

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **37 (1957-1958)**

Heft 1

PDF erstellt am: **05.07.2024**

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.

La Scala

A Milan, la Scala n'est pas seulement un théâtre d'Opéra, elle est une institution citadine qui intéresse la population tout entière. Intérêt musical et artistique, intérêt de vie sociale et de vie locale, et intérêt commercial, car la Scala, directement ou indirectement, donne du travail à une infinité de gens. Ainsi, quand la guerre a détruit la moitié de la ville, une des premières reconstructions sera celle de la Scala, et le théâtre renaissant dans cette ville en ruines, au lieu de sembler une chose superflue, ce fut le signe évident du retour à la vie normale et de la reprise de l'activité. Tous les Milanais se souviennent avec émotion de ce 11 mai 1946. Alors Toscanini qui, par une généreuse donation, avait contribué aux frais de reconstruction, inaugura la salle entièrement remise à neuf. Alerté et plein de vie malgré ses 80 ans, il dirigeait pour la première fois en Italie après la chute du fascisme, et non seulement le théâtre était bondé, mais la place de la Scala et la place du Dôme, le concert ayant été diffusé au moyen de hauts parleurs.

Aujourd'hui Toscanini n'est plus, mais c'est à la Scala encore que le peuple milanais, en défilant devant le cercueil exposé dans le foyer, rend un suprême hommage à l'artiste dont la personnalité était étroitement liée au théâtre auquel il a consacré le meilleur de son génie.

Au début de cette saison 1956/57, la Scala a dû affronter de graves difficultés. Tout d'abord la perte du jeune chef d'orchestre Guido Cantelli, victime d'un accident d'avion alors qu'il venait d'être nommé «Direttore stabile» de l'orchestre, une des charges les plus importantes dans l'organisation du travail. Puis des difficultés d'ordre financier, ou du moins la crainte

de ces difficultés, car tous les théâtres d'opéra d'Italie sont menacés de fortes réductions des subsides de l'Etat. La Scala, heureusement, peut surmonter la crise et assurer la gestion de la saison, comme d'habitude; mais il fut un moment où on lisait des manchettes de journaux: «Les Funérailles de Toscanini seront-elles également celles de la Scala?»; tout le monde en discutait et la consternation était générale.

On a publié alors des chiffres intéressants car ils indiquent quel est le budget d'une organisation de cette envergure. En 1956 la Scala a encaissé un total de 909 millions 992.639 Lire; elle a dépensé 1 milliard 956 millions 138.962 Lire; la contribution de l'Etat pour couvrir la différence fut de 833 millions 100.000 Lire. A titre de curiosité, les entrées sont constituées de la façon suivante: 30 millions contribution de la commune; 20 millions autres contributions locales; 268 millions 395.586 Lires, vente des billets; 397 millions 674.500 Lire, vente des abonnements; 193 millions 923.003 Lire, divers. Les dépenses sont: pour les artistes et les chefs d'orchestre 325 millions 386.924 Lire; pour le personnel 922 millions 053.561 Lire; divers 70 millions 698.477 Lire.

Dans un pays comme l'Italie, où l'opéra est la forme musicale traditionnelle et le chant le mode d'expression le plus apprécié et capable de susciter le plus grand enthousiasme, il faut se rendre compte que tout le monde va à l'opéra. Or la Scala est pratiquement à la portée de tous, car les subventions de la commune obligent ce théâtre à donner un nombre déterminé de représentations uniquement réservées à différents groupes sociaux, à des employés, des ouvriers; en outre à chaque re-

présentation il y a des places de galerie moins cher qu'un cinéma. Les étrangers de passage à Milan ne voient de la Scala que son luxe, ils ne connaissent généralement pas son autre aspect social, admirablement organisé.

Cette saison-ci, comme chaque année, la Scala connaît un succès après l'autre car les représentations, d'un degré rare de perfection, maintiennent ce théâtre au rang d'un des premiers du monde. Selon la tradition, le programme comprend des opéras de répertoire, des reprises d'ouvrages rarement donnés, et des premières auditions. Les représentations se donnent à la Scala ou à la «Piccola Scala», nouvelle salle, inaugurée l'année dernière, dans le même bâtiment mais, comme le nom l'indique, infiniment plus petite, dont la scène est destinée spécialement aux opéras en un acte, ou de dimensions restreintes. Cette innovation fut accueillie avec faveur car c'est un régal que d'entendre un opéra de Mozart ou de Cimarosa réalisé dans ses justes proportions avec les mêmes chanteurs et le même orchestre que dans la grande salle. La «Piccola Scala» se prête également à la création d'ouvrages modernes en un acte, ou de ballets; on y donne aussi des concerts de solistes et de musique de chambre, ou des conférences d'intérêt musical.

Pour l'ouverture de la saison, on a choisi «Aida» représentée avec une nouvelle mise en scène grandiose, dont les changements toutefois, rompant la tradition, furent passablement discutés. De Verdi également «Falstaff» et «La Forza del Destino». «Iris» de Mascagni, «Giulietta e Romeo» de Zandonai; «I Quattro Rusteghi» de Wolf Ferrari, «Pagliacci» de Leoncavallo, «Manon Lescaut» de Puccini, et parmi les plus anciens: Donizetti avec «Don Pacquale» et «Anna Bolena», Bellini avec «La Sonnambula», voici pour le répertoire d'opéras italiens auxquels il faut ajouter une reprise de «L'Orfeo» de Monteverdi. Parmi les ouvrages d'un intérêt plus particulier, la première à Milan de «Giulio Cesare» de Händel, d'un classicisme austère; venant quelques jours après «Aida», le contraste était frappant, mais le succès n'en fut pas moins grand.

Citons encore les ouvrages plus récents:

«L'Angelo di Fuoco» de Prokofiev dont c'est la première représentation à Milan après le grand succès de cet opéra au Festival de Venise. Et «L'Histoire du Soldat» de Strawinsky dans une mise en scène spécialement adaptée à la Piccola Scala. Enfin la création de quatre opéras en un acte, et un opéra en trois actes «Dialogues des Carmélitaines» de Poulenc, dont la première à Milan précéda celle de Paris, et attira tout le monde musical d'Italie et de l'étranger. L'exécution en tous points excellente fut un grand succès, et la musique et l'adaptation du texte de Bernanos par Poulenc furent vivement appréciées. «Caino» de Lattuada, un des opéras en un acte, a été exécuté en même temps que «Pagliacci» à la Scala, tandis que les trois autres: «La Donna è mobile» de Riccardo Malipiero, «La Porta divisoria» de Carpi et «Una domanda di matrimonio» de Chailly sont réservés à la Piccola Scala, plus favorable à la création de ces ouvrages d'avant-garde dont les auteurs, sans être des débutants, comptent toutefois parmi la jeune école italienne.

D'un intérêt très spécial seront les représentations en langue originale de «Louise» de Charpentier avec Jacqueline Brumaire, Hélène Bouvier, Agnes Disney, Richard Martell, et de «Tristan et Iseult» avec Astrid Varnay, Ira Malaniuk, Hans Beirer, Josef Greindl, Paul Schoeffler et Karl Terkal.

Enfin, suivant la tendance générale, la Scala favorise le Ballet et le goût du public pour cet art. Des Premières importantes sont annoncées: la création de «La Lampara» de Donatoni; la première en Italie de «Sebastian» de Menotti et de «Il Principe delle Pagode» de Britten; la première à Milan de «La Camera dei Disegni» de Casella; et une reprise avec une nouvelle mise en scène de «Casse-Noisettes» de Tchaikowsky.

Voici un programme d'un intérêt culturel indiscutable. Mais ce n'est pas uniquement le programme qui attire la foule, le nom d'une cantatrice ou d'un chanteur suffit pour remplir le théâtre et jouer à guichet fermé. Une Meneghini-Callas non seulement sera admirée, adulée, mais le public des habitués discutera chaque note et se passionnera pour un «acuto» attendu

et guetté au passage! Il est évident que la valeur exceptionnelle de ces exécutions demande, dans le courant de la saison, un énorme travail, et des artistes tous au même niveau. 60 chanteurs, 50 cantatrices, choisis chacun pour le rôle qui lui convient; une dizaine de premiers danseurs et danseuses. Les chefs d'orchestre sont également choisis parmi les meilleurs. On sait que Herbert von Karajan partage son activité entre l'Opéra de Vienne et la Scala. Presque tous les noms des artistes engagés sont célèbres; ils forment une phalange vraiment exceptionnelle. Ce sont les Elisabeth Schwarzkopf, Giuseppe di Stefano, Nicola Rossi Lemeni, Margot Fonteyn, Giulietta Simionato, Gianna Federzini, Giuseppe Nessi, Nino Sanzogno, Hans Knappertsbusch, André Cluytens, etc...

L'équipement scénique de la Scala lui permet de réaliser tout ce que l'art de la mise en scène le plus raffiné exige aujourd'hui; jeux de lumière, projections, plans différenciés, disparition et apparition soudaine de décors, de personnages et d'autres diableries aurait-on dit autrefois; à tel point que souvent le spectateur ne sait plus où donner des yeux, oublie presque d'écouter. Les régisseurs, Strehler, Vis-

conti, pour n'en nommer que quelques-uns, semblent rivaliser d'importance avec le compositeur. Pour les décors et les costumes, aucun luxe n'est de trop et les noms de Benois, Wakhevitch, voisinent avec ceux des peintres contemporains les plus connus tels que De Chirico, Utrillo.

On ne saura jamais assez admirer le souci de perfection que la Scala apporte en toutes choses. Que ce soient les solistes, l'orchestre, les chœurs, la réalisation de chaque opéra, jusque dans ses moindres détails, est conçue avec des moyens vraiment grandioses. La volonté est toujours présente de maintenir ce théâtre au rang qui justifie sa renommée. Mais cette conception de l'art théâtral orientée principalement, même uniquement vers le succès, conception parfaitement légitime, est-elle spécifiquement artistique? L'art n'échappe-t-il pas justement lorsqu'on veut le saisir, et ne demande-t-il pas plutôt qu'on l'approche avec quelque humilité?

L'harmonie, l'équilibre, une juste ordonnance, et surtout la soumission totale au caractère de l'œuvre, voilà le but idéal que la toute puissante Scala écrase parfois de trop de splendeur.

Andrée Aeschlimann-Rochat

Theaterbrief aus Paris

Die Franzosen wissen seit jeher mit Shakespeare nur wenig anzufangen. Das Wirre, Regellose, die ausschweifende Freiheit aller Teile ist ihnen zuinnerst ungreiflich und stößt sie vor den Kopf. *Raymond Hermantier*, von dem ich letztes Mal soviel Gutes zu sagen hatte (Januarnummer 1957), führte im Palais de Chaillot Shakespeares *Julius Cäsar* auf. Er ist ein szenischer Architekt, seine Inszenierungen sind streng gebaut in klaren Konturen, denen sich Massenaufzüge, Farben und Klänge trotz unbändigen Schwelgens fügen. Er wäre der Mann, Wagner mit Descartes zu verbinden, wenn das heute nicht schon nutzlos

wäre. Doch vom Cäsar nach Shakespeares Bild blieb fast nichts übrig. Der weite Bühnenrachen zwang ihn zu Kunststücken der Inszenierung, zur Szenerie ohne Verwandlung, gleichgültig ob das Forum, Brutus' oder Cäsars Haus der Schauplatz ist. Stimmung konnte selbstverständlich keine aufkommen. Ein kleines Detail kann die Assoziation an das französische klassische Drama eingegeben haben: auf dieser Bühne wurde nur gestanden, mit Hoheit und Ernst gestanden, nie gesessen; selbst nachts in Brutus' Feldlager durfte sich niemand setzen. Ein Element von Spannung und Zucht, auch von Linearität mischte sich ins Spiel.

Die franke Behaglichkeit in Sprache und Gebärde, die allen Shakespearischen Gestalten Lebenswärme und Lebenswahrheit verleiht, sie war dadurch verbannt. Was durch die Sprache und durch das Spiel auf der Bühne groß und leidenschaftlich auf eine zwanglose Art erscheinen muß, trat hier in Zucht und Strenge auf. Eine Erhöhung aus Abstraktion. Corneille schwang über Shakespeare aus. So unstillbar ist im Franzosen der Drang zur hoheitsvollen, d. h. objektiven Linie. Reinheit und Größe der Form setzt für ihn die Ablösung alles körperhaft Zufälligen voraus. Macht und Verhängnis der Stilisierung.

Hermantier spielte den Marc Anton; eine der krassesten Fehlbesetzungen, die sich denken lassen. Er gab keinen Demagogen, sondern einen Volkerschrecker, stachelte die Wut nicht beiläufig und hinterrücks auf, er blies sie vielmehr mit brüllender und tobender Rede an. Von Volksverführung war keine Rede, eher von rasender Flagellation. Wie so häufig im Théâtre National Populaire (TNP) reichte die übrige Besetzung nicht über den Durchschnitt. Das Ensemblespiel gerät hier selten. Erziehung, auf der Bühne wie in der Schule, steht ja nicht so hoch im Kurs wie in Ländern deutscher Kultur. Wenn das Zusammenspiel gelingt, so weniger aus Unterordnung des Einzelnen zum Nutzen des Ganzen, als vielmehr durch die Annäherung an ein gemeinsames Spielvorbild. Sich freizumachen vom allgemeinen Muster, wie «man» eine gegebene Rolle nach stummer Übereinkunft spielen sollte, ist undenkbar. Nacheiferung eines verpflichtenden Maßes der Darstellung hält das Ensemble besser zusammen als es der Wille jedes Regisseurs vermöchte. Darin gründet die bezaubernde Kultur wie die Unwandelbarkeit des französischen Bühnenspiels.

Die französische Kunst ist seit alters her bestimmt durch den Menschen im Widerstreit von Empfindung und Gesellschaft. Die Gesellschaft bringt dem Franzosen seine höchsten Triumphe und schlägt ihm seine tiefsten Wunden. Allein kann er nie bleiben; die Leidenschaft treibt ihn zu den andern, von denen er nur Leid erfährt. Diese urfranzösische Pendel-

bewegung der Leidenschaft greift *Montherlants Celles qu'on prend dans ses bras* im Théâtre des Ambassadeurs wieder auf. Er stellt den Antiquar Ravier zwischen zwei Frauen, seine ältliche Sekretärin, die ihn liebt ohne Hoffnung auf Gegenliebe und die junge Dekorateurin Christine, in die er verliebt ist, ohne Hoffnung auf Gegenliebe. An ihrer Geradheit, ihrer wütenden Unbedingtheit gleitet er ab. Und einer quält den andern durch die Unerfüllbarkeit seiner Liebe. Montherlant versteht es, Gefühle in Glut zu versetzen, gerade dadurch, daß er ihnen jede Nahrung entzieht. Ein Feuer, das brennt, weil es keinen Brennstoff hat. Ohne Gnade noch Stillung verzehren sich die fanatischen Begierden seiner Gestalten. Wie nicht zu selten bei ihm ist diese Aufputschung ein wenig gemacht. Seiner Flamme mengen sich die Schwefelfarben des Hohns bei und trüben die Reinheit. Aber die Unerbittlichkeit des menschlichen Anspruchs, die Besessenheit, den Menschen nur im Gefühl groß und absolut zu zeigen, sie stammen aus alter französischer Tradition.

Giraudoux ist nicht weniger von französischer Tradition geprägt als Montherlant, von der präziösen jedoch, nicht von der tragischen. Sein Element ist das Ätherische, jener Aggregatzustand, in dem die Dinge, gewichtlos geworden, zu bloßem Spiel zusammentreten. In Wirklichkeit vertauschen sie ihr Gewicht gegen zauberhafte symbolische Farben. In einem anderen Sinn, als er ihn verstanden, trifft auf sie Novalis' Ausspruch zu: «Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung. Welcher Geist ruft, ein solcher antwortet.» Giraudoux beschwört Gewichtiges, durch Leichtes, Bindendes durch Aufgelöstes; so jedoch, daß nur das Spielerische Bestand zu haben scheint. Ihn heute aufzuführen, heißt, ihn auf die strengste Probe zu stellen: wird der Geist der Vorkriegsjahre, das Gaukelspiel vergeistigten Lebensgenusses heute noch bestehen? Die *Comédie des Champs-Élysées* spielt *Amphytrion 38*; die Auseinandersetzung um den Zauberer von Bellac wird damit unausweichlich. Man erinnert sich an den Inhalt des Stücks: Alkmene triumphiert darin über Jupiter, der sie wohl eine Nacht besessen hat, aber nicht dank göttlicher, sondern

entliehener menschlicher Tugenden. Von Ehebruch ist kaum zu sprechen, ist sie doch dem Götterfürsten nur in seiner Erscheinung als Amphytrion geneigt. Die Masken wechseln nicht; die Liebe gilt nur dem einen und gleichen. Über göttliche Macht und Vollkommenheit obsiegt das Unzulängliche, das Menschliche. So bleibt Jupiter nur übrig, Alkmene die Freundschaft anzubieten.

Das Spiel von Verführung und Treue, vom Preis des liebenden Paares, ist es heute veraltet, ein Zeugnis genießerischer Zeiten? Ein großer Teil der Kritik faßte es so auf. Der Charme sei abgestumpft, die Sprache fad geworden und ihre Ironie verwelkt, konnte man häufig hören. Vieles daran ist unbestreitbar, und doch bleibt der Eindruck eines Fehlurteils, eines Versagens des Publikums. Wir ertragen den verliebten Lebensgenuß der dreißiger Jahre nicht mehr und lehnen uns auf gegen die plänkelnde Bonhomie der Sprache. Eine Sorglosigkeit und ein Müßiggang drücken sich darin aus, die uns heute aufbringen. So verkennen wir die Transfiguration des Lebens in Schönheit und Geist und verkennen, daß diese Verherrlichung der Ehemoral heute zeitgemäßer ist als in den Vorkriegsjahren. Denn 25jährige sind heute Familienväter, die Jugend sucht der Bedrohung von außen auf dieser weltabgeschirmten Insel zu entgehen. Eins unterscheidet indes unsere Zeit von damals: die Scheu vor dem Wort, das preist und schmückt. Der Rückzug wurde nicht nur vor der feindlichen Welt, sondern auch vor dem feindlichen Wort angetreten. So vertrauen wir nur dem Schweigen, das uns tiefer und ohne Verrat dünkt (und fragen doch nie nach seinem Grund, d. h. seiner Qualität) — Alkmene, Amphytrion und Jupiter begehren aber, in leuchtenden Wortgirlanden über ihr Glück und ihre Lust zu sprechen.

Ein Gutteil Unlogik, wohl auch schlechten Gewissens, steckt zweifellos hinter der abwehrenden Reaktion von heute. Ein Substanzverlust ermißt sich daran, den sich niemand eingestehen will. Die Worte sind ausgehöhlt, unsere Realität nistet anderswo. Das erfahren in diesen Wochen Giraudoux und wir, seine modernen Zuschauer.

Friedrich Dürrenmatts grausige Burleske *Der Besuch der alten Dame* ist hingegen ganz heutig. Das Thema, die schleichende Angst des Spezereihändlers Alfred Ill, demonstriert eine heutige Gefühlslage, seine Behandlung als tragische Groteske ist vielleicht die einzige, der wir noch vertrauen. Man konnte gespannt sein, wie Dürrenmatt, zwei Jahre nach dem wilden Erstling («Es steht geschrieben») im Théâtre Marigny aufgenommen wird. Der Beifall von Presse und Publikum ist ehrlich und anerkennend. Klara Zachanassian kehrt in ihr heimatliches Güllen zurück, die Schmach zu rächen, die ihr Geliebter, der junge Ill, ihr einst zugefügt hat. Mit Millionen kauft sie sich den Tod des Feiglings und Schönredners durch die Hand seiner eigenen Mitbürger. Eine bittere Fabel und ebenso bitter in der Ausführung; einer moralischen Abwirtschaftung behufs Rettung der Gemeindefinanzen beizuwohnen, ist recht beklemmend.

Die Handlung ist in den ersten zwei Akten zusammengefaßt; kein neues Element verändert dann den Lauf. Sie reißt den Zuschauer mit, der sich nur auf einen Gegenstand zu konzentrieren hat; sie schließt aber auch alle Nuancen, alle Mehrdeutigkeit aus. Sie wird von einem gewissen Punkt an langweilig, weil voraussehbar, und bleibt dennoch bannend, von einbläuender Monomanie. Das Spiel ist grotesk und zugleich von unterstrichenem Ernst, ein deutscher Geist hat es ausgedacht. Und dies Nachdrückliche ohne Unterlaß wurde als Sehnsucht nach dem einheitlichen Gefühl gewertet und auch in der Inszenierung herausgehoben. Die Rührszene zwischen Klara und Alfred Ill, ein Schwelgen in Sentiments der Vergangenheit, soll nach Anweisung des Autors in einem Wald stattfinden, dessen Bäume von den Güllener Bürgern dargestellt werden. Schluchzende Reminiszenzen vor den spöttischen Augen der Mitbürger, Brechung des Gefühls, um ihm seine kitschige Dicke zu nehmen — im Marigny wurde darauf verzichtet, vielleicht gerade weil das Unterstreichende spürbar werden sollte. An verschiedenen Stellen wurden diese grotesken Gefühls- oder Bildmischungen vereinheitlicht und damit das Chaotische dieses kabarettistischen Allo-

trias (z. B. in der Schlußszene des Ritualmords vor der Weltpresse) vermindert. Daß dies dem Stück nur zum Vorteil gereichte, ist verständlich.

Kehren wir nochmals zum TNP zurück. *Jean Vilar* inszeniert und spielt Balzacs *Le Faiseur*, ein Lustspiel, das im Ausland fast unbekannt, in Frankreich selbst nur wenig gespielt wird. Wer in der französischen Dramatik eine Entdeckung machen will, findet sie hier: ein Stück voller Schwung und Humor, voll Schlagfertigkeit und Witz im Dialog. Nach der besten französischen Tradition, die sich immer für den Charakter des Helden interessiert und nie für die Glaubwürdigkeit des Ausgangs. Balzac gibt das Charakterbild des Spekulanten. Mercadet ist, nach seines Dichters eigenen Worten, «der Napoleon der Geschäfte», ein Napoleon der Hundert Tage, dessen Waterloo aber nicht zum Untergang führt. Wir sind im Reich der Komödie; ein wiedergefundenes Dokument schafft einen reichen Schwiegersohn und Aussichten auf neue Börsenfischzüge herbei.

Selten hat Vilar eine so glanzvolle Leistung mit seiner Truppe geboten. Witz, Eleganz und Tempo, geschmackvolle Bühnenbilder und einfallsreiche Regie. Vorzüglich ist die Idee, jede neue Szene durch einige Takte Musik einzuleiten. Das Spiel um Aktien und Tratten, handfeste Realien der Welt, wird dadurch eben dieser knechtenden Realität entrückt. Es tanzt ihnen gleichsam selbtherrlich auf der Nase. Die Bühne gesteht sich selbst als Schauplatz des Unwahrscheinlichen; die Wirklichkeit, ihrer Erdschwere beraubt, wird schwebend und reines Vergnügen. So reinigt das Theater hier nicht durch kathartische Erschütterung, sondern durch Entführung ins Luftige, wo der Geist allein über die Körper und ihre Verwicklungen herrscht. Auch das ist eine Art Abstraktion, Erhebung über den materiellen Einzelfall. «*Le Faiseur*» wird zweifelsohne zu einem von Vilar's größten Erfolgen. Den deutschsprachigen Theatern sei er als unbekannter «Klassiker» empfohlen, welcher der Spielfreude keine Grenzen setzt.

Georges Schlocker

Das amerikanische Musikleben zwischen gestern und heute

Der kulturell interessierte Europäer kennt aus dem musikalischen Leben der USA im allgemeinen die Namen einiger Symphonieorchester und einiger Solisten. Seitdem einige der repräsentativsten Orchester (namentlich das Boston Symphony, das New York Philharmonic und das Philadelphia Orchestra) im Nachkriegseuropa ziemlich ausgiebig konzertieren, hat er sehr oft auch persönliche Bekanntschaft mit ihnen gemacht und dabei ihre Spieldisziplin und ihre Virtuosität bewundert. Diese Orchester werden auch von den Amerikanern, namentlich von jenen der Ostküste, als Symbole künstlerischer Leistungsfähigkeit geliebt und bevorzugt; sie gehören auch zu den ganz wenigen musikalischen Institutionen, welche sich wenigstens in indirekter Form bundesstaatlicher Unterstützung

(und zwar namentlich in weitgehender Finanzierung ihrer Europa- und Asientouren) erfreuen. Die Defizite dieser Orchester (wie aller etwa 25 fest engagierten Symphonieorchester der USA) in ihren Heimatstädten sind — trotz fast vollständigen Ausverkaufs aller Konzerte — sehr groß; sie werden, seit ihrer Gründung, von vermöglichen Bürgern der betreffenden Städte und industriellen Betrieben gedeckt. Radiostationen (die ja ebenfalls auf privater Basis arbeiten) übertragen viele ihrer Konzerte und bringen ihren Klang in die hintersten Winkel des Riesensandes. Die enormen Preise der Übertragungsrechte (die kaum hinter den neuerdings von den schweizerischen Musikern geforderten zurückstehen) werden von industriellen Konzernen gedeckt (das Einzelunternehmen hat weniger Interesse,

seinen Namen gleichmäßig über das ganze Land verbreitet zu sehen), die ihren Namen mit diesen Übertragungen weniger für direkte Reklame als für Prestigevermehrung verbinden.

Mit diesen Darlegungen stehen wir mitten in den Problemen eines Musiklebens, das so gut wie fast jedes andere kulturelle Unternehmen fast ganz von privater Initiative und Unterstützung abhängig ist. Man muß sich dabei daran erinnern, daß der amerikanische Osten, dem die ältesten Großstädte des Kontinents zugehören, sein differenzierteres kulturelles Leben in einer Zeit begann, als sich die Nation kulturell noch ganz den europäischen Traditionen verpflichtet fühlte. Daher findet man im amerikanischen Osten (und besonders in New York, das dem Europäer oft als Inbegriff der USA vorschwebt) verhältnismäßig wenig typisch «amerikanische» Institutionen. Gerade die oben genannten renommierten Symphonieorchester sind eigentlich in nichts anderem «amerikanisch», als daß sie in den USA stationiert sind und von der amerikanischen Wirtschaft abhängen. Ihre Mitglieder sind zum größten Teil geborene Europäer, in Moskau, Budapest oder Paris ausgebildet und ebenso ihre Dirigenten. Der amerikanische «Aufführungsstil», von dem auch hier gelegentlich viel gesprochen wird, reduziert sich, wenn man die Dinge genau und unvoreingenommen anhört, auf wenige und nicht entscheidende Faktoren. Ein einziges Charakteristikum scheint allen amerikanischen Orchestern zuzugehören: daß sie in höherem Grade als die führenden europäischen Orchester von der persönlichen Linie ihres Chefdirigenten abhängen. So hat sich das Philadelphia Orchester in den 15 Jahren seit dem Rücktritt des damaligen Exhibitionisten Stokowski unter dem Ungarn Ormandy zu einer klanglich viel zurückhaltenderen Verlässlichkeit entwickelt, während das New York Philharmonic Symphony unter dem Griechen Mitropoulos alle Register einer klangblendnerischen Darstellung zu ziehen gewohnt ist. Unter dem eben zurücktretenden Bruno Walter klingt dasselbe Orchester vollständig verändert — während das genau gleichaltrige Wiener Philharmoniker Orchester bei sei-

nem kürzlichen Besuch in New York unter zwei sehr artverschiedenen Dirigenten einen neuen Beweis seiner Konstanz erbrachte. Den stabilsten Aufführungsstil unter den amerikanischen Orchestern des Ostens zeigt das Bostoner Orchester, bei dem vor einigen Jahren auf den Russen Koussevitzky der Franzose Charles Munch als Chefdirigent folgte.

Ein einziges Orchester des Ostens steht unter der künstlerischen Leitung eines Amerikaners: das National Symphony Orchestra in Washington, dessen Dirigent Howard Mitchell in jedem seiner Programme, getreu dem Namen und der politischen Bedeutung der Heimatstadt, ein Werk eines amerikanischen Komponisten, vorzugsweise eines zeitgenössischen, einschließt. Die Kontroverse um diese Programmpolitik, in und außerhalb der Hauptstadt, kommt nie für lange zur Ruhe und sie zeigt, daß das Thema der zeitgenössischen Musik und ganz besonders jene des eigenen Landes in den USA ebenso heikel ist wie im «alten» Europa. Ähnlich wie in der Schweiz muß das moderne Werk in die Programmitte gelegt werden, wenn nicht riskiert werden will, daß das Publikum «schwänzt». Aber — so regt sich die Stimme des sozialen Gewissens, vertreten namentlich in den Zeitungen — ist es richtig, daß das Publikum gleichsam mit Knüppel und Zuckerbrot zum Anhören zeitgenössischer Werke gebracht werden muß? Die These, daß dem Publikum die Möglichkeit gegeben werden muß, das «Verstehen» der modernen Musik zu erlernen, kommt zwar dem amerikanischen Erziehungsideal entgegen, der Gedanke aber, daß dabei gar keine Möglichkeit eines Genusses vorhanden sein könnte, widerspricht sehr der amerikanischen Grundvorstellung, wonach jede Abendveranstaltung letzten Endes «Entertainment» (Unterhaltung) zu sein hat und wenn möglich von jedem Anwesenden irgendwie «genossen» werden soll (über Eudämonismus als unbewußte Lebensphilosophie des amerikanischen Kulturlebens wäre ja ein Buch zu schreiben. . .). Auf jeden Fall ist es nicht Zufall, daß das Staatsdepartement zwar den braven Männern des National Symphony Orchestra auf die Schultern klopft, im übrigen aber die Or-

chester von Boston, New York und Philadelphia für die Reisen nach Europa empfiehlt, wo sie so überzeugte Amerikaner spielen wie Beethoven, Brahms und Debussy...

Zu den Zeichen, daß das ostamerikanische Musikleben weitgehend europäisch strukturiert ist, gehört auch die Position des Konzertimpresarios. Höchstens seine Neigung zum Anschluß an einen der großen Konzerne für Konzertunternehmungen und die Macht der letztern ist spezifischer amerikanisch. Der Kampf kleinerer Konzertunternehmer gegen die beiden größten Gesellschaften, die beide von New York aus operieren, hat in letzter Zeit zugenommen, ohne scheinbar einen richtigen Erfolg verzeichnen zu können. Die großen Gesellschaften können, da sie eine sehr große Anzahl bedeutender Künstler vertreten, einen beträchtlichen Druck auf Lokalveranstalter im ganzen Lande ausüben, ihre selbstzusammengestellten «Pakete» von Künstlern und Programmen als Ganzes anzunehmen. Die Rentabilität der Tournee jedes Künstlers steht dabei für den Impresario natürlich — künstlerisch gesehen: leider — im Vordergrund. Auch der renommierte europäische Künstler, wenn er (besonders das erste Mal) nach den USA kommt, muß normalerweise, wenn er Verluste vermeiden will, ein Pauschalabkommen mit einer Gesellschaft schließen, wobei er die Rechte, zu entscheiden, wo und wann er auftreten will, weitgehend verliert. Durch diese Pauschalverträge sind, sowohl unter den einheimischen wie unter den eingereisten Künstlern, jene durch Überbeanspruchung gefährdet, welche bei Vertragsabschluß keine Prestigemittel besaßen, um sich Freiheiten zu sichern, ohne die Vermittlung des Impresarios aber nicht 20 oder 30 Konzerte in den USA absolvieren könnten.

In reineren europäischen Traditionen stehen die repräsentativen Musikhochschulen des Ostens (etwa das Curtis-Institut in Philadelphia und das New England Conservatory in Boston). Ursprünglich meist nach dem Muster des Pariser Conservatoire national aufgebaut, offerieren sie eine bestimmte Anzahl Freiplätze für sehr begabte Instrumentalisten

und Sänger, pflegen also namentlich den Typ des Virtuoso-Musikers. Im Osten obliegt es also den Musikabteilungen der Universitäten, die Musikausbildung auf breiter Basis zu vermitteln, und dies ist der Grund dafür, daß Universitäten wie Harvard und Yale, in Ergänzung ihrer musikhistorischen und musiktheoretischen Abteilungen, auch Instrumentalunterricht bieten. Die University of Pennsylvania in Philadelphia, an welcher der Schreibende unterrichtet, umfaßt zwar keine Instrumentallehrer, aber für sämtliche Abschlüsse, welche praktische Fähigkeiten einschließen, ist das Studium bei einem der von der Universität empfohlenen Lehrer erforderlich.

Im mittleren und «fernen» Westen des amerikanischen Kontinents verändert sich das Bild und nimmt dabei so vielgestaltige Formen an, daß sie hier kaum nur gestreift werden können. In diesen (mit Ausnahme der Chicago- und California-Regionen) dünner besiedelten Gebieten hat ein spezialisierteres Musikleben nicht Einzug gehalten, bevor «the american way of life» in den öffentlichen Dingen festgelegt hat. In diesen Landen, wo die größte Sorge des Schulsystems lange die Überwindung der ungeheuren Distanzen für Schüler und Lehrkräfte bildete, ist die Schule (die «high school» oder das «college») oft Zentrum des gesamten kulturellen Lebens der Umgebung geworden. Sie hat an vielen Orten die Funktionen des Konzertveranstalters, des Vortrags- und Kursorganisators übernommen. Schulen und religiöse Gemeinschaften (die erstern ja oft aus den letztern hervorgegangen) haben die Rollen der dramatischen Vereinigung, der Chorvereinigung, der Vortragsgesellschaft, der Musical-Bühne (der amerikanischen Art der Operette), ja des Operntheaters inne. Da und dort — eventuell Hunderte von Kilometern von weitem Zeugen einer kulturellen Tätigkeit entfernt — hat eine private Gönnerschaft plötzlich eine erstaunliche Bibliothek, eine mit allen neuen Einrichtungen versehene Musikschule (deren Schulgelder wegen des Kapitals unwahrscheinlich klein sind) oder ein vollzähliges — wenn wahrscheinlich auch nur zeitweise arbeitendes — Symphonieorchester

aufblühen lassen. Ebenso gut ist es allerdings in einigen Staaten möglich, sich für 20 Autostunden nur im Umkreis gönnerhaft bedachter Baseballteams und Autorennen-Stadions zu bewegen.

Die Unternehmung «Carmel» in Kalifornien bildet zwar keinen Durchschnittsfall, trägt aber doch typische Züge: An einem unbeschreiblich schönen Flecken Erde wurde die Siedlung, die diesen Namen trägt, von emigrierten Künstlern aller Gebiete weitgehend mit eigenen Händen gebaut. Privates Musizieren muß in dieser Künstlerkolonie schon länger im Gange gewesen sein, als sich die Gemeinde 1932 zur Abhaltung eines jährlich zu wiederholenden, ganz aus eigenen Kräften zu bestreitenden Musikfestes entschloß. Eine große J.-S.-Bach-Verehrung (die Kraft seiner Musik ist der kalifornischen Sonne nicht fremd!) bestimmte 1935 die Schar tüchtiger Laienspieler und einiger Berufsleute, das jährliche Fest ganz in das Zeichen des großen Thomaskantors zu stellen. Seither haben die Bach-Feste von Carmel an Resonanz und Ruhm ständig gewonnen. Erste Berufskünstler werden jetzt für zwei oder drei Festwochen herbeigeht; aber noch immer bilden die avancierten Laienspieler und -sänger der Siedlung den Grundstock der Mitwirkenden.

In einigen wenigen Fällen hat sich das Musikinteresse einer Gemeinde auf die Verwaltung einer großen Stadt ausgebreitet. Los Angeles gründete 1945 ein «Städtisches Bureau für Musik», das mit

kommunalen Geldern verschiedene musikalische Institutionen der Stadt großzügig unterstützt. Charakteristischerweise handelt es sich dabei aber nie um Unterstützung von Aufführungen anspruchsvoller Musikwerke, sondern meist um Subventionierung musikalischer Unternehmungen der Bürger — also Laienorchester, Blasmusiken, billiger Musikausbildung, dann aber auch billige Symphonie- und Kammermusikkonzerte. Ähnliche Bestrebungen sind in einigen Städten im Gange. Anlässlich des kürzlichen Jubiläums des British Council for the Arts sind dessen Verdienste um die Unterstützung der Kunst in England in ganz USA von verschiedenen führenden Zeitungen hervorgehoben und eine ähnliche Gründung in Washington mehrfach angeregt und unterstützt worden. Damit ist man also Zeuge einer Entwicklung, welche von verschiedenen Seiten her eine kommunale und staatliche Unterstützung der Künste, und gerade auch der Musik, anzugehen scheint. Noch sind aber erst Fühler ausgestreckt und noch spielen, neben den glücklicherweise in der Wirtschaftsblüte zahlreichen lokalen Geldgebern, die großen Stiftungen des Landes (wie die Rockefeller- und die Ford-Foundation) ausschlaggebende Rollen.

Vom anscheinend stetig steigenden künstlerischen Potential des Landes, was die Häufung künstlerischer Talente und künstlerischer Erfahrung betrifft, muß bei einer andern Gelegenheit gesprochen werden.

Andres Briner