

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **36 (1956-1957)**

Heft 4

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.

Berliner Theaterbrief

Nehmen wir an, der in den letzten Jahren so viel zitierte «Herr vom anderen Stern» entstieg eines Tages seiner Untertasse und machte einen Bummel durch Berlin. Nehmen wir weiter an der Herr wäre theaterinteressiert. Was würde er tun? Er würde sich einen Stoß Zeitungen von Gestern und Vorgestern besorgen, um sich erst einmal zu informieren, was Thalia überhaupt bietet in der ehemaligen Hauptstadt Deutschlands. Die Wörter «Theaterkrise», «Publikumskrise», «Intendantenkrise», «Autorenkrise» würden ihm dabei nicht selten in die Augen stechen.

Noch kopfschüttelnd über die allem (Zeitungs-)Anschein so trübe theatrale Situation dieser Stadt startet der Weltraumbewohner am gleichen Abend einen Bummel, um sich persönlich zu überzeugen. Eine merkwürdige Beobachtung würde der fremde Gast hierbei machen. Merkwürdig deshalb, weil sie im völligen Gegensatz zu dem steht, was ihm die Gazetten berichten: von den meisten Kassen leuchten die Schilder ein fröhliches «Ausverkauft!», melden die Kassiererinnen achselzuckend, daß nur noch «teure Plätze» zu vergeben seien.

Würde der Herr vom anderen Stern, sprich der vorurteilslose, unvoreingenommene Beobachter, aber hieraus den Schluß ziehen, daß — ganz im Gegensatz zur Meinung der Kritiker — das Berliner Theater gesund, blühend und «richtig» sei, so wäre ein solcher Schluß auch wiederum ein Trugschluß. Das «Ausverkauft» gibt nämlich genau so wenig zutreffend die Situation wieder

wie das Echo aus den kritischen Wäldern.

Daß die Berliner Theater heute schon wieder so gut besucht werden, liegt nicht so sehr an dem echten Hunger des Volks von Berlin nach theatralischer Kost, sondern — an einer gewaltigen Organisation, die sich «Volksbühne» nennt. Gegründet einst mit dem Ziel, den sogenannten «Mann von der Straße» am Theater teilhaben zu lassen, ist sie heute, da dieses Ziel längst erreicht, eigentlich ohne rechte Aufgabe; berücksichtigt man außerdem die Tatsache, daß die Mitglieder dieser Organisation sich keineswegs aus dem «Volk» rekrutieren, sondern aus dem «mittleren, gehobenen» Bürgertum. Sie schickt jedoch ihre 85 000 Mitglieder weiterhin in die Theater. Jedes Mitglied zahlt 2,50 DM pro Vorstellung (weitere 2,50 DM zahlt der Senat), also soviel wie für eine bessere Kinokarte; dafür hat es nicht die Möglichkeit der freien Stückwahl, und die Öffentlichkeit weiß im Grunde nicht, welche Stücke nun wirklich gefielen, denn die einzelnen Aufführungen werden ja unterschiedslos — «beschiedt».

Diesen Zustand beklagen zu wollen, wäre wiederum fehl am Platze. Denn was geschähe, löste sich die Volksbühne auf? Würden die 85 000 geschlossen hinüberwechseln in die dann neu aufzulegenden, aber wesentlich kostspieligeren Abonnements der Theater? Kaum — denn viele Mitglieder wären, wenn vielleicht auch in der Lage, so doch nicht willens, für das gleiche Vergnügen einen so viel höheren Preis zu zahlen. Sie würden, zwangsläufig, fahnenflüch-

tig werden, würden übergehen zum «Feind», das heißt: das schon zu große Heer der Nur-Kinogänger, Sportplatzbesucher und Fernseh-Fans vergrößern!

Ein Wort noch über das Berliner Theaterpublikum, das sich ja in erster Linie aus den Mitgliedern der Volksbühne zusammensetzt. Wer es einige Male erlebt hat, wird kaum behaupten dürfen, daß es für eine Weltstadt repräsentativ ist. Vorherrschend ist hier die bildungsbeflissene ältere Dame im «Geblühten» oder im «Schwarzseidenen», das Ehepaar mit dem Fernstecher, relativ wenig Jugend darunter. Dieses Publikum ist brav und unerhört verlässlich. Auch wenn der Vorhang ein noch so trostloses Geschehen da oben auf den Brettern endet — es rührt rührend die Hände zum sogenannten «Achtungsapplaus». Dieses Publikum würde nie protestieren, geschweige denn pfeifen («Darf man denn das?», würde es fragen); es ist oft befremdet, ohne es merken zu lassen; es diskutiert in den Pausen nicht über das Stück, sondern wickelt die mitgebrachten Brote aus. Mit diesem Publikum hat das Theater keine Mühe, es ist, wie gesagt, gutwillig und stets beifallsbereit — ob es aber für das Theater das richtige Publikum ist?

Was dem Berliner Publikum in dieser Spielzeit geboten wurde und noch geboten wird — denn das Gros der Theater schließt seine Pforten erst am 1. August —, war durchweg anständig. Es wurde, wie schon in der vergangenen Spielzeit, respektables Theater gemacht, zum Teil sogar hervorragendes. Was die Stücke nicht hergaben, wurde fast immer durch saubere Inszenierungsarbeit und gute schauspielerische Leistungen wettgemacht.

Den Preis davontrug wieder einmal das städtische Schloßpark-Theater mit einer glänzend durchkomponierten Aufführung des bis dato neusten Anouilh: *Ornifle oder der erzürnte Himmel*. Diese so herrlich respektlose, konsequent desillusionierende Don-Juan-Variation, dieser brillante Hieb gegen die Heuchelei unserer Gesellschaft, schenkte

uns, in der Inszenierung von Rudolf Steinböck, einen großen Theaterabend. Wahrhaft hinreißend in der Titelrolle Martin Held (der sich übrigens vor dem Angebot von Filmverträgen kaum retten kann), ihm ebenbürtig zur Seite Aglaja Schmid, die uns Thalia, beziehungsweise Herr Barlog, für die Berliner Bühnen erhalten möge!

Mit noch größerem Lob bedacht wurde Cole Porters Musical *Kiss me, Kate*, das über die Bretter der Komödie ging. Regisseur Leonard Steckel hielt sich klug innerhalb der Grenzen, die ihm die geringen Ausmaße der Bühne zogen: er inszenierte durchweg im Kammerspiel-Format, setzte, statt eines Orchesters, zwei muntere Pianisten an die Rampe; so gelang ihm ein vielbejubelter Sieg. Die Qualität der Aufführung ließ leider stark nach im Laufe der Monate. Und so blieb zum Schluß doch der Eindruck, daß das Musical nicht eher bei uns seinen Platz finden wird, bis wir über eine unumgängliche Voraussetzung verfügen: über Schauspieler, die singen und tanzen können. Das konnte man weder von Herta Staal noch von Hannelore Schroth oder von dem Wiener Hans Putz sagen.

Zwei Auswirkungen jedoch hatte diese Aufführung: Wolfgang Neuß und Wolfgang Müller, Berlins begabteste Kabarettisten, machten sich mit typisch berlinischer Fixigkeit noch in der Nacht daran, das Musical zu parodieren. Sie schrieben sich ein abendfüllendes Kabarett-Programm mit dem allein schon köstlichen Titel *Schieß mich, Tell!* Kaum hatte sich der Zuschauerraum der Komödie nach der abendlichen Aufführung von «Küß mich, Kätchen» geleert, da strömte bereits wieder das Publikum herbei, das «Schieß mich, Tell» erleben wollte. Wie Müller und Neuß dann das mitternächtliche Programm bestritten, das war endlich wieder einmal echte Weltstadt, echtes Berlin.

Auch die Diskussion um die Operette ließ Cole Porters Erfolg wieder aufflammen: wird das moderne Musical die verstaubte Operette ersetzen, fragte man, ja, ist die Operette über-

haupt tot? Professor Oscar Fritz Schuh machte in seinem Haus, dem Theater am Kurfürstendamm, flugs die Probe aufs Exempel: er fuhr mit dem Staubtuch über Heubergers seligen *Opernball*, er ironisierte, parodierte die so banale Handlung, ließ die Schauspieler sich selbst hochnehmen. Leider tat er das nicht konsequent, allzu häufig kam es zu Stilbrüchen, und es war merkwürdig zu beobachten, daß der Beifall gerade bei diesen Rückfällen in das Operetten-Tütata (Elfie Mayerhofer) am höchsten ging.

Überhaupt triumphierte der Humor — gottlob endlich einmal! — in dieser Spielzeit. Des Amerikaners Richard Nashs romantische Komödie *Der Regenmacher*, ein heiter-anspruchsloses Stück ohne tiefere Bedeutung, erzeugte im Schloßpark-Theater wohliges Schmunzeln. Der Inhalt in einem Satz: Lizzy, die liebliche, aber nicht mit Schönheit gesegnete Tochter des Farmers Curry, wird von der gutmütig-unbeholfenen Familie nach vielen Wirrungen «an den Mann gebracht». Aber wie geradezu klassisch schön wird das unter der Leitung des Hausherrn Barlog gespielt. Ich sah selten in den letzten Jahren ein so großartiges Ensemble-Spiel!

Entzücken auch über Anouilhs *Schloß im Mond* in Kurth Raecks Renaissance-Theater. Was hier Willi Schmidt gelang, glückte dem in Berlin so beliebten Ehepaar Curt Coetz-Valerie von Martens mit einer Neubearbeitung des Schönthanschen *Raub der Sabinerinnen* leider nicht. Das Vergnügen an dieser köstlichen Klamotte blieb matt. Im gleichen Theater zeigte sich die hier nicht minder geliebte, verehrte Käthe Dorsch nicht von ihrer schönsten Seite. Gewiß, das Stück, um die Jahrhundertwende von drei Boulevard-Autoren konstruiert, war ein Nichts. Frau Dorsch machte, bei aller Hochachtung vor ihrer Kunst, leider nicht viel mehr daraus: der berühmte «Dorsch-Ton» — hier wurde er bis zur Unerträglichkeit outriert.

Im Gegensatz zur so erfolgreichen heiteren Muse tat sich schwer, was dies-

mal auf hohem Kothurn über die Bretter schritt. Ein Abend hierunter jedoch, der unvergeßlich bleiben wird: O'Neills *Trauer muß Elektra tragen* in der Inszenierung von Oscar Fritz Schuh (Theater am Kurfürstendamm). Es war eine Aufführung, die fast allein getragen wurde vom schauspielerischen Genius einer begnadeten großen Tragödin — Maria Wimmer! Ihr zur Seite: Annemarie Düringer, Paul Hartmann, Ernst Schröder.

Eine andere Schauspielerin, Joana Maria Gorvin, führte Faulkners monströses Undrama *Requiem für eine Nonne* zum Erfolg. Regie im Schloßpark-Theater führte ausgezeichnet Erwin Piscator — der gleiche Regisseur, dem jetzt die große Genugtuung widerfuhr, daß seine von der Berliner Kritik heftig abgelehnte Inszenierung von Tolstois *Krieg und Frieden* auf dem Pariser Festival (Gastspiel des Berliner Schillertheaters) einen so rauschenden Erfolg feierte. Wieder unzufrieden war die Kritik mit seiner Deutung von Büchners *Dantons Tod* (Schiller-Theater), für die sich Piscator ein Stahlgerüst in Form einer Achterbahn auf die Bühne bauen ließ.

Viel Mißvergnügen gab es in dieser Saison mit einigen Kafka-Epigonen: bei Rawling Stuart Boones *Von Mensch zu Mensch* (Schloßpark-Theater) dauerten einen die Schauspieler im gleichen Maße wie bei Adamovs *Ping-Pong*. Ein Publikumserfolg wurde, auch wieder auf Grund des hervorragenden Spiels, Arthur Millers düsteres Melodrama *Ein Blick von der Brücke*. Im gleichen Theater erlebte Georg Kaiser/Kurt Weills in den zwanziger Jahren gebautes Stück *Der Silbersee* eine zumindest interessante Wiederauferstehung. Das Schloßpark-Theater erlebte auch die stark im Brechtchen Fahrwasser schlingende Ballade *Das verlorene Gesicht*. Ein Werk, über das man kaum ein Wort zu verlieren brauchte, wäre es nicht anschließend zu einem Sturm im Wasserglas gekommen. Autor Weisenborn gab dem Regisseur Lietzau die ganze Schuld an dem Mißerfolg seines dramatischen Kindes; man schrieb sich

«offene Briefe», in denen das Problem von den Grenzen der Regie abgehandelt wurde; zu einer Einigung kam man nicht.

Dank sei dem Schiller-Theater für die Aufführung von Barlachs mystischem Bühnengemälde *Der arme Vetter*. Hier wurde längst Versäumtes nachgeholt. Eine endgültige Antwort jedoch auf die Frage, ob die Werke dieses «Gottsuchers» überhaupt spielbar sind, gab der Abend nicht. Es blieb ein Versuch, aber ein hoch zu preisender! Auf der gleichen Bühne kam Zuckmayers Atom-Drama *Das kalte Licht* über die Wirkung einer guten Reportage nicht hinaus. Im übrigen hier zwei achtbare Klassiker-Aufführungen: *König Heinrich IV.* von Shakespeare (mit Werner Krauß) und *Don Carlos* von Schiller.

Das Hebbeltheater kam mit einer Reihe publikumswirksamer Stücke gut über die Runden, wobei lediglich die Aufführung von Thomas *Moral* erwähnenswert bleibt. Eine völlige Fehlanzeige leider von dem kleinen Theater am Knie, «Tribüne»; wiedereröffnet einst, jungen Talenten zum Durchbruch zu verhelfen, verzettelte sie sich in Nichtigkeiten. Die von der Tribüne nicht wahrgenommene Aufgabe erfüllt gottlob in immer stärkerem Maße die

winzige Bühne im British Centre am Lehniner Platz (über der jetzt das Damoklesschwert der Kündigung schwebt!). Für fast jede Aufführung bekam sie von der so gestrengen Berliner Kritik ein dickes Sonderlob. Vom Autoren-Nachwuchs macht uns lediglich einige Hoffnung der junge Leopold Ahlsen. *Philemon und Baucis* heißt sein Stück, das im Schloßpark-Theater das Licht der Theaterwelt erblickte. Schauplatz ist die Hütte eines alten, kauzigen Ehepaares irgendwo im Serbien des Kriegsjahres 1944; gezeigt wird in oft erschütternder Handlungsführung, wie zwei alte Leute aus der Welt gehen müssen, weil sie das Wort «Menschlichkeit» über die Phrase «Vaterland» stellten.

«Im Osten nichts Neues» ließe sich vom sowjetischen Sektor Berlins vermelden. Nach wie vor bildet hier das Brechtsche Ensemble im Schiffbauerdamm-Theater einen immer stärker zum Selbstzweck werdenden Mittelpunkt des Bühnenlebens. Ansonsten spielt man im Osten häufig dieselben Stücke wie im Westen, sieht man von einigen in östlichen «Treibhäusern» produzierten Tendenz-Dramen ab.

Siegfried Fischer

Internationale Musikfestwochen in Straßburg

Außer in Wien hatte man sich nur in Straßburg entschlossen, die Festwochen ganz auf *Mozart* auszurichten. Im Oktober 1778 hielt sich Mozart, von Paris herkommend, drei Wochen in Straßburg auf, wo er zwei Orgelkonzerte und drei Akademien gab — Grund genug, um in die Ehrung zum zweihundertsten Geburtstag sympathisches Lokalkolorit einschwingen zu lassen. Mit der Wahl Mozarts war es auch gegeben, statt der üblichen großen Festwochen-Orchester Kammerensembles zu verpflichten, ein Ensemble, das die Stilempfinden der *Société des Amis de*

la Musique de Strasbourg ehrt und den Festwochen eine eher intime Atmosphäre von hohem Reiz sicherte.

Man war mit Erfolg bemüht, aus dem Werk Mozarts eine Auswahl zu treffen, die Frühes und Spätes, Vertrautes und weniger Bekanntes umfassen sollte. So stand neben der großen g-moll-Sinfonie die kleine, neben der Es-dur-Sinfonie von 1788 diejenige in A-dur aus dem Jahre 1774. Arthur Grumiaux spielte zwei Violinkonzerte, den konzertanten Spätstil vertraten die Klavierkonzerte in A-dur und c-moll des Jahres 1786, das erstere von Mo-

nika Haas, das letztere von Robert Casadesus betreut. Was die Kammermusik anbetraf, so durfte man angesichts der drei vom Loewenguth-Quartett gebotenen Streichquartette und des Sonatenabends von Clara Haskil und Arthur Grumiaux von einem schön gerundeten kleinen Querschnitt sprechen; daß die Kammermusik für Bläser fehlte, war bei der Vorliebe der Franzosen für die Holzblasinstrumente allerdings erstaunlich.

Mozarts Vokalmusik beschränkte sich auf eine Oper, auf ein Kirchenkonzert und auf drei Arien, darunter die Konzertarie «Nehmt meinen Dank», welche die belgische Sopranistin Suzanne Danco etwas kühl, aber mit begeisternder Virtuosität sang. Im vollbesetzten Münster leitete Alphonse Hoch, Dirigent der «Chorale de la Cathédrale», eine würdige Aufführung des Requiems, wobei ihm im Orchester von Radio Strasbourg und im Solistenensemble von Dorothea Siebert, Georges Maran, Rita Gorr und Alois Pernersdorfer ausgezeichnete Kräfte zur Seite standen. So feierlich der zum Teil mit Kerzen beleuchtete Kirchenraum wirkte, so ungünstig erwies er sich akustisch; man kam nicht um die Frage herum, ob die Aufstellung von Chor und Orchester am Aufgang zum Chor die für das Werk wirklich bestmögliche gewesen sei.

Ein Hauptakzent blieb der Oper mit der zweimaligen Aufführung von Mozarts Jugendoper *La Finta semplice* vorbehalten. Über die Leidensgeschichte dieses Werks ist an dieser Stelle bereits berichtet worden¹⁾. «La Finta semplice» steht so eindeutig in der Hauptrichtung von Mozarts künstlerischer Entwicklung, daß man nicht lange nach einer Rechtfertigung ihrer Aufführung suchen muß. Mozarts Kunst der Affektschilderung tritt uns hier in einem Ausmaß entgegen, das auch dann noch erstaunt, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es dem 18. Jahrhundert um objektive (nicht notwendigerweise subjektiv durcherlebte) Darstellung der Affekte geht, wie es der junge Mozart von der damaligen italienischen Oper her gewohnt

war. Die Kraft und die Tiefe, mit der sich Mozart den Geist der opera buffa zu eigen gemacht hatte, überzeugt ebenso wie das erste Aufstrahlen seines Persönlichkeitsstils beglückt. Mag auch in der dramatischen Gestaltung noch manches im argen liegen — man lese dieses Sündenregister bei Einstein nach —, so sind es doch gerade die melodischen Wendungen, welche den ganzen persönlichen Mozart ankünden, und das neue Wege eröffnende Verhältnis zwischen Singstimmen und Orchester, die den Charme der «Finta semplice» ausmachen. Bernhard Paumgartner, der verdienstvolle Wiedererwecker der Oper und der Leiter auch der Straßburger Aufführung, hatte den italienischen Text durch einen ausgezeichnet angepaßten deutschen ersetzt, was allerdings mit dem Original im Widerspruch steht, zur praktischen Verwirklichung auf der heutigen Opernbühne jedoch notwendig war. Der Aufführung, die vom selben Ensemble betreut wurde, das die Neufassung der Oper am 21. Januar in Salzburg aus der Taufe gehoben hatte — Künstler der Wiener Oper und das Orchester der Camerata Academica von Salzburg —, eignete jene köstliche Mischung von aktivem Musiziergeist, Hingabe an das Phänomen des Klangs, Wärme und buffoneskem Geist, wie sie wohl nur auf österreichischem Boden zu gedeihen vermag.

Eine Fülle neuer reizvoller Aspekte ergab sich durch die Bereicherung des Gesamtprogramms mit *Musik von Mozarts Zeitgenossen*. Daß dabei auch ein Werk von Franz Xaver Richter gewählt wurde, war schon darum naheliegend, weil der aus Ostmähren stammende Komponist von 1769 bis 1789 als Kapellmeister am Straßburger Münster wirkte. Die orchesterbegleitete Motette «Rex tremende, te laudamus», von Alphonse Hoch sinnvoll vor das Requiem gestellt, zeigte Richter als gewandten Kontrapunktiker. Eine noch viel substanzreichere Wiederentdeckung wurde eine Es-dur-Sinfonie von Joseph Martin Kraus, eines Zeitgenossen Mozarts, der bisher nur in der Musikgeschichte als in Stockholm wirkender Klassiker deutscher

Herkunft Beachtung gefunden hatte. Die Gegenüberstellung von Mozartschen und von anderen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Werken erwies sich allerdings oft für die letzteren als gefährlich. Dies galt selbst für Grétry, obwohl die Kunst dieses in Paris groß gewordenen belgischen Komponisten neben derjenigen von Monsigny, Philidor und Gossec in unseren Konzerten einen weiteren Raum einnehmen dürfte. Edgar Doneux vermittelte mit dem «Orchestre de Chambre de l'Institut national Belge de Radio-diffusion» die Ouvertüre zu «L'Épreuve villageoise», eine Tanzsuite aus «Céphale et Procris» sowie ein Flötenkonzert, und Suzanne Danco sang drei Opernarien. All dies klang bestechend ehrlich und klar; wenn aber darnach Mozart folgte, war es, als ob die Beseelung der Musik erst bei ihm Ereignis geworden wäre.

Das Loewenguth-Quartett brachte vier Quartette von Pierre Vachon (geboren 1731 in Arles, gestorben 1802 in Berlin), der ebenfalls zu den vergessenen Klassikern gehört, während Franco Carracciolo mit dem Orchester der Scarlatti-Gesellschaft Neapel italienische Musik des Spätbarocks und der Klassik aufführte. Es waren Konzerte, die den Charakter der Straßburger Festwochen als einer Manifestation der europäischen Musik zur Zeit Mozarts entscheidend prägen halfen.

Gemäß einer guten Tradition und einer vorbildlichen Verpflichtung hatte auch die *neue Musik* im diesjährigen Straßburger Festival trotz Mozart ihren Platz. Der dem neuen Schaffen gewidmete Abend wurde sogar ein absoluter Höhepunkt. Der Grund hiefür lag einmal in der Verpflichtung des nunmehr in Paris wirkenden Dirigenten Louis Martin, und zum andern in der Tatsache, daß zwei Werke, «Cinq danses

symphoniques» von Jacques Casterède und ein Konzert für Flöte und Orchester von Jean Rivier, Uraufführungen waren. Beide Kompositionen gliederten sich zwanglos in das bisherige Bild des nicht dem Zwölftonprinzip verhafteten Teils der französischen Musik ein. Rhythmisch interessant profiliert, erreichten sie zwar nicht jene Leuchtkraft und jene organische Faktur, wie sie dem Konzert für Harfe und Orchester von Milhaud (mit dem Spanier Nicanor Zabaleta als souveränem Solisten) eigen war. Der größte Gewinn dieses Abends lag zweifellos bei Arthur Honeggers erster Sinfonie, vor deren restlos zwingendem Erklängen Louis Martin die Hörer zu einer stillen Ehrung des verstorbenen Komponisten aufstehen ließ.

Wie lebendig das Interesse für die Musik Honeggers in Straßburg ist, zeigt auch die Tatsache, daß Ernest Bour für die (wegen dem kühlen Wetter im Konzertsaal stattgefundene) Serenade des Straßburger Kammerorchesters die vierte Sinfonie («Deliciae Basilenses») aufs Programm gesetzt hatte. Als Uraufführung ging ihr eine Passacaglia zum Gedächtnis Honeggers voraus, die den 1924 geborenen Savoyarden Maurice Jarre zum Autor hat und sich insofern in der Nähe Honeggers bewegt, als das Konstruktive dem Ausdruck dienen möchte. Ganz am Rande dachte man auch an die Wiederkehr des hundertsten Todestages von Schumann, indem Otto Klemperer sein Programm — und damit auch den ganzen Festival — mit dessen vierter Sinfonie ausklingen ließ.

Edwin Nievergelt

1) Vgl. Géza Rech, Mozarts Jugendoper «La Finta semplice» in Heft 12, 35. Jg., S. 672 ff.

Schweizerische Kunstausstellung Basel 1956

Die vom Schweizerischen Kunstverein im Auftrag des Eidg. Departements des Innern organisierte *Schweizerische Kunstausstellung Basel 1956* ist eine Zusammenfassung des «Turnus» und der «Nationalen», das heißt der beiden traditionellen gesamtschweizerischen Ausstellungen des Kunstvereins und der Eidgenossenschaft. Die beiden mehrheitlich aus Künstlern bestehenden Jurien für Malerei und Plastik hatten rund 3800 eingesandte Werke von 1300 Künstlern zu beurteilen. Angenommen wurden 741 Bilder, Glasmalereien, Mosaiken, Zeichnungen und graphische Blätter und 150 Werke der Plastik. Den gänzlich zurückgewiesenen Künstlern war die Möglichkeit geboten, ein Werk zu bezeichnen, das in die Parallelausstellung der Refüsierten aufgenommen wurde. Diese zweite Veranstaltung zeigt in alphabetischer Reihenfolge 431 Einsendungen. Sie bietet dem Ausstellungsbesucher erstmals die Möglichkeit, sich einigermaßen über das Urteilsvermögen und die Arbeit der Jury ein Bild zu machen. Ferner sollte demonstriert werden, daß der oft erhobene Vorwurf einer von «Offiziellen» gemachten Kunstpolitik jeder Grundlage entbehrt.

Es darf vorweggenommen werden: Die Ausstellung ist trotz ihres enormen Umfangs vielfältig, abwechslungsreich und von einem Niveau, das den Vergleich mit ähnlichen Veranstaltungen des Auslandes wie der Römer Quadriennale, der Deutschen Kunstausstellung in München oder den verschiedenen Pariser Salons keineswegs zu scheuen braucht. Der qualitative Durchschnitt ist sogar höher; was ihr fehlt, sind das Moment der Überraschung und echte Höhepunkte. Möglich, daß die auf drei Werke beschränkten Einsendungen sich nivellierend auswirkten und stärkeren Persönlichkeiten nicht den Spielraum boten, sich ihrer Bedeutung entsprechend zu manifestieren. Die Jury hätte es in den Händen gehabt, stärkere Akzente zu setzen. Sie war reglementarisch befugt, einzelne Künstler zu zu-

sätzlichen Einsendungen einzuladen. Sie hat von diesem Recht Gebrauch gemacht — in einer Art und Weise allerdings, die nachträglich nicht einmal ihr verständlich sein dürfte. Einige der Eingeladenen haben wohl die eigene Kollektion verbessert; zum Ausstellungsanzug trugen sie überhaupt nichts bei. Nach welchem Schlüssel die Zuckerplätzchen verteilt wurden, ist, milde gesagt, unerfindlich.

Die Erinnerung an die letzte «Nationale» 1946 in Genf läßt die Veränderungen ermessen, die in den letzten zehn Jahren vor sich gegangen sind. Die «Nationale» war die letzte und abschließende Demonstration einer schweizerischen Kunst, die im Zeichen der geistigen Landesverteidigung ausgesprochen nationalen Charakter hatte. Konservativ im Hinblick auf «ästhetische und formale Experimente», entsprach sie einem Realismus, der sich als politische Haltung bewährt hatte. In künstlerischer Beziehung ließ diese Haltung der Persönlichkeit jenen Spielraum, sich eigenständig und individuell auszusprechen. Mit andern Worten: Die schweizerische Malerei und Plastik waren überwiegend gegenstandsbezogen; innerhalb dieser Tendenz zeichneten sich eine Reihe sehr verschiedenartiger, klar profilierter Persönlichkeiten aus. Ein paar Namen wie Auberjonois, Barraud, Berger, Amiet, Gimmi, Barth, Schnyder, Stauffer, Morgenthaler, Gubler usw. erwecken in der Erinnerung eine Topographie, die unter einer einmaligen Konstellation die schweizerische Vielfalt in der Begrenzung unvergleichlich widerspiegelte.

Die Basler Ausstellung weist wohl ein vielgestaltigeres, verästelteres Landschaftsbild auf, hat aber weniger Relief. Die Proportionen haben sich verschoben. Fast ein Drittel der Ausstellung gehört den verschiedenen Spielarten abstrakter und gegenstandsloser Kunst an. Es ist sehr viel Qualität dabei, Geschmack und Können, aber wenig ausgesprochene Individualität. Eine

Reihe tüchtiger jüngerer Künstler haben sich in die Probleme und Bewegungen eingearbeitet, die von Paris ausgehend ganz Westeuropa ergriffen haben. Die Schweiz ist wieder à jour, doch mehr im Sinne des Aufgeholt- als des Mitgeschaffens. Künstlerische Aktualität hat die nationale Eigenart verdrängt.

Eine gesamtschweizerische Ausstellung könnte dazu verleiten, die Beiträge der verschiedenen Landesteile und kulturellen Zentren gegeneinander abzuwägen und auszuspielen. Wir verzichten darauf, mit Ausnahme der Feststellung, daß die Westschweiz erschreckend ärmlich und konventionell dasteht. Die Rücksichtnahme der Jury auf die sprichwörtliche Empfindlichkeit unserer Compatriotes hat sich schlecht gelohnt.

Wenn anfangs gesagt wurde, daß Höhepunkte spärlich seien, so muß festgestellt werden, daß eine Reihe von Künstlern, von denen man starke Akzente erwartet hätte, in der Ausstellung fehlen. Unter den älteren sind es Berger, Auberjonois, Probst, Amiet, Hügin, Hubacher, Zschokke; aus der mittleren Generation und von den Jüngeren Gubler, Varlin, Geiser, Bill, Aeschbacher, Remund, Tschumy, Coghuf, Schieß usw. Dieses Desinteressement gibt zu den-

ken, welches auch die individuellen Gründe zur Nichtbeteiligung gewesen sein mögen. Salon und Turnus waren seinerzeit gegründet worden, um der schweizerischen Künstlerschaft eine Möglichkeit des Ausstellens zu geben. Unterdessen sind in allen größeren Städten Ausstellungsinstitute und private Galerien entstanden, die dem Bedürfnis weitgehend Rechnung tragen. Ja umgekehrt: private Galerien machen sich die Zugnummern geradezu streitig. Die jungen und weniger bekannten Künstler finden ihre Gelegenheit in den regionalen Weihnachtsausstellungen, die notwendig und fruchtbar sind, weil sie sich auf einen überschaubaren Raum beschränken. Vergleicht man die künstlerische Ausbeute mit dem organisatorischen und finanziellen Aufwand der Basler Ausstellung, wird ein Mißverhältnis sichtbar, das einer grundsätzlichen Überprüfung bedarf. Ein Ausgabenbudget von fast 100 000 Franken, die lediglich der Organisation zugute kommen, darf nicht mehr als positive Kunstförderung angesprochen werden. Es ist zu hoffen, daß Kunstverein und Eidgenossenschaft die entsprechende Konsequenz ziehen und Wege finden werden, die bei geringeren Unkosten zu besseren Resultaten führen.

Arnold Rüdlinger