Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 38 (1958-1959)
Heft: 5

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

KULTURELLE UMSCHAU

Europäisches Rokoko in München

Einen der Hauptanziehungspunkte Münchens während dieses Sommers bedeutet die Ausstellung «Europäisches Rokoko», die auf Anregung und unter den Auspizien des Europarates zustand kam (noch bis 15. September geöffnet). Es ist bereits die vierte Ausstellung dieser Art, die auf die Initiative des Straßburger Gremiums zurückgeht. 1954 hatte man in Brüssel «L'Europe Humaniste» gezeigt, 1955 in Amsterdam «De Triomf van het Manierisme», und schließlich war in Rom 1956/57 «Il Seicento Europeo» gefolgt, der Überblick über die Zeit des Hochbarock. Nichts lag näher, als die diesjährige Veranstaltung nach München zu legen, denn anläßlich der Feier des achthundertjährigen Bestehens der Stadt sollte das Cuvilliés-Theater neu erstehen.

So bot sich denn — wenn man dies Rokoko-Theater in den Rahmen der Ausstellung mit einbeziehen wollte — die wieder aufgebaute Residenz als der natürliche Rahmen für die Veranstaltung an. Die unsagbar kostbaren Schätze sind in 34 Sälen rings um den Brunnenhof des alten Wittelsbacher Schlosses gruppiert. Da man bei der Vorführung der Kunst des 17. Jahrhunderts in Rom sich allzu sehr von national-italienischen, ja von stadtrömischen Gesichtspunkten hatte bestimmen lassen, so ist diesmal das größte Gewicht darauf gelegt worden, allen Staaten Europas in gleicher Weise gerecht zu werden und sie in ihren künstlerischen Hauptwerken vertreten zu lassen.

Nationale Arbeitsausschüsse hatten in den einzelnen Ländern die Ausstellung vorbereitet, das Material gesichtet. Teilweise spürt man die Wirksamkeit und die ordnende Hand dieser nationalen Vertretungen bis in die Aufstellung der Objekte hinein (z. B. Raum 10: Englische Kunst). Ein Münchner Arbeitsausschuß unter dem Vorsitz des ehemaligen Generaldirektors der bayrischen Staatsgemäldesammlungen, Dr. *Eberhard Hanfstaengl*, hat dann die Ordnung, Gliederung und Aufstellung vorgenommen. Bei den jahrelangen Vorarbeiten des Münchner Komitees durfte sich dieses besonders der bewundernswerten Sachkenntnis und der mitreißenden Initiative des Direktors des bayrischen Nationalmuseums, Prof. Dr. *Carl Theodor Müller* erfreuen.

Den natürlichen Schwerpunkt der Ausstellung bildet gleichwohl nicht das hier zusammengeströmte Kunstgut, sondern das wiedererstandene Residenz-Theater, das schönste Rokoko-Theater Deutschlands neben dem Markgräflichen Theater in Bayreuth. Erst spät, 1943, hatte man sich entschlossen, die Logenverkleidungen des Cuvilliés-Theaters auszubauen und in Sicherheit zu bringen. Im März 1944 war dann das leere Gehäuse des Theaters durch Bomben zerstört worden. In einer Stunde der Resignation hatte man 1951 in den stehengebliebenen Mauern des Hauses ein modernes Schauspielhaus errichtet. Jetzt endlich, anläßlich des Stadt-Jubiläums und der Rokoko-Ausstellung, schuf man für die erhalten gebliebene Innen-Ausstattung des Cuvilliés-Theaters wieder einen architektonischen Rahmen. Ganz in der Nachbarschaft des Brunnenhofes fand sich ein Trakt der Residenz — der Apothekenstock — welcher die gleichen Maße der Mauerschale besaß und so die getreue Wiederherstellung des alten Rokoko-

Raumes ermöglichte. Begreiflicherweise hat man anläßlich des Neueinbaues die Vergoldungen und die farbigen Fassungen der Architekturglieder und der Dekoration von Übermalungen und Verschmutzungen befreit, so daß dies Raum-Juwel nun im hellsten Glanze leuchtet.

Die Räume rings um den Brunnenhof, welche die übrige Ausstellung bergen, stammen aus dem späten 16. Jahrhundert, eignen sich in ihrer Intimität also vorzüglich für die Aufstellung von Kunstwerken des Rokoko. Freilich bleibt die winklige Abseitigkeit mancher kleinerer Räume weit entfernt von der raffinierten Raumkomposition und Belichtung der Kabinette und Degagements des 18. Jahrhunderts.

Die Ausstellung muß nach den Wünschen ihrer Initianten einen doppelten Sinn erfüllen: sie soll die historische Entwicklung nicht vergewaltigen, sondern rein widerspiegeln — und soll doch die europäische Gemeinsamkeit klar hervorleuchten lassen. Beides ist in München auf das schönste geglückt. Daß das Rokoko in Frankreich entstand, daß auch die Themenwahl der Bildvorwürfe vom französischen Hof, seinen Anschauungen und seinen Bedürfnissen geprägt ist, wird überall deutlich. Aber auch die übrigen Staaten kommen zu ihrem Recht. Wie ausdrucksvoll ist die lockere, leichte und ganz unstatische Aufstellung der bayrischen Kunst des 18. Jahrhunderts, besonders der Werke Ignaz Günthers, oder die Vertretung Venedigs. Daneben aber gibt es Säle, in denen man überrascht gewahrt, wie sehr Europa um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine geistige Einheit bildet. Nirgends wird dies deutlicher als in dem Saale, welcher der Landschaftsmalerei gewidmet ist und wo Werke des Genuesen Magnasco, des Engländers Richard Wilson und des Wieners Johannes Christian Brand sich zusammenfinden.

Alle Kunstgattungen sind durch Spitzenleistungen vertreten: die Handzeichnung (die allerdings unter der Aufstellung in allzu engen Räumen leidet), Goldschmiede-Arbeiten, der Bozzetto (die plastische Vorbereitung großer Skulpturen in kleinstem Format und leicht bildsamem Stoffe, d. h. Terracotta, Kreide, Lindenholz usw.), die Tapisserie, das Porträt (für das man die leider ausgebrannte und somit ihres kostbaren Dekors beraubte Grüne Galerie reserviert hatte, die alte Gemäldegalerie der Wittelsbacher aus dem 18. Jahrhundert), das Möbel, das Porzellan und so fort, Gartenbaukunst und Architektur, die man in einer Ausstellung schlecht vorführen kann, sind in kleinen Kabinetten wenigstens sinnbildlich vertreten.

Wenn überhaupt ein Wunsch hier offen bleibt, so hätte man sich den allerersten Raum der Ausstellung gern anders gedacht. Das Wort «Rokoko», das heute einem ganzen Stil den Namen leiht, galt ursprünglich nur einer bestimmten Ornamentform. Und die Entstehung des Rocaille aus den Ornamentstichen der Régence und des Bandelwerks samt ihrer Ausbreitung auf alle Gebiete künstlerischen Lebens hätte man gern eingangs vorgeführt gesehen.

Aber auch so ist des Schauens kein Ende! Ob man nun vor dem ursprünglich für Frankfurt geschaffenen riesigen Altarblatt von Piazzetta mit der Himmelfahrt Mariae verweilt (bis 1957 im Museum von Lille), ob man den einzigen, der Vernichtung entgangenen Schnitzaltar des Mannheimers Paul Egell aus dem Hildesheimer Dom betrachtet, dessen ursprüngliche Fassung erst anläßlich der Münchner Ausstellung zurückgewonnen wurde, ob man die Bekanntschaft des schwedischen Porträtmalers Alexander Roslin macht oder mit dem französischen Porträtisten Tocque, dem Schüler und Schwiegersohn Nattiers, erneuert, — stets bleibt man vom Bewußtsein begleitet, daß es uns nicht gewährt sein wird, ein zweites Mal im Leben einer solchen Vereinigung der kostbarsten Kunstwerke des 18. Jahrhunderts zu begegnen.

Harald Keller

Das Basler Bartók-Fest

Zu behaupten, die künstlerische Legitimität eines Musikfestes messe sich heutzutage am Neuland, das es erschließe, wäre nicht ganz ungefährlich; manch ein hoch kotierter und in Züchten alt gewordener Festival sähe sich da unvermittelt in die hinteren Ränge versetzt. Die insgesamt sieben Veranstaltungen, die Basel dem Andenken Béla Bartóks gewidmet hat, brauchten freilich selbst eine so strenge Bewertung nicht zu scheuen. Sie haben tatsächlich Neuland erschlossen. Sie haben, indem sie entgegen der üblichen Praxis das *gesamte* Schaffen des großen ungarischen Komponisten im Querschnitt zu erfassen suchten, gezeigt, daß das herkömmliche Bartókbild einer Überprüfung bedarf.

Das herkömmliche Bartókbild? Es richtete sich bisher vornehmlich nach den Werken aus des Meisters letztem Lebensjahrzehnt: der «Musik für Saiteninstrumente», der «Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug», dem Violinkonzert 1937/38, den «Contrasts», dem «Divertimento», dem «Konzert für Orchester» und der «Sonate für Violine solo», — wir nennen nur jene, die anläßlich der Basler Festwochen in mehrheitlich mustergültigen Aufführungen erklungen sind. Diese Werke stehen uns Westeuropäern deshalb besonders nahe, weil in ihnen das der östlichen Folklore entnommene thematische Material auf der Basis traditionsgebundener tonaler Konstruktion zum überwiegenden Teil nach durchaus westlichen Gesichtspunkten exponiert und verarbeitet wird. Allzu bereitwillig haben wir denn auch die Einstufung östlichen Melodienguts in westliche Satztypen, in symphonische Zusammenhänge, als Bartóks hervorragendste Leistung bezeichnet und demgemäß dessen ersten, noch von Brahms und Richard Strauß, später von Debussy beeinflußten Stücken, dann aber auch den ungestümen Ausbrüchen der zwanziger Jahre, nur eben vorbereitenden Charakter zugestanden; ohne uns zu überlegen, daß die Synthese von Ost und West vorab von des Komponisten Fähigkeit zur exakten Artikulierung auch der geringfügigsten Einzelheiten eines musikalischen Verlaufs zeugt, daß diese Fähigkeit aber — als eine solche des sukzessiven Formens nicht ans spezifische Material gebunden — doch wohl ähnlich in früheren Werken ihre Spuren hätte hinterlassen müssen; ohne uns weiter zu fragen, ob die einseitig rhythmische Manipulation der autochthonen Modelle im Sinne des mittleren Bartók ihrem Wesen nicht mindestens ebenso angemessen wäre, wie deren Entwicklung nach den Prinzipien einer Poetik, der ein sehr genau definierter räumlicher wie zeitlicher Stellenwert eignet.

Daß einzelne Arbeiten des jungen Bartók den Vergleich mit den beliebten Schöpfungen der Spätzeit in der Tat ohne Mühe aushalten, verriet eher noch als die Première eines 1907/1908 entstandenen, einigermaßen unpersönlichen Violinkonzerts (mit dem Solisten Hans-Heinz Schneeberger) das Panorama früher Klaviermusik, das Else Stock im ersten Konzert der Gesellschaft für Kammermusik vortrug. Ein Stück wie die «Elegia Nr. 1», 1908 im Schnittpunkt von spätromantisch verstrebtem Espressivostil und impressionistischer Klangkunst geschrieben und die beiden so konträren Welten bruchlos in eins setzend, besticht ob seiner formalen Vollendung heute noch. Und vollends die Entfesselung vitaler Urkräfte im «Allegro barbaro» (1911) wirkt so schockhaft wie eh und je. Von da aus wäre nun Bartóks Weg nach innen unschwer zu verfolgen. Die getanzte Moritat vom «Wunderbaren Mandarin» (1918/1919) — von rauschhaften Ostinati getragen, doch weitgehend schon thematisch verfestigt und damit eingängiger als das ungebärdige Klavierstück — verbände sich mit der immer noch wesentlich von der Bewegung her konzipierten, holzschnittartig harten Kunst des Klavierkonzerts 1926 (Solist Paul Baumgartner), dessen Linienspiel, gedämpft und seines agressiven Untertons

entkleidet, in der hochpolyphonen «Cantata Profana» (1930), wie auch in manchen Partien des Streichquartetts Nr. 5 (1934) sich wieder fände. Sachlich mag diese Ableitung zwar weithin gerechtfertigt sein. Daß sie indessen im selben Augenblick, in dem sie etwa mit dem ominös einsträngigen Gedanken an einen künstlerischen und mithin qualitativen Fortschritt verquickt würde, in den puren Widersinn umschlüge, haben uns mit wünschenswerter Deutlichkeit zwei im Rahmen der Basler Anlässe aufgeführte Werke dargetan: Bartóks vielleicht größter Wurf, der meisterhaft gefügte, die impressionistisch deutende Orchestertechnik mit einer dem Ductus der ungarischen Sprache abgelauschten Parlandomelodik verschmelzende (und damit die Möglichkeit einer von historischen Vorbildern unberührten Synthese andeutende) Einakter «Herzog Blaubarts Burg» (1911), und Bartóks vielleicht kühnstes Stück, «Klänge der Nacht» aus der Sammlung «Im Freien» (1926), ein pianistisches Stimmungsbild, für dessen befremdliche formale Freiheiten sich in des Meisters späteren Schaffensabschnitten im Ernst keine Entsprechungen finden.

Hansjörg Pauli

Straßburger Festival und IGNM-Fest

Das wie immer großzügig gestaltete, reich bebilderte Programmheft des Straßburger Festivals trägt in diesem Jahr einen doppelten Titel: XXe Festival International de Strasbourg et XXXIIe Festival Mondial de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine. Denn mit dem bereits sehr traditionsreichen sommerlichen Musikfest der großen elsässischen Stadt ist heuer das verbunden, was man seit einiger Zeit ein wenig großsprecherisch «Weltmusikfest» zu nennen pflegt, und was früher wesentlich schlichter Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik genannt worden ist.

Denn was ist das schon für eine «Musikwelt», die sich alljährlich, bald da, bald dort, zu treffen pflegt? Gewiß, unter den achtundzwanzig in der IGNM vereinigten Ländern fehlt kaum eines, das man als unentbehrlich bezeichnen müßte; das Abseitsstehen der Sowjetunion kann man durchaus verschmerzen. Die Satellitenstaaten sind mehrheitlich dabei, desgleichen alle europäischen Nationen von einiger Bedeutung. Der schwarze Erdteil ist durch Südafrika vertreten, Asien durch Japan und Korea; Australien besitzt eine Sektion und selbstverständlich fehlen die beiden Amerika nicht.

Die an sich erfreuliche Vielgestaltigkeit der IGNM birgt indessen nicht geringe Gefahren in sich. Schon daß die «Firmenschilder» in deutscher und französischer Sprache nicht übereinstimmen, ist irgendwie bezeichnend. Ausnahmsweise trifft die deutsche Fassung den Kern der Sache besser als die französische. «Neue Musik» ist zum Begriff geworden, unter neu kann man sich in solchem Zusammenhang nichts Abgegriffenes vorstellen; «contemporain» dagegen kann alles mögliche bedeuten, neben dem Zeitgemäßen das bloß Zeitgenössische. Darunter versteht ein Australier etwas anderes als ein Franzose, ein Tscheche etwas anderes als ein Deutscher. Ein Australier beim IGNM-Fest 1955 in Baden-Baden läßt in einer (zum Glück kurzen) Klaviersonate einen Stammeshäuptling über die weite Ebene blicken, einen großen Geist mit seinen schönen Töchtern schauen und nach solch seherischer Sicht zu seinem Stamm zurückkehren, «und dort herrscht große Freude». Weniger große Freude herrschte bei denen, die dieses Elaborat über sich ergehen lassen mußten. Und nicht anders war es 1958 in Straßburg bei der linientreuen Komposition eines Tschechen, der mit unerhörtem Kraftaufwand in seinen Orchestervariationen viel schlechter ausdrückte,

was Jahrzehnte vor ihm seine Landsleute Smetana und Dvořak gültig ausgedrückt hatten.

Der Ruf nach der Jury ist berechtigt. Sie setzt sich zusammen aus fünf führenden Musikern aus ebenso vielen Ländern. Es wäre vermessen zu sagen, ihre Hände seien gebunden; doch frei sind sie nicht. Aus den Einsendungen der führenden Musikstaaten — zu denen heute auch die Schweiz zählt — Gültiges auszuwählen, fällt nicht schwer. Aber da sind die nicht wenigen andern, die auf ihre Mitgliedschaft pochen und ebenfalls berücksichtigt werden wollen. Ein-, zweimal kann man sie vertrösten; dann werden sie ungeduldig und zuletzt böse, was man aus Höflichkeit tunlichst vermeiden möchte. Und so gibt man eben nach und erhält, wie geschildert, einen Häuptling in Tönen vorgesetzt. Wie immer die Programmgestalter beschaffen sind, ihr Amt kann sich in künstlerischen Erkenntnissen nicht erschöpfen; sie müssen darüber hinaus schlau, ja geradezu diplomatisch sein.

Die jeweilen über ein Oktoberwochenende sich hinziehenden «Donaueschinger Musiktage» sind ein IGNM-Fest im kleinen. Ihr Gestalter, Dr. Heinrich Strobel, ist nicht zufällig heute Präsident der IGNM. Vor ein paar Jahren hat er in der Fürstenstadt eine Diskussion veranlaßt mit der sehr grundsätzlichen Frage: «Wie soll das weiter gehen?» Die Aussprache ist nicht gerade im Sande verlaufen, doch wurde auch keine neue Quelle erschlossen. Daraus ergibt sich, daß selbst dort, wo ein Unternehmen wie der Südwestfunk sein Programm nach freiem Ermessen gestalten kann, eine gewisse Verlegenheit herrscht.

Solch kritische Bemerkungen könnten leicht den Anschein erwecken, die bald nach dem Ersten Weltkrieg gegründete Internationale Gesellschaft für Neue Musik habe sich überlebt. Doch das stimmt nicht. Allein schon die Tatsache, daß sich alljährlich Komponisten, Interpreten und Kritiker aus einer Reihe von Nationen zusammenfinden, ist wichtig. Und wenn dabei künstlerisch nicht allzu viel abfällt, etwas bleibt immer haften, und Entdeckungen sind zwar nicht die Regel, doch die mögliche Ausnahme. In Straßburg sah man beispielsweise dem Beitrag «Zeitmaße» des jungen Deutschen Karlheinz Stockhausen mit Skepsis entgegen und wurde auf das angenehmste überrascht. Stockhausen hat sich ganz der seriellen und weitgehend der elektronischen Musik verschrieben. Dabei bleibt er nicht selten in den Netzen der Struktur hängen; in diesem Beitrag für Bläserquintett dagegen schon deshalb nicht, weil er den Ausführenden gewisse Möglichkeiten des Improvisierens zugesteht; der Klang hat gewiß nichts Schalmeienartiges an sich, und doch verletzt er in seiner gesunden Herbheit nicht. Leider läßt sich gleiches längst nicht von allen Seriellen sagen, wie denn überhaupt die jüngste Kompositionstechnik die Gefahr in sich birgt, die sonst so wichtigen nationalen Eigenarten zu verwischen. Wer hätte, ohne den Autor zu kennen, je geahnt, daß die Variationen für Klaviertrio von einem Japaner, Yori-Aki Matsudaira, stammen? Dessen bekannterer Landsmann Makoto Moroi gibt sich meist eigenständiger, doch ist seine Suite «Développements Raréfiants» op. 15 für Singstimme und Kammerensemble unterschiedlich beurteilt worden.

Nordische Klänge sind uns seit Grieg und Sibelius vertraut. In Straßburg war jedes der vier skandinavischen Länder durch je einen Komponisten vertreten. Von irgendwelcher Einheitlichkeit oder doch gewissen gemeinsamen Zügen war nichts zu verspüren. Der Däne Flemmig Weis (Fantasie für Streichquartett) und der Norweger Egil Hovland (Concertino für Trompeten und Streichorchester) wirkten ziemlich konventionell, der Finne Einojuhani Rautavaara (Prevariata für Orchester) gab sich um einiges kühner. Überzeugt hat jedoch vor allem der Schwede Ingvar Lidholm mit seinem Ritornell für Orchester, das sich stellenweise etwas rüde, daneben jedoch klanglich nicht selten appart gibt. Dagegen bleibt der im gleichen Orchesterkonzert mit den «Sept poèmes de

René Char» für Vokalquartett und Orchester erschienene Franzose Jean-Louis Martinet allzu sehr in der Konvention stecken. Daß sich mit überlieferten Mitteln doch auch Gehaltvolles aussagen läßt, hat der Italiener Valentino Bucchi in seinem Streichquartett bewiesen.

Die Schweiz war in Straßburg mit zwei Werken vertreten, von denen jedoch nur eines durch die Jury ausgewählt worden ist. Um so erfreulicher ist es, daß ein selbst in der Heimat noch wenig hervorgetretener Komponist Gelegenheit fand, vor einem internationalen Forum zu bestehen. Klaus Hubers Kammersinfonie «Oratio Mechtildis» für Kammerorchester und Altstimme (die ausgezeichnete Barbara Geiser-Peyer) hat durch den Ernst ihrer Haltung weitgehend überzeugt. Das andere Schweizer Werk war nicht eingeschickt, sondern — auch dies bezeichnend für die gegenwärtige Lage — zusätzlich zum Aufpolieren beigezogen worden. Rolf Liebermanns oftmals bewährtes «Concerto für Jazzband und Symphonieorchester» hat unter der anfeuernden Leitung von Ernest Bour durchaus den erhofften Erfolg gefunden.

Ob die Veranstalter und die Stammgäste des Straßburger Festivals das eingeschaltete Festival Mondial als eine Bereicherung empfunden haben? Das ist schwer abzuschätzen. Bei den Kammermusikdarbietungen im Théâtre de la Comédie, dem eigenartig in das alte Konservatoriumsgebäude eingebauten Bühnenraum waren die IGNM-Leute so ziemlich unter sich. Dagegen haben die Orchesterkonzerte im Palais des Fêtes offenkundig zusätzliche Gäste gesehen. Die Eindringlinge sind durch die Verbindung der beiden Feste zu Nutznießern geworden. Als 1957 in Zürich das «Weltmusik-Fest» Teil der Zürcher Juni-Festwochen gewesen war, verhielt es sich ähnlich.

Im übrigen kennen die Straßburger durchaus keine Scheu vor der modernen Musik. Als Gastland hatte Frankreich das Anrecht auf ein der französischen Musik gewidmetes Sonderkonzert. Das unter Charles Münch vom Orchestre National de la Radiodiffusion Française gebotene Programm mit Werken von Debussy, Barraud und Milhaud wäre innerhalb jedes Festivals der letzten Jahre denkbar gewesen. Wiederholt hat man schon Uraufführungen erlebt; die des Jahres 1958 war nun freilich mit einer Symphonie von Florent Schmitt kein Wagnis, denn ein Achtundachzigjähriger gibt kaum mehr Rätsel auf. Im gleichen Konzert waren noch Prokofieff und Roussel vertreten, und ein Ballettabend brachte Musik von Casella, Ravel und Roussel. Auf kluge Weise hatten die Straßburger das IGNM-Fest ausklingen lassen.

Ihr Festival dagegen war heuer mit verschwindenden Ausnahmen auf den Namen eines der Größten ausgerichtet, auf Johann Sebastian Bach. Ein einziges Mal hatte er sich mit seinen Zeitgenossen Händel, Rameau und Vivaldi in eine Vortragsfolge zu teilen; sechs weitere Abende gehörten ihm allein. Neben Orgel- und Geigenwerken wagte man sich an die Kunst der Fuge in der Bearbeitung von K. H. Pillney, ließ durch das von Karl Münchinger geleitete Münchner Kammerorchester alle sechs Brandenburgischen Konzerte spielen und schloß den Kreis mit der h-moll-Messe in der Eglise St-Guillaume unter Leitung von Charles Münch.

Zum Abschluß noch einen kleinen Beitrag zum Thema «Duplizität der Fälle». Vor Straßburg hatte Frankreich erst einmal, 1937 in Paris, ein IGNM-Fest durchgeführt. Mit an vorderster Stelle im «Comité d'Honneurs» stand selbstverständlich der damalige Ministerpräsident Léon Blum. Als das Festival seinen Anfang nahm, war die Regierung Blum jedoch nicht mehr am Ruder. Mit berechtigtem Stolz haben die Straßburger 1958 ihren Landsmann Pierre Pflimlin als Ministerpräsidenten auf der Ehrenliste ihres Programms aufgeführt. Doch auch er hatte zu Festbeginn sein hohes Amt bereits wieder niedergelegt.

Hans Ehinger

Ereignisreiche Wiener Festwochen

Die Juni-Festwochen in Wien sind — was die österreichischen Beiträge betrifft — kaum vom Theater-, Konzert- und Ausstellungsaroma des gesamten Jahres zu unterscheiden. Vielleicht, daß man da und dort die Ereignisse zusammendrängt, aber so, wie es um die Dinge der Kunst im Juni hier bestellt ist, feiert man das Vermächtnis der Großen in der aktiven und genießerischen Teilnahme der Künstler und des Publikums von heute das ganze Jahr hindurch, neuerdings sogar in den Sommermonaten durch Konzerte in den berühmten Wiener Palais und in serenadenähnlichen Konzerten im Arkadenhof des Rathauses, auch durch eigens durchgeführte Theater- und Opernvorstellungen. Auch diesmal traten aber im Frühling internationale Gäste zu den weltberühmten Wiener Künstlern, programmatische Ideen fanden sich verwirklicht, die ihren Urgrund in der traditionsreichen Wiener Musik- und Theatergeschichte haben.

Betrachtet man die Autoren der führenden Sprechtheater, so ist der Begriff große Literatur durchaus gegeben. Das Burgtheater, das gerade am Ende der Festwochen seinen ehemaligen Direktor Raoul Aslan verlor, spielte Goethe, Schiller, seinen nicht unanfechtbaren Grillparzer-Zyklus mit einer neuen, prächtigen Inszenierung von «Weh dem, der lügt» durch Lindtberg, bat für Lope de Vega das Bayerische Staatsschauspiel, für Goldoni die Compagnia Roma, deren bewußt pathetischer Stil beim Theatertemperament des heimischen Publikums nicht gerade begeistert aufgenommen wurde, für Max Frisch das Schauspielhaus Zürich zu Gast, das zusammen mit dem Nationaltheater Mannheim (dieses spielte Barlach) stärkste Anerkennung fand. Im Akademietheater, der Dependance des Burgtheaters, konnte man Paula Wessely als Oscar Wilde-Interpretin sehen, hatte manchen Spaß an Curt Goetz und fand Franz Hrastniks uraufgeführtes «Fräulein vom Kahlenberg» fehl am Platz. Im Theater in der Josefstadt kam es zu einem verdienten Werfel-Triumph («Jakobowsky und der Oberst»), das Volkstheater diente aufrichtig und mit reichem Können Ferdinand Raimund.

Die Wiener Staatsoper bot in besten Besetzungen ihr klassisches Repertoire: Mozart («Don Giovanni», «Zauberflöte»), Beethoven («Fidelio»), Verdi («Falstaff» mit dem Scala-Ensemble aus Mailand, «Othello»), Wagner («Tannhäuser»), Offenbach («Hoffmanns Erzählungen» in der nicht gerade vorbildlichen Neuinszenierung), Bizet («Carmen»), Puccini («Tosca»), Richard Strauß («Rosenkavalier», «Frau ohne Schatten»), während eine eigene Festwoche dem zeitgenössischen Musiktheater gewidmet war. Da gelangten — in der Reihenfolge der Vorstellungen — zur Aufführung: Strawinskys «Oedipus Rex» in der Schuh-Neher-Inszenierung, mit der aufsehenerregenden Besetzung Kmentt-Mödl, mit Cocteau als Sprecher und unter Karajans hinreißender Stabführung, Alban Bergs «Wozzek» unter Böhm, Hindemiths «Mathis der Maler» mit dem großartigen Paul Schöffler in der Titelrolle, Orffs «Catulli carmina» und «Carmina burana», Frank Martins «Sturm», Strawinskys «Petruschka»-Ballett, mit dem die plötzlich verstorbene Ballettmeisterin der Oper, Erika Hanka, ungewollt Abschied von ihrer langjährigen Wirkungsstätte nahm, und Werner Egks «Revisor» mit einem hochwertigen Ensemble. Diese Oper wurde im prunkvollen Redoutensaal in der Hofburg gespielt, der sonst Aufführungen von Mozarts «Figaros Hochzeit», «Entführung aus dem Serail» und «Cosi fan tutte» zur Verfügung stand. Die Volksoper am Währinger Gürtel — das dritte Staatstheater Österreichs — holte sich mit Verdis «Nabucco» verdiente Opernlorbeeren, befriedigte auch im klassischen Operettenrepertoire und nahm mit der unnötigen Neuinszenierung eines spanischen Musicals «Doña Francisquita»

wohl endgültigen Abschied von dieser Kunstgattung. Im Raimundtheater, der einzigen privaten Operettenbühne Wiens, zog Carl Michael Ziehrer, Österreichs letzter Hofballmusikdirektor, als Hauptperson eines genreverpflichteten Stückes «Deutschmeisterkapelle» ein.

Im Ersten Europäischen Chorfest der Gesellschaft der Musikfreunde bildeten Choräle, Kantaten und Motetten aus fünf Jahrhunderten das interessante Programm des Chors der Sixtinischen Kapelle, und Vokalwerke aus dem 15. und 16. Jahrhundert leiteten das denkwürdige Konzert des Niederländischen Kammerchors unter Felix de Nobel ein. Bach-Kantaten (in deutscher und slawischer Interpretation) und die h-moll-Messe unter Karajan waren besondere Gaben. Die englischen Sängergäste unter Malcolm Sargent dienten erfolgreich Händels «Messias», und Haydns «La cantarina» kam durch die Wiener Sängerknaben zur Erstaufführung. Mit Dvořák und Janáček stellte sich die Prager Chorvereinigung ein. Den Anlaß des Chorfestes, das hundertjährige Jubiläum des Bestehens der beiden großen Chorvereinigungen Wiens, der Singakademie und des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde, unterstrich nachdrücklich die im Gedächtnis bleibende Festaufführung von Brahms' «Deutschem Requiem» unter Klemperer. Pfitzners «Von deutscher Seele», unter Keilberth von Kölner und Hamburger Gästen wiedergegeben, stand an der Schwelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart chorischen Musikschaffens; die zeitgenössische Komposition war durch Franz Schmidt, Walton, Orff, Honegger, Werner Egk — er dirigierte persönlich eine konzertante Aufführung seiner «Irischen Legende» mit Starbesetzung — Schönberg, Strawinsky und Krenek vertreten, für die sich der wiedererstarkte Wiener Akademiekammerchor unter Theuring vorbildlich einsetzte. Mahlers Achte Symphonie unter Swarowsky wurde zu einem Achtungserfolg. Instrumentale Intermezzi schufen Beziehungen zur Klavier- und Geigenmusik; da waren Wilhelm Backhaus und das Duo Wolfgang Schneiderhan-Carl Seemann am erfolgreichsten.

Die Wiener Konzerthausgesellschaft holte den vielversprechenden Lorin Maazel ans Pult der Wiener Symphoniker, vermittelte große Publikumserfolge für Nathan Milstein und Maurice Gendron, gab dem aufsehenerregenden Gastspiel des Philadelphia-Orchestras unter Ormandy den Rahmen, ließ die ehrgeizige Philhamonia Hungarica unter Dorati (mit Schneiderhan als gefeiertem Solisten des Beethovenkonzerts) zu «Wort» kommen und beschloß ihren Aufführungsreigen mit einem Triumph Ferenc Fricsays. Das Internationale Jugend-Orchester spielte anläßlich der Jeunesse-musicale-Tage unter keinem Geringeren als Hermann Scherchen, und die programmatisch in ihren Bann ziehende literarisch-musikalische Akademie bot aus Anlaß des Wiener Katholikentages drei Sänger und einen Organisten von Rang (Christa Ludwig, Anton Dermota, Walter Berry und Alois Forer) im Dienste religiöser Gesänge von Schubert bis Frank Martin auf.

Besonderes Interesse fanden die bereits traditionell gewordenen Veranstaltungen an historischen Stätten. Im Hof des Deutschherren-Hauses, wo der berühmte Fußtritt des Grafen Arco im Auftrag des Salzburger Erzbischofs am 16. März 1781 das Lebensschicksal Mozarts entschied, lud die Wiener Mozartgemeinde zu einer stimmungsvollen Matinee ein, die der Kammermusik (Wiener Symphoniker), dem Chorschaffen (Akademiekammerchor), der Kantate (Dermota) und dem Liede (die Prachtsstimmen der jungen Rosa Bahl und Lilimari Östvig klangen hier auf) diente. Eine Serenade am Heiligenstädter Pfarrplatz, eine Schubertiade in des Meisters Geburtshaus, alte Musik auf Burg Kreuzenstein und eine besonders wertvolle Veranstaltung in der Instrumentensammlung der Hofburg (Jörg Demus spielte auf dem Huber-Flügel, der aus dem Besitz Robert Schumanns nach Wien zu Johannes Brahms kam) schlossen sich an.

Auch auf kirchenmusikalischem Gebiet herrschten innige Beziehungen zwischen

Komponisten und Aufführungsort. Die Hofburgkapelle mußte ihres Haydn gedenken, für die Lichtenthaler Kirche ist Schubert der Assoziativ-Begriff, in die Kirche «Mariä Geburt» auf dem Rennweg gehört die Mozart-Messe. Aber auch St. Stephan, die Franziskaner —, die Karmelitenkirche, die Schönbrunner Schloßkapelle, die Karls-, Augustiner- und Minoritenkirche hielten ihre geheiligten Traditionen hoch.

Das Kongreß-Wien hatte ebenfalls seine Glanzpunkte: das «Europäische Gespräch» fand starken Zuspruch, die Filmwissenschaftliche Woche wurde ein voller Erfolg. Sogar der Rathausturm wartete mit einer Novität auf: mit einem Glockenspiel, das weithin über den schönen ersten Bezirk vernehmbar ist. Mancher Gast dieses friedensvollen, gerne feiernden, gerne zufriedenen Wien mußte mit dem aus der Oberpfalz vor vierhundert Jahren eingewanderten «Schulmeisters bei den Schotten» Wolfgang Schmälzl gedacht haben: «Ich lob diß Ort für alle Land! Hie sind vil Singer, saytenspil, allerlei gsellschaft, frewden vil. Mehr musicos und Instrument find man gewißlich an kheinem end.»

Erik Werba

Amerikanische Opern in New York

Es scheint symbolhaft, daß diesen Sommer zum ersten Male die Oper eines amerikanischen Komponisten, Samuel Barbers «Vanessa», den Platz des einen modernen Opernwerks an den Salzburger Festspielen einnehmen wird — symbolhaft für den schnellen Fortschritt der zeitgenössischen Oper in den USA. Zwei besondere Ereignisse haben diesem Fortschritt in der letzten Zeit starken Auftrieb gegeben: erstens der formelle Antrag des Senators J. W. Fulbright, ein nationales Opern- und Ballett-Theater zu gründen und zweitens das mit Hilfe einer großen Subvention der Ford-Stiftung im April und Mai durchgeführte Festival zeitgenössischer amerikanerischer Opern an der New York City Center Opera. Ohne Zweifel ist der Vorschlag Fulbrights ganz vor dem Hintergrund des kulturpropagandistischen Krieges mit Rußland zu verstehen. Die Argumente, mit denen die Senatoren und Kongreßleute der USA zu diesem revolutionären Schritt bewogen werden sollen, sind einzig die kulturellen Demonstrations- und Propagandawerte einer solchen Institution, die das Prestige etwa des Bolshoi-Theaters neutralisieren sollen. Wenn der Antrag angenommen wird, entspricht dies einem Bruch mit einer Tradition, die bisher das ganze amerikanische Kulturleben bestimmte. Daß in diesem Land der universalen Privatwirtschaft in Musik und Theater große öffentliche Gelder für ein Nationaltheater verwendet werden sollen, klingt auch jetzt noch abenteuerlich. Und doch scheint eine kulturpolitische Situation wie die gegenwärtige eine solche unwahrscheinliche Änderung herbeiführen zu können. Über das Verhältnis der führenden Oper des Landes, der New Yorker «Metropolitan-Opera», für die eben ein neues Gebäude erstellt werden muß, zu dieser projektierten National-Oper werden schon jetzt verschiedene Spekulationen angestellt. Allem Anschein nach steht ein dramatischer Kampf zwischen privatem Management und staatlicher Aufsicht oder Führung in Aussicht.

Die Früchte der Zuwendung von $ 105 000 von der Ford-Stiftung an die New York City Center Opera konnte man sehr schnell ernten. Dieses zweite Opernhaus New Yorks beschenkte die Freunde zeitgenössischer Oper mit einer mehrwöchigen Spielzeit ausschließlich neuerer amerikanischer Opernproduktion. Das Ergebnis bestätigte die Erfahrung, daß die Oper, die in

der Television eine so mächtige Stütze findet, die zukunftsreichste Gattung der Musik in den USA ist. Allerdings muß man dabei den Begriff der Oper etwas weiter fassen, als man das in Europa gewöhnlich tut. Man muß Stücke operettenhafter Aufmachung und solche, die eigentlich für die Television geschrieben und dann sekundär für die Bühne eingerichtet werden, einschließen. Da die Ästhetik der Oper kaum je für zwei Generationen dieselbe blieb, kann man grundsätzlich nichts gegen solche Abwandlungen haben. Es scheint auch, daß Amerika, sonst in künstlerischen Dingen eher im Hintertreffen, in diesem Falle an der Weiterentwicklung der Gattung aktiv und in erster Linie beteiligt ist. Die stilistisch sehr konservative «Vanessa» darf in dieser Beziehung nicht als repräsentativ für die zeitgenössische amerikanische Oper gelten.

Douglas Moores Oper «The ballad of Baby Doe» gehört zu jenen musikalischen Bühnenwerken, welche die Folkloristik des Landes für die musikalische Farbe einsetzen. Aber dieses Stück des begabten New Yorkers, dessen Uraufführung schon mehrere Jahre zurückliegt, ist keine verspätete «Verkaufte Braut». Die Folklore des amerikanischen Westens, in dem die Handlung spielt, ist durch den Filter großstädtischer Unterhaltungsmusik gelassen, und wenn der unterhaltungsreichen Oper eine Gefahr droht, so ist es die, daß die paar echt dramatischen Situationen und stark gezeichneten Charaktere nicht ganz durch das glatte, etwas unpersönliche Idiom der Musik dringen. Nicht nur wegen Wildwest- und Broadway-Anklängen, sondern auch wegen des Lieblingssujets der Amerikaner, der Geschichte der Erschließung ihres Westens, stellt diese Oper momentan etwas wie ein nationales Symbol dar, und ihr Erfolg war denn auch gewaltig.

Auf einige weitere Stücke soll nur kurz eingegangen werden. «Tale for a deaf ear» des jungen Mark Bucci zeigte, trotz eines unzulänglichen Librettos, musikalische Verdienste, und die Musik Kurt Weills zu «Lost in the stars» (nach der Novelle «Cry, the beloved country» von Alan Paton) kommt bei aller Theater-Wirksamkeit nicht über die Funktion von Bühnenmusik hinaus. Leonard Bernstein, der neue Dirigent des New York Philharmonic Orchestra, zeigte sich als Komponist eines stilistisch ziemlich seichten Melodramas «Trouble in Tahiti» und in der Nähe zum Jazz leistete ihm Marc Blitzsteins Buffa-Oper «Regina» Gesellschaft. Dieses letztere Stück verfügte aber zugleich über eine psychologisch-dramatische Wucht, die von ferne an «Porgy and Bess» erinnert, ohne doch im mindesten von Gershwin abhängig zu sein. Klassische Literatur als Quelle des Librettos war eine einmalige Erscheinung mit Vittorio Gianninis «The taming of the screw» («Der Widerspenstigen Zähmung»). Ein technisch sehr gelungenes Stück, das am meisten Aussicht hat, ins amerikanische und vielleicht auch europäische Repertoire überzugehen. Gian-Carlo Menotti war mit «The old maid and the thief» und «The medium» vertreten; beides Stücke, die an stilistischer Unbekümmertheit und bühnenmäßigem Raffinement alle andern bei weitem übertreffen. Des kürzlich verstorbenen Robert Kurka «Schweik» war ein musikalisch mitunter etwas mattes, szenisch aber profiliertes Komödiantenstück.

Ein bestimmter Betrag der erwähnten Zuwendung der Ford-Stiftung war dafür bestimmt, es amerikanischen Komponisten zu ermöglichen, die Einstudierung der Opern aus der Nähe zu verfolgen. Dreißig Komponisten aus allen Teilen der USA wurde der wochenlange Aufenthalt in New York bezahlt, um ihnen einen einmaligen Einblick in das Métier der Oper zu gewähren. Die Ford-Stiftung hätte ihr Geld wohl kaum in günstigerer Weise zum Vorteil der amerikanischen Oper einsetzen können.

Andres Briner

Am Kreuzweg der Theater

Die Spielzeit des *Théâtre des Nations* ist für dieses Jahr zu Ende. Ein Vierteljahr lang haben sich bis Mitte Juli abermals die Theater aller Länder und Tendenzen im Pariser *Sarah Bernhardt-Theater* Stelldichein gegeben. Von Jahr zu Jahr nimmt die Beteiligung zu, diesmal traten siebzehn verschiedene Bühnen in den Wettstreit, alle Erdteile, Australien ausgenommen, vertretend. Auch die gattungsmäßige Breite wurde erweitert: nicht nur Sprechtheater, auch Oper und Tanz kamen in vermehrtem Maß zum Ausdruck. Das Theater der Nationen gibt somit immer mehr einen Querschnitt durch alle Arten der Bühnenkunst in der Welt.

Eine Frage prinzipieller Art beginnt sich nun vordringlich zu stellen: soll auf diesem Forum, wo alle Länder ihr bestes nationales Theater zeigen, klassisches Repertoire oder modernes vorgeführt werden. Soll das Hauptgewicht aufs Bestandene, d. h. Repräsentative oder auf das Zeitgenössische, noch Unbekannte gelegt werden? Letztes Jahr bemängelte ich die Abwesenheit jeglichen modernen Stückes (Septembernummer dieser Zeitschrift); Brecht, den man damals «entdeckte», zählt ja zu den sogenannten «Klassikern der Gegenwart», die seit Jahrzehnten auf das geistige Leben eingewirkt haben und von den Bühnen erprobt sind. Dies Jahr waren einige moderne Stücke zu sehen, die Russen und die Polen, die Argentinier brachten eines, die Engländer kreierten zwei große Ballette *(The Witch Boy* sowie *Variations for Four* und *Napoli)* vor dem Pariser Publikum und die Schweiz, endlich anwesend, stellte den einen der beiden wesentlichen Bühnenschriftsteller deutscher Zunge vor: Max Frisch.

Hier will ich eine, nennen wir sie lokale Parenthese öffnen und kurz vom Gastspiel des *Zürcher Schauspielhauses* sprechen. «Pro Helvetia», das Amt zur Verbreitung Schweizer Kultur im Ausland, das vor zwei Jahren Dürrenmatts «Besuch der alten Dame» unter fadenscheinigem Vorwand die Subsidien gesperrt hatte, gewährte nun Frischs «Biedermann oder die Brandstifter» den nötigen Reisezuschuß. Dafür hätte es Anerkennung verdient, wenn es nicht bei der Organisation, genauer: bei der schweizerischen offiziellen Mithilfe an der Organisation dieses Gastspiels beklagenswert ungeschickt vorgegangen wäre. Alles, was offiziellerseits hätte veranlaßt oder überwacht werden sollen, klappte nicht. Die Programmhefte haben nicht wie sonst immer eine detaillierte Inhaltsangabe für das des Deutschen unkundigen Publikum enthalten, die literarische Presse wurde zu spät mit den nötigen erläuternden Artikeln versehen, die Propaganda blieb in durchaus vertraulichem Rahmen. Die Aufführung selbst ging nicht über den guten Durchschnitt hinaus; die schauspielerischen Leistungen wurden von Kritik und Publikum mit Sympathie aufgenommen, das Stück indes regte niemanden sonderlich auf. Was an der Limmat als treffendes, daher wichtiges Zeugnis für den heutigen Menschen erschienen war, galt hier als bloße Illustration des Sprichworts, nach dem die Götter mit Blindheit schlagen, wen sie verderben wollen. Man hat sich später gefragt, ob es einen Sinn habe, Stücke, deren nationalen Hintergrund das hiesige Publikum nicht übersehen könne, im Théâtre des Nations aufzuführen. Diese Frage scheint mir unberechtigt. Mag auch das Publikum bei unbekannten Stücken Lokalgebundenes meist nicht erfassen, so hat die Erfahrung doch gezeigt, daß es sich gefühlsmäßig über den Wert nur selten täuscht. Den größten Gewinn hat dabei sicher das Stück selbst, das, in die großen Vergleichsmöglichkeiten gestellt, ganz anders auf seine szenischen Qualitäten erprobt wird, als in dem viel engeren heimatlichen Rahmen. Im Sarah Bernhardt-Theater findet tatsächlich ein Agon statt, ein Wettkampf der Theater im antiken Sinn.

Überraschende Annäherungen treten dabei im kritischen Urteil auf. Das *Moskauer Künstlertheater* brachte während zwei Wochen

russische Bühnenkunst. Drei Stücke von Tschechow wurden gezeigt: «Onkel Wanja», «Die drei Schwestern» und «Der Kirschgarten», ein letztes Stück gab ein Beispiel sowjetischen Propagandatheaters, so läppisch, daß es von Kritik und Publikum nicht anders als ausgelacht werden konnte. Man hat im Westen wenig Gelegenheit gehabt, russisches Theater, zumal so reputiertes, zu sehen. Was man vorgeführt bekam, bestätigte einmal mehr, daß der sozialistische Realismus auf dem Theater nichts anderes ist als Nachahmung der bürgerlichen Kunst der vergangenen achziger Jahre in ihrer hassenswertesten Form. Wieder geht es um allergrößte Genauigkeit im Detail, um Lebensechtheit, als bestünde sie in der Nachahmung des täglichen Lebens. Also Plüsch, schwerer Samt, Häckeldeckchen, Schaukelstuhl und Schnörkelfauteuil auf die Bühne: Brahm steht aus seinem Grab wieder auf und siehe, er war wirklich zu Staub zerfallen. Im «Kirschgarten» sitzt die Familie im zweiten Akt auf einer Waldbank am Wiesenrand. Die Wiese ist ein echter Grasteppich, den man eben gemäht hat, der Heuhaufen zur Seite ist echtes Heu, das man zupfen und zerraufen kann (und tut, denn der Zuschauer soll's merken), die Bank stand bestimmt ein Jahr in einem echten Wald, bevor sie als Requisit für würdig befunden wurde.

Man wird nun einwenden, Tschechow zeige in seinen Stücken spätes, übersättigtes Bürgertum, und das sei eben so gewesen. Tschechow läßt im «Kirschgarten» Adel und Großbürgertum auftreten; die heutigen Moskauer wissen natürlich nicht, wie Adel darzustellen, sie kennen auffallend wenig Gesellschaftsnuancen. Bei ihnen herrscht auf der Bühne tatsächlich Klassenlosigkeit. Doch was das Unerfreulichste ist: die Zucht des Regisseurs läßt keinem Schauspieler einen Fingerbreit Selbständigkeit. Schon Stanislawskjs Geheimnis war das Ensemblespiel, das er nach langer Schulung seinen Schauspielern abtrotzte. Nun wird jedoch auch die schauspielerische Natur unnachsichtig eingezwängt ins Gesamtspiel; ich könnte mir denken, daß Maschinenmenschen, die auf staunenswerte Weise den Gipfel der Menschenähnlichkeit erreichen, so Theater spielen. Daher denn auch der Eindruck der Langeweile: kein Schauspieler, der uns fesselt, also auch keine Gestalt im Stück, die uns tiefer beschäftigen könnte. Auf der Bühne herrscht einheitliche, laue Temperatur. Ensemblespiel heißt Verflechtung aller Individualitäten zu einem gemeinsamen Ganzen, hier jedoch wurden die schauspielerischen Individualitäten zu einem vorgeschriebenen Durchschnitt zusammengefügt. Das Mittelmaß zu überschreiten ist verboten.

Wenig später kam Englands berühmteste Bühne, das Halb-Nationaltheater *Old Vic* mit Shakespeares «Heinrich VIII.» und «Hamlet». Die Überraschung war groß, auch hier an eine Theaterkunst vergangener Tage erinnert zu werden. Nicht an den stickigen Naturalismus der Ibsenbühne, aber an die konventionelle Art historischer Inszenierungen für die im Deutschen das Meinigersche Hoftheater Leitbild ist. Man weiß, wie die Engländer Theater spielen: unkompliziert, voll Freude am naiven Ausspielen jeder Bewegung, jeden Satzes, die Verse mit ungebrochenem Gefühl sprechend als knackten sie Nüsse auf. Vor allem denkt man bei englischem Theater an schwelgerische Ausstattung, prunkende Stoffe in schweren, leuchtenden Farben, an denen man das Heimatland der Textilindustrie erkennt. Man wurde auch diesmal darin nicht enttäuscht. Was die verblüffende Verwandtschaft mit den russischen Aufführungen nahelegte, von der ich sprach, war der gemeinsame Akzent des Materiellen, war die Konventionalität des Spiels. Beide Male stand das Stoffliche im Vordergrund und beschäftigte den Sinn am meisten. Die Schleppe der Königin, das goldbestickte Prachtgewand des Königs (genau kopiert nach Holbein), die üppigen Stoffbahnen am Szenenabschluß, verrieten sie nicht die gleiche Einstellung wie die haargenaue Rekonstruktion eines großbürgerlichen russischen Interieurs (freilich ohne Ikone!), wie der Kirschgarten mit wahrhaf-

tem Vogelgezwitscher? Naturalismus in beiden Fällen, der die Phantasie des Zuschauers nicht anregt, sondern einschläfert. Alles war richtig und authentisch, somit beruhigend wie der Aufdruck eines Label-Garantiezeichens. Solche Wirklichkeit auf der Bühne ist tödlich für die Kunst.

Am Gegenpol dieser materiellen Kunst standen die Asiaten mit ihrem stilisierten Theater: China, Japan, Ceylon, Indien. Nicht daß ihre Kostüme und Dekorationen nicht reich und vielfältig gewesen wären, — im Gegenteil gab sich der asiatische Hang zu Farbmischung und -überschneidung häufig freien Lauf. Aber so bunt und verwirrend die farbigen Akzente auf der Bühne waren, es stand nie ihre Stofflichkeit im Vordergrund, sondern die hochgeistige, größtenteils symbolische Darstellung. Die *Pekinger Oper*, die vor einigen Jahren (als das Théâtre des Nations noch keine feste Einrichtung, sondern nur ein Anhang der Pariser Frühjahrssaison war) hier für den Westen entdeckt wurde, kam ein zweites Mal her. Inzwischen hatte man das Nationalchinesische Theater von Formosa gesehen und besaß vom Theater beider Chinas seine Anschauung. Der Kontakt mit dem Westen, so erwies es sich, hat den Pekingern eher zum Schaden gereicht, denn auf der triumphalen Tournee vor vier Jahren hatten die Schauspieler und Sänger beobachtet, was in Europa publikumswirksam ist, was hier leicht eingeht. Wir bekamen also Stücke zu sehen, in denen die Feinheit der Symbolik und der Gestik zugunsten gefälliger Gesten und gefälliger Musik ersetzt war. Gefällig, das heißt hier: für westliche Augen und Ohren leicht verständlich. Oper auf chinesisch ist ein Ganzes, in dem sich Tanz, Pantomime, Gesang (für unsere Ohren freilich: Gewimmer) und Akrobatie vermählen. Wenn die beiden letzteren das Übergewicht erhalten, die Pantomime, Kunst der äußersten Stilisation, nur für ein traditionenaltes Gefühl lesbar, verschwindet, wenn mehr folkloristische als symbolische Stücke gezeigt werden, wenn also Kraft und quirlende Bewegung über Anmut und zeremonielle Gebärden siegen, kann man den schlechten europäischen Einfluß nur beklagen. Es ist interessant, zu erfahren, ob und wie das jahrtausendealte Theatererbe, die vorgeschriebenen Gesten und Intonationen, sich in der neuen Ära des «Volkstheaters» erhalten. Von Kennern der chinesischen Theaterüberlieferung habe ich mir sagen lassen, daß viele der Bewegungen falsch oder zur Unzeit ausgeführt worden seien, daß der Eindruck weitgehenden Unverständnisses der szenischen Tradition nicht abzuweisen sei. Wer die chinesischen Schauspieler nur vom physiognomischen Äußern her ansah, war bereits überrascht von der Verwestlichung, die er beobachtete. Die seelische und damit ausdrucksmäßige Nivellierung in der Folge des technischen «Fortschritts» ist auf der ganzen Welt also unaufhaltbar.

Deutschland, dem letztes Jahr der Löwenanteil des Programmes zugefallen war, war diesmal nur mit zwei Opern vertreten. Für die Bundesrepublik trat die *Stuttgarter Oper* mit Werner Egks «Revisor» auf, die durch ihre brillante sängerische und zugleich schauspielerische Leistung bestach. Gogols Komödie ist wohlbekannt, der Komponist hat nichts dazu getan, was irgendwelche Probleme stellt; das beste Mittel, das Publikum einen Abend zu erfreuen, aber nicht länger zu fesseln.

Brechts «Verhör des Lukullus» war der Anteil der DDR. Die *Leipziger Oper* gastierte mit dem Gewandhausorchester mit diesem unsympathischsten aller Brecht-Stücke, natürlich in der auf Linientreue ausgerichteten Fassung. Lukullus, stolzer Kriegsherr in Rom, wird nach seinem Tod in der Unterwelt verhört. Ein Schöffengericht fällt den Spruch; diese würdigsten Beurteiler menschlichen Lebens sind: ein Bauer, ein Bäcker, ein Lehrer, ein Fischweib und eine Kurtisane. Selbstverständlich wird der «große Lakalles» in den tiefsten Orkus hinabgestoßen, hat er sich doch gegen alle Wertmaßstäbe und moralische Vorstellungen dieser kleinen Männer und Frauen vergangen. Die Per-

spektive des Engen und Kleinen zwingt Brecht dem Zuschauer ununterbrochen auf; war man sie seit jeher von ihm gewohnt, so verstimmt die Blutarmut der Figuren, die Sprüche aus einer «Friedenskampagne» zum besten geben, aber kein Leben haben und über Leben a priori nur parteiisch zu Gericht sitzen können. Trostlos im höchsten Grade war die Aufführung. Stimmen ohne Glanz, Schauspieler, die nicht wissen, wie sich zu bewegen, eine Regie, die anhäuft, aber nicht organisiert, rundweg häßliche Kostüme... wie tief ist die ehemalige Theaterkultur Leipzigs gefallen, wie ohne Sinn für Kunst und scheinbar ohne kritisches Urteil. (Erschreckend ist aber anderseits, daß danach die gleiche Aufführung in Göttingen von den größten westdeutschen Blättern begeisterte Lobessprüche erntete!)

Was blieb als fraglos großer Theaterabend in Erinnerung? Die unvergleichliche Wucht und Leidenschaft, mit der das *Athener Nationaltheater* «Medea» und «Iphigenie auf Aulis» von Euripides, Sophokles' «Oedipus» und die «Frauenversammlung» des Aristophanes spielte. Nicht nur die Ungebrochenheit des Gefühls war packend in ihrem Spiel, auch die Präzision der Chöre, ihr rhythmisches Schreiten gab einen unvergeßlichen Eindruck. Große Kunst vermittelte auch das *London Festival Ballet* mit solchen Stars wie der Markova oder Richard Gilpin. Schließlich bleibe auch das *Königliche Theater von Stockholm* nicht unerwähnt, das Strindbergs «Gläubiger» und Ibsens «Wildente» auf eine meisterhafte Art spielte. Das war naturalistisches Theater, das nicht im Stofflichen erstickte, ein Ensemblespiel, in dem jeder Schauspieler dem andern half, sich zu entfalten. So erdrückte keiner den andern, sondern stützte ihn auf dem Weg zur äußersten Selbständigkeit im Dienst des Ganzen.

Georges Schlocker

Hinweis auf Kunstausstellungen

Belgien

Brügge, Groeninge Museum: Flämische Kunst in spanischen Sammlungen (bis 31. 8.).

Brüssel, siehe Juliheft, S. 302.

Gent, Abtei St. Pierre: Das goldene Zeitalter der großen Städte (bis 14. 9.).

Deutschland

Aachen, Krönungssaal im Rathaus: Madonnenschau «Unsere Liebe Frau».

Bamberg, Neue Residenz: Die Bamberger Apokalypse in ihren sämtlichen Bild- und Textseiten (bis 31. 8.).

Bonn, Städtische Kunstsammlungen: Neue Kirchen in Frankreich (bis 31. 8.).

Friedrichshafen, Bodenseemuseum: Maler am Bodensee u. a. (bis Sept.).

Hamburg, Museum für Kunst: Zeitgenössische japanische Malerei (bis 20. 8.).

München, Haus der Kunst: München 1869—1958 Aufbruch zur modernen Kunst.

— Stadtmuseum: 800 Jahre München, Bilder Dokumente (bis 31. 8.).

England

Leeds, Temple Newsam House: Masterpieces from Yorkshire Houses (bis 31. 8.).

London, Iveagh Bequest, Kenwood: Paintings and drawings by Allan Ramsey (bis 30. 9.).

— Tate Gallery: The religious theme (bis 21. 8.).

— Victoria and Albert Museum: Art treasures from Japan (bis 17. 8.).

York, City Art Gallery: The Hague School and Amsterdam Impressionists (b. 16. 8.).

Frankreich

Albi, Musée Toulouse-Lautrec: Berthe Morisot 1841—1895.

Besançon, Palais Granvelle: L'art de l'Afrique noire.

Paris, Galerie Bernheim jeune: Chefs-d'œuvre de Matisse.

— Galerie Durand-Ruel: Renoir, 59 unbekannte Bilder aus Privatbesitz.

— Galerie Charpentier: Trésors du Musée de Caen (bis 20. 9.).

— Musée National d'Art moderne: De l'Impressionisme à nos jours.

— Musée du Jeu de Paume: Eröffnung der renovierten Impressionistensammlung.

— Musée de l'Orangerie: L'art français et l'Europe au XVIIe et XVIIIe siècle.

Sceaux, Château et Orangerie: Chefs-d'œuvre des musées d'Ile-de-France.

Holland

Amsterdam, Rijksmuseum: Mittelalterliche Kunst der nördlichen Niederlande (bis 28. 9.).

Eindhoven, Stedelijk van Abbe-Museum: Kunst des 20. Jahrhunderts (bis Sept.).

Haarlem, Museum: Zeichnungen von Hendrik Goltzius (bis 31. 8.).

Irland

Belfast, Museum and Art Gallery: Italian Masters from the National Gallery Dublin (bis 21. 8.).

Italien

Florenz, Forte di Belvedere: 2. Ausstellung der abgenommenen Fresken (bis 30. 9.).

Venedig, 29. Biennale (bis 19. 10.).

Verona, Pisanello-Ausstellung (bis 31. 10.).

Schweiz

Basel, Museum für Völkerkunde: Kunst der Uraustralier (bis 31. 8.).

Bern, Kunsthalle: Odilon Redon (9. 8.—12. 10.).

Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire: Une vieille alliée: la Cité de Morat (bis 15. 9.).

Lausanne, Galerie P. Valloton: Gouaches de Rouault (bis 30. 8.).

Luzern, Kunstmuseum: Junge deutsche und französische Maler (bis 30. 9.).

Vevey, Musée Jenisch: De Monet à Chagall (Coll. Rosensaft).

Zürich, Kunsthaus: Sammlung Bührle (bis Ende Sept.).

— Graph. Sammlung ETH: Spielkarten aus aller Welt (bis 17. 8.).