenüber «Lohengrin» (der zweiten Opernpremière) etwas im Vorteil. Mit *Käthe Maas* als Marie, *Friedhelm Hessenbruch* als Micha und *Johann Bartsch* als Wenzel waren Sänger eingesetzt, welche stimmlich alle Erwartungen erfüllten. Dem Darsteller des Hans, *Max Lichtegg*, sind größere stimmliche Grenzen gesetzt, und *Manfred Jungwirth* als Kézal ließ seiner Stimme nur gelegentlich die sonst gewohnte Sorgfalt angedeihen. Herrn Direktor *Hans Zimmermann* war es in der kurzen Zeit vor Saisonöffnung gelungen, eine Ensemblebildung der mehrheitlich neuen Darsteller in die Wege zu leiten, ein Bestreben, das sicher seine Fortsetzung und — wie wir hoffen — seinen Erfolg finden wird.

Andres Briner