

Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **40 (1960-1961)**

Heft 5

PDF erstellt am: **09.08.2024**

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.

UMSCHAU

DER BERLINER KONGRESS FÜR DIE FREIHEIT DER KULTUR

«Fortschritt im Zeichen der Kultur» war das Generalthema der Berliner Tagung des Kongresses für die Freiheit der Kultur in der Zeit vom 16. bis zum 22. Juni. Die Konferenz hatte ein wenig jubiläumsartigen Charakter, weil sie in der gleichen Stadt zusammentrat, wo vor zehn Jahren die Wiege des Kongresses stand. Glücklicherweise hat man es vermieden, das Jubiläum in den Vordergrund zu stellen, wodurch man unnötige Rhetorik auf das Minimum beschränken konnte.

In den verflossenen zehn Jahren hat der Kongreß manche Wandlungen durchgemacht. Im heißen Sommer 1950 ist er als Idee zur freien Assoziation der unabhängigen Geister geboren worden, denen es um die Verteidigung der universellen Werte der Kultur vor den zerstörerischen Gewalten des russischen kommunistischen Totalitarismus in seiner übelsten stalinistisch-schdanowistischen Abart ging. So war der Gründungskongreß eine kämpferische radikale Manifestation der Freiheit. Mancher, der damals in der vordersten Reihe stand, fehlte diesmal. Man vermißte die Stimme eines Arthur Köstler. Franz Borkenau hat uns für immer verlassen, und ein James Burnham hat sich durch die Lierung mit dem Mac-Chartismus außerhalb der Grenzen des Kongresses gestellt.

Was damals eine Handvoll beherzter, aber im Grunde genommen macht- und mitteloser Intellektueller war, ist inzwischen zu einer festen, weitverzweigten Institution geworden. Ständige Büros in Paris, London, Berlin, Rom, Tokio, Kalkutta und Bombay; eine imposante Reihe anspruchsvoller Zeitschriften, von den Pariser «Preuves» über den Berliner «Monat» und das Wiener «Forum» bis zum «Tempo Presente» in Rom und den assoziierten Zeitschriften in Japan, Indien und Brasilien, das ist die heutige Legi-

timisation des Kongresses. Im Laufe von zehn Jahren gab es große Kunst-Festivals, intellektuelle Aussprachen und Diskussionen. Der Radius hat sich von Westeuropa und der angelsächsischen Welt allmählich in andere Gebiete des Erdenrunds verlagert. Dies ist ein wesentlicher Charakterzug in der Arbeit des Kongresses. In den letzten drei Jahren fanden die meisten Veranstaltungen außerhalb Europas zwischen Karatschi und Kairo statt. Zweifellos ist die Anknüpfung eines schöpferischen Gedankenaustausches zwischen den Intellektuellen der alten Welt und ihren Kollegen aus den neuentstandenen Staaten auf den Ruinen der Kolonialherrschaft ein großer Verdienst. Während einer Diskussionssitzung in Berlin hat Professor Hans Kohn die kluge Bemerkung gemacht, daß eine Begegnung zwischen den Europäern, Amerikanern, Asiaten, Arabern und Afrikanern noch vor wenigen Jahrzehnten ein Ding der Unmöglichkeit gewesen wäre. Jetzt ist das beinahe selbstverständlich geworden.

Licht und Schatten der Berliner Begegnung

Internationale Kongresse unserer Zeit leiden unter zweierlei Krankheiten: Inflation der Tagungen und Zeitmangel der Beteiligten. Beides ließ sich auch in Berlin nicht verbergen. Ein Kongreßteilnehmer bemerkte nicht ohne Grund, daß, sobald die offizielle Diskussion zu Ende ist und man sich in den Wandelgängen der Kongreßhalle mit den gleichen Fragen befaßt oder beim Mittagstisch wie auch beim Abendbrot diskutiert, manches was vorher konformistisch oder gar langweilig klang, auf einmal an Farbe und Vitalität gewinnt. Vielleicht liegt es auch daran, daß man sich zu stark im eigenen Kreis bewegt und nur zögernd von einer frischen Blutzufuhr Gebrauch macht. Auch die losen

Verbände und Organisationen der Intellektuellen laufen immer Gefahr, daß sie mit der Zeit von den rasch fließenden Gewässern auf die Sandbänke der Bequemlichkeit und des Konformismus abgetrieben werden. Der Kongreß für die Freiheit der Kultur muß davor gewarnt werden, daß er nicht ein Clan intellektueller Verschwörer wird, die die Verschwörung für die Verschwörung treiben.

Paradoxerweise wurde die Berliner Tagung bis zu einem gewissen Grad ein Symbol dafür, wogegen man sich in den Disputen wehren wollte; ein Symptom für die Gefahr, die in Zusammenhang mit der Massenkultur unsere Werte bedrohen. Das Angebot und Aufgebot an Themen und Diskussionsrednern war viel zu breit. Die Zeit aber, die für die Behandlung der vielen Themen nötig war, konnte nicht ausreichen. Manchmal hatte man den Eindruck, man sitze in einem Omnibus mit einer buntgemischten Reisegesellschaft, der an der phantastischen Landschaft vorbeihuscht und den Insassen keine Zeit für die geistige Verarbeitung des Gesehenen läßt.

Abgesehen von den Manifestanten, der Eröffnungs- und Schlußsitzung, die im großen Kreis der 250 Teilnehmer und der geladenen Gäste stattfanden, war die ganze Tagung als ein Seminar mit Referaten, Korreferaten und Diskussionen gedacht. Disputiert wurde in vier Gruppen. Die erste, die unter der Leitung des brillanten Redners, des Franzosen *Raymond Aron*, stand, hatte ein umfangreiches Pensum zu bewältigen. Politischer Fortschritt: Demokratie, Ordnungen und Freiheiten, war der Generalgedanke der Dispute in diesem Kreise. Als Teilaspekte stellte man sich den ehrgeizigen Plan, Erfolge und Mißerfolge der Demokratie, persönliche Autorität und die Demokratie, Rolle der Militärs im modernen Staat sowie den Wert des Nationalismus und des Kosmopolitismus zu ergründen. Eng verwandt mit dieser Fragestellung waren die Themen der Gruppe vier, deren Arbeit der in England dozierende Professor *Mikhail Polanyi* leitete. Man untersuchte die Wechselbeziehungen zwischen dem Fortschritt und den Ideen des Nihilismus, des revolutionären

Nationalismus, der Religion. Gruppe zwei, geführt von dem amerikanischen Soziologen *Edward Shils* aus Chicago, stand vor der Aufgabe, die mannigfaltigen Phänomene der traditionellen Werte und der modernen Erscheinungen der Massenkultur zu untersuchen. Schließlich blieb für die Gruppe drei, der *Nicolas Nabokov*, der aus Rußland stammende Komponist und zugleich Generalsekretär des Kongresses, vorstand, die Erörterung des Fortschrittsgedankens in den Künsten, und zwar im Hinblick auf den Künstler, das Publikum und das Mäzenatentum. Auch hier wurde der Themenkreis ziemlich umfangreich gesteckt, denn man wollte sich sowohl über den Maler, sein Publikum und den Kunsthandel, ferner über die Probleme des heutigen Theaters, die Musik in der modernen Gesellschaft und die Rolle des Mäzens aussprechen.

Schon diese Aufzählung beweist, daß man in vier Arbeitstagen (denn drei Tage sind für die Eröffnung, den Abschluß und ein Sonntag für die Besichtigung Berlins ausgefallen) die angeführten Themen nur streifen konnte. Eine strengere Auswahl der Probleme hätte dem Kongreß mehr Nutzen gebracht.

Debatten und Resultate

Will man die Ergebnisse des Kongresses auf ein notwendiges Resümee zurückführen, dann muß vor allem gesagt werden, wie unterschiedlich die Intellektuellen aus Europa und Amerika und ihre Freunde aus den Entwicklungsländern der afro-asiatischen Welt die zur Debatte stehenden Fragen betrachten. Ob man den sublimierten amerikanischen Atomwissenschaftler, *Prof. Oppenheimer*, oder den Exdiplomaten, gegenwärtig Historiker, *Georges Kennan*, nimmt, welche für die amerikanischen Teilnehmer repräsentativ waren, so gewinnt man den Eindruck, daß sie um zwei Phänomene unserer Zeit tief besorgt sind, die zerstörerische Kraft der Atomgewalt und die nivellierende Wirkung der Massenkultur. Bei den Vertretern des europäischen Geistes war eigentlich die pessimistische Note weniger zu spüren. Aber die meisten Diskutanten aus den westeuropäischen Metropolen wichen fast in allen Sit-

zungen den universellen Themen aus und gerieten bald in endlose Auseinandersetzungen über die Vorzüge und Nachteile der EWG und EFTA-Konstellationen. Dadurch sind die Abgesandten der afro-asiatischen Kulturkreise nicht im vollen Umfang zu Worte gekommen. Es schien außerdem, daß die Intellektuellen aus Asien und Afrika von diesem Kongreß gültige Rezepte und Ratschläge erwartet hatten, was natürlich nicht verwirklicht werden konnte. Daß sie unsere Zweifel und Relativismen nicht ganz teilen können, besonders in solchen Fragen wie die Massenkultur, wo es doch dort um ganz elementare Aufgaben wie die Beseitigung des Analphabetentums, die Ausbildung einer genügenden Anzahl von Lehrern, Ingenieuren und sonstiger nicht vorhandener Berufsschichten geht, hat der Kongreß klar demonstriert.

Für unsere Bereiche hat die Berliner Tagung die Gefahren der Vermassung, des Managertums in der Demokratie, der Nivellierung in der Kultur ziemlich scharf herausgestellt. Aber über die Diagnosen ist man aus den bereits erwähnten Gründen nicht hinausgegangen.

Pro und kontra Nationalismus

Will man das Positive aus den beiden Gesprächen unterscheiden, so dürfte der Hauptwert in der Differenzierung von bestimmten Haltungen liegen, die dem Beobachter des politischen Geschehens dazu verhelfen, einzelne Gruppierungen in der intellektuellen Elite Westeuropas und Amerikas im Hinblick auf die Rolle und Bedeutung der nationalen und supranationalen Strömungen zu erkennen.

Da fällt zunächst auf, daß man den Nationalismus der ehemals oder noch immer kolonialen Völker und der sogenannten Entwicklungsländer als eine einzige, vielleicht auch eine schwache Hoffnung auf den Sieg der Demokratie gegenüber der kommunistisch-totalitären Alternative akzeptiert.

Auch die Erkenntnis darüber, daß der Nationalismus in Westeuropa unter den heutigen und noch mehr den künftigen Aspekten völlig anachronistisch sei, ist von allen Koryphäen der verschiedensten wissenschaft-

lichen Disziplinen und den Vertretern im praktisch-politischen Sinn ausgeübter Funktionen bejaht worden. Auf der anderen Seite hat der Gedankenaustausch bewiesen, daß man sich in dem Gremium über die dazu notwendige Methode ebensowenig einig ist, wie das die Haltung der Regierungen und der politischen Parteien Westeuropas kennzeichnet. Gut war es, daß George Kennan ein Wort des Appells an das Selbstvertrauen der Europäer richtete.

Die Gegnerschaft in der Beurteilung des Nationalen und Kosmopolitischen in Westeuropa scheidet sich offenbar nach den Kriterien, durch welche die abstrakten Theoretiker und Schwärmer einerseits und die Realistiker und Pragmatiker andererseits gespalten sind.

Völlig anders sieht das Problem der Wertschätzung über den Nationalismus und Kosmopolitismus in Osteuropa aus. Das, was die Diskussion in dieser Frage erbracht hat, muß leider zu den Minuspunkten des Kongresses gerechnet werden. Es ist schleierhaft, warum einige prominente Redner einer profunden Behandlung dieses im Hinblick auf die Erwartungen der Intellektuellen jenseits des Eisernen Vorhangs höchst wichtigen Fragenkomplexes ausgewichen sind. Man hörte längst überholte Klischees und das wird wohl alle diejenigen, die drüben, jenseits der Barrikaden auf eine Klärung der irreführenden Begriffe des Kommunismus wie «der proletarische Internationalismus» oder «die Kultur sozialistisch dem Inhalt nach und national der Form nach» erwarteten und sich die Rehabilitierung der gerechten nationalen Ansprüche versprochen, werden von den Ergebnissen dieser Diskussion sicherlich enttäuscht werden. Aber auch die Gäste aus Afrika und Asien haben vermutlich ohne die nötige Klärung der irreführenden Schlagworte der sowjetrussischen Propaganda in den Entwicklungsländern über die Nationalitätenpolitik im Kommunismus und der Souveränitätsbegriffe im Ostblock die Rückreise angetreten, was vom Standpunkt des weltweiten Ringens um die elementaren Freiheitsrechte zu bedauern ist.

Alexander Korab

GEDANKEN ZUM WELTMUSIKFEST IN KÖLN

Das Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, seit einigen Jahren Weltmusikfest geheißen, hat in diesem Jahr in Köln einen schwer mehr zu überbietenden Höhepunkt erreicht. Leider mehr in seinem äußeren Aufwand als in seinem inneren Gehalt.

Der äußere Aufwand: Unter Anteilnahme der Stadt und ihrer Behörden trug der Westdeutsche Rundfunk die organisatorische Verantwortung. Mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester und dem Elektronischen Studio, dem wohl führenden überhaupt, wäre er sehr wohl in der Lage gewesen, ein IGNM-Fest stattlichen Ausmaßes allein durchzuführen. Er tat es nicht, sondern rief zur Beihilfe den Südwestfunk (Baden-Baden) und den Norddeutschen Rundfunk (Hamburg) auf, zwei Sendestellen also, die eine große Erfahrung im Bereich der zeitgenössischen besitzen.

Damit war zugleich Gewähr für ein zum mindesten ansprechendes Gesamtniveau geboten. Denn die beiden Gastsender spendeten, wie der gastgebende Sender selber, je ein Sonderkonzert: ein reicher Ersatz für das Spezialprogramm, das der deutschen Landesektion als Beauftragten der IGNM aus dem eigenen Bereich zugestanden hätte. Doch nicht genug damit, schalteten sich ferner die Städtischen Bühnen Köln mit einer «Woche des zeitgenössischen Musiktheaters» ein, und sie durften es, weil sie neben einem Ballettabend nicht weniger als sechs Opern des 20. Jahrhunderts in ihrem Repertoire stehen haben. Freilich ließen sie sich nicht alle mitnehmen, da einzelne Aufführungen mit wichtigen Konzerten zeitlich zusammenfielen. Das Aufnahmevermögen wurde ohnehin bis zum äußersten angespannt: Eröffnung und Diskussion miteingerechnet, zählte das IGNM-Fest allein elf Darbietungen, denen der Untwegte noch drei bis vier Theaterabende beigesellen konnte. Eine Sinekure waren diese Kölner Tage vom 10. bis 19. Juni bestimmt nicht.

Der innere Gehalt: Sie wären es nicht einmal gewesen, wenn der Ertrag reicher ausgefallen wäre; doch er war höchstens durchschnittlich. Indessen ist es niemals anders ge-

wesen, und es wird niemals anders sein. Das liegt nun einmal in der Natur einer internationalen Gesellschaft — einer jeden, nicht der IGNM allein. In Salzburg 1922 gegründet, hat man sie bald nach ihrem Erscheinen dem Untergang geweiht, und ihre Gestalt ist zahlreichen Veränderungen unterworfen worden, ohne daß sich deswegen etwas Grundsätzliches gewendet hätte. Träger der Vereinigung sind gegenwärtig vierundzwanzig auf fünf Erdteile — ohne Afrika, doch mit beiden Amerika — verteilte Landesektionen. Das ist zugleich ihre Stärke wie ihre Schwäche. Tätige Mitglieder tragen den Gedanken der Verbreitung des neuen Musikgeschehens in das eigene Land hinein; die schweizerische Sektion, mit dem Schweizerischen Tonkünstlerverein als dem Repräsentanten nach außen, gehört zu den aktivsten. Daneben gibt es Institutionen, die ihren einzigen Zweck darin sehen, bei den Weltmusikfesten möglichst günstig vertreten zu sein; das aber genügt keinesfalls, weil der Nebenzweck damit zum Hauptzweck wird. Niemand hat im übrigen etwas dagegen einzuwenden, wenn die wenigen Staaten, die gegenwärtig im Musikbereich eine Hauptrolle spielen, beim Jahresfest jeweilen mit mehreren Namen erscheinen. Doch gibt es ein ungeschriebenes Gesetz, wonach sämtliche Sektionen mindestens jedes dritte Jahr berücksichtigt werden müssen. Wie immer die von Fest zu Fest erneuerte Jury zusammengesetzt sein mag, sie wird um Kompromisse nie herumkommen. Unvergeßlich aus einem früheren Jahr jener Naivling aus europaferner Gegend, der in einem Klavierstück mit überlebten Harmonien und banaler Melodik Prärieindrücke festhalten wollte.

Solche Entgleisungen hat es in Köln nicht gegeben; es ist im Gegenteil, wie schon erwähnt, das Durchschnittsniveau recht hoch gewesen. Vor allem, wenn man zunächst an das Können denkt. Die technische Beherrschung des oft schwierigen Materials war meistens sogar erstaunlich; man kam zur Überzeugung, daß sich gerade die jüngste Generation dessen bewußt ist, daß ohne solides Können heute nicht mehr auszukom-

men ist. Was immer gegen die serielle Schreibweise gesagt werden mag, sie ist ein ausgezeichnetes Erziehungsmittel; sie zwingt den Autor zu scharfem Nachdenken und verbietet ihm alles Zufällige. Freilich birgt sie die große Gefahr in sich, das Schöpferische durch das Artistische zu ersetzen. Etwas überspitzt kann man sagen: eine den Gesetzen der Zwölftontechnik sich streng unterwerfende Arbeit kann nie ganz fehlgehen; sie wird immer irgendwie richtig sein. Ob aber ein Kunstwerk? — zumal dann, wenn der Verfasser bloß die allgemeinen Richtlinien gibt, beim Verwirklichen dem Interpreten dagegen weiten Spielraum läßt. Wie leicht wird da, was sich Kunst nennt, zur Künstelei!

Beispiele dieser Art waren indessen in Köln recht selten. Was sich für Donaueschingen oder Darmstadt schickt — das Experiment um des Experimentes willen —, schickt sich nicht für ein Weltmusikfest. Was dagegen heuer und früher schon besonders aufgefallen ist, das ist eine betrübliche Nivellierung in der Ausdrucksweise. Will das die junge Generation (oder wenigstens ein Teil von ihr) wirklich, daß man die Handschriften nicht mehr unterscheiden kann? — daß man ohne Blick auf das Programm nicht einmal mehr ahnt, ob ein Stück von einem Deutschen oder Italiener, von einem Jugoslawen oder Schweden, von einer Chilenin oder einem Südkoreaner stammt? — daß jegliches Nationale, oder wie man es nennen will, entfällt?

Vielleicht ist es aber ganz gut so, daß es so ist; aus dem einfachen Grunde, weil sich auf diese Weise die Spreu vom Weizen rasch trennt. Es ist eben doch kein Zufall, daß Leute wie der Franzose Pierre Boulez, der Belgier Henri Pousseur, die Italiener Luigi Nono und Luciano Berio, der Deutsche Karlheinz Stockhausen fast seit Anbeginn im vorderen Glied stehen. Wie immer man sich zu ihren einzelnen Arbeiten stellen mag, wie immer man sich mit ihrer (sehr hohen) Selbsteinschätzung abzufinden vermag: sie treten einem, sieht man auf das bisher Geschaffene insgesamt, als irgendwie geschlossene (wenngleich längst nicht abgeschlossene) Persönlichkeiten entgegen.

Sie alle haben sich mit der elektronischen Musik schon gründlich auseinandergesetzt, sind aber in Köln jedoch nicht mit entsprechenden Werken in Erscheinung getreten. Die neueste Ausdrucksweise, technisch und materiell nach wie vor äußerst anspruchsvoll, war gültig diesmal allein durch den Leiter des Kölner Instituts, Herbert Eimert, vertreten, der bis anhin viel häufiger als Theoretiker denn als Praktiker hervorgetreten ist. Offenbar hat ihm aber daran gelegen, sich einmal schöpferisch zu bewähren, und in der Tat war seine «Selektion I» für vier Lautsprechergruppen mit vom besten, was man an elektronischer Musik bisher vorgesetzt erhalten hat.

Die vordem erwähnte Nivellierung, um nicht zu sagen Gleichschaltung, die hinter aller serieller Musik drohend steht, hat den einen oder andern Komponisten zu einer Wegwendung veranlaßt. Geradezu als Fahnenflüchtigen bezeichnen die (immer noch) Orthodoxen den einstigen Leader der jungen Deutschen Hans Werner Henze. Er war in Köln nicht vertreten, hat kurz zuvor jedoch mit der in Hamburg uraufgeführten Oper nach Kleist, «Der Prinz von Homburg», Erfolg gefunden. Einstmals strenger Zwölftöner, sucht Henze, dem die harte Schulung noch immer anzuspüren ist, einen neuen, einen verbindlichen, darum nicht weichlichen Weg; und er dürfte ihn finden. Bei seinen Altersgenossen Giselher Klebe — seine Oper «Die Räuber» (nach Schiller) war ein Musterbeispiel serieller Schreibweise; die späteren kommen von ihr wesentlich ab — und Bernd Aloys Zimmermann, verhält es sich ähnlich; und das ist immer noch besser als stures Festhalten an einem Prinzip, dessen Ergebnis man jeweilen in die Kategorie «unfroh» einzureihen versucht ist.

Das Gegenstück fehlt ebenfalls nicht. Der Italiener Luigi Dallapiccola, ein Mitteleinzigler, denkt nicht daran, die Zucht der Zwölftontechnik aufzugeben; er glaubt sie noch lange nicht erschöpft. Seine «Canti di Liberazione» für gemischten Chor und Orchester aber zählten zum eindrucklichsten des Kölner Festes überhaupt. Wieder völlig anders verhält es sich beim gleichaltrigen Deutschen Boris Blacher, in dessen Schaffen bisher

rhythmische Probleme im Vordergrund gestanden haben. In seinem großangelegten Requiem für Soli, Chor und Orchester nähert er sich erstmals einer freilich recht frei verwendeten Dodekaphonie, die seiner Schöpfung allerdings keine einheitliche Linie zu sichern vermag. Durchaus ein Sonderfall ist Igor Strawinsky, der sich die Reihentechnik erst als über Siebzjähriger zueigen gemacht hat; ganz zu eigen gemacht, wie seine «Mouvements» für Klavier und Orchester beweisen, deren Hauptstimme wie bei der Uraufführung in New York die Zürcher Pianistin Margrit Weber gespielt hat. Ihr Landsmann Klaus Huber vertrat als einziger Komponist die Schweiz, und er hat sich in seiner Kantate für Sopran, Viola, Flöte und Cello «Auf die ruhige Nachtzeit» neuerdings als überaus feiner Lyriker erwiesen; als ein Stiller auch, und dennoch als einer der gehört wird.

Der mehrfache Opernbeitrag der Städtischen Bühnen Köln stand, wie erwähnt, abseits und bedeutete dennoch eine wesentliche Bereicherung des Gesamtplans. Es gab Alban Bergs vielfach bewährten «Wozzeck» zu

hören sowie zwei vordem in Köln uraufgeführte Opern, Wolfgang Fortners «Bluthochzeit» und Nicolas Nabokovs «Der Tod des Grigori Rasputin». Sie alle mußten beiseite gelassen werden. Höchst erfreulich, daß die beiden kürzeren Stücke von Igor Strawinsky und Maurice Ravel einmal auf einen konzertfreien Abend fielen. Des Russen frühes Werk «Die Nachtigall» sah Bühnenbildner Teo Otto in Höchstform, und des Franzosen «Kinderoper» «L'Enfant et les Sortilèges» wußte Spielleiter Hans Bauer köstlich vorzubringen. Serge Prokofieffs Oper «Der feurige Engel» hat schon bei der Erstaufführung in deutscher Sprache in Basel beeindruckt und ist nun durch den Kölner Intendanten Dr. Oskar Fritz Schuh bei der Erstaufführung in Deutschland in mitreißender Art in Szene gesetzt worden.

Es waren diese lebensnahen Darbietungen im neuen Opernhaus nach den manchmal recht aketischen Erscheinungen im Konzertsaal des Funkhauses im wahren Sinne des Wortes ein Labsal.

Hans Ebinger

DIE ZEHNTEN WIENER FESTWOCHEN

Die Wiener Festwochen 1960 brachten ein umfassendes Programm zur Ausführung, das vor allem auf dem musikalischen Sektor eine Überfülle von qualitativ hervorragenden Leistungen ergab. Neue Spielräume wurden dem internationalen Publikum erschlossen, die Beziehungen zwischen Milieu und Meisterwerk verdichtet, die Querverbindungen zwischen den Künsten wurde hergestellt. All das war das Werk des neuernannten Intendanten der Wiener Festwochen, Dr. *Egon Hilbert*, dessen Initiative und Unermüdlichkeit sich nun auf dem dritten kunstorganisatorischen Platz bewähren konnte: Hilbert, der die Staatsoper in schweren Nachkriegsjahren zu international anerkannter Leistungshöhe geführt hat, der später dem Österreichischen Kulturinstitut in Rom mit Verve und Hingabe vorstand, hat sich in seinem ersten Jahr

als Festwochen-Intendant einmal mehr als ideenreicher und energiereicher «primus inter pares» erwiesen.

Von einzelnen Kritikern wurde den Wiener Festwochen vorgeworfen, sie hätten kein inneres Programm. Dieses Programm kann, konnte und wird nur «Wien» heißen können. Und dieses «Wien» bedeutet in und vor aller Welt die Synthese einander scheinbar widersprechender Stile und Persönlichkeiten. Um nur ein Beispiel zu nennen: Wien ist die Heimat der «Wiener Klassik», also der Meister Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und die Geburtsstätte der «Wiener Schule» mit Schönberg, Berg und Webern an der Spitze. Wien vermag eben, Trennendes und Getrenntes zu vereinen. Die Landschaft und die Luft dieser Stadt und ihre Menschen fördern das Verständnis für den

gegensätzlich gesinnten anderen, für «das andere» schlechthin, ohne «das eine» zu vernachlässigen. Kurzum: die Wiener Festwochen werden ihre Zugkraft beibehalten, wenn das nunmehr gewonnene hohe Niveau der festlichen Frühlingsaufführungen weiterhin gewährleistet wird, mögen sie nun Gustav Mahler oder Richard Strauß, Beethoven oder Mozart, Schubert oder Hugo Wolf zum Gegenstand haben.

Die Wiener Staatsoper wurde ihrem Rufe, die derzeit besten Sänger in ihrem Ensemble zu haben, gerecht. Die drei letzten Premieren der Spielzeit waren ein überzeugender Leistungsnachweis für Karajans künstlerische Führung. Mit der *Götterdämmerung* wurde ein Schlußpunkt hinter die Neuinszenierungen Karajans im Dienste von *Wagners Ring des Nibelungen* gesetzt. Die Lichtregie gelang Karajan ausgezeichnet, wenn auch das musikalische Erlebnis stärkste Erlebnisdichte hatte. Birgit Nilsson, Wolfgang Windgassen, Gottlob Frick, Hermann Uhde, Gre Brouwenstijn waren in den führenden Partien höchst erfolgreich tätig. *Richard Strauß*' viel zu wenig international bekanntes Konversationsstück mit Musik *Capriccio*, dessen kluges Libretto von Clemens Krauß stammt, war in die formenden Hände des Dirigenten Karl Böhm gelegt, dem für die Inszenierung Rudolf Hartmann und für das Bühnenbild Robert Kautsky beistanden. Hier feierte Paul Schöffler, unerreicht als Theaterdirektor La Roche, neben Schwarzkopf, Goltz, Uhde, Dermota, Berry, Koeth und Zampieri Triumphe. Die letzte Premiere, *Giordanos André Chenier* unter Matic-Hager-Kautsky brachte Renata Tebaldi verdiente Huldigungen. Auch im Repertoire kam es zu Hochleistungen, mag es sich um Irmgard Seefried, Dietrich Fischer-Dieskau, Christa Ludwig, Leontine Price, Sena Jurinac, Leonie Rysanek, Hans Hotter handeln.

Das Wiener Burgtheater hatte seine Festwochen-Höhepunkte in der Neuinszenierung von *Shakespeares Sommernachtstraum*, von *Schnitzlers Anatol* mit Robert Lindner als idealem Titelhelden und in der Neugewinnung eines prachtvollen Spielraumes, des Stallburghofes, wo *Max Mells Nachfolge-Christi-Spiel* zur Aufführung kam. Die Best-

leistungen setzte Oscar Werner als *Tasso* und Josef Meinrad mit Inge Konradi im *Sommernachtstraum*. Verschiedenes hatte man gegen Inszenierungsprinzipien bei *Honeggers Jeanne d'Arc* auf dem Platz vor der Jesuitenkirche einzuwenden, von der Volksoper-Schwachleistung «im Dienste» einer dilettantisch neubearbeiteten *Nacht in Venedig*-Inszenierung ganz zu schweigen.

Die traditionsreiche Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unterstellte ihren qualitativ wie quantitativ hochstehenden Festwochenbeitrag dem Motto «Goldene Jahre der Musik in Wien». Bruno Walter, der Mahler-Apostel, leitete das Eröffnungskonzert der Wiener Philharmoniker, Otto Klemperer, der zweite «grand old man» unter den Dirigenten von Weltruf, stand einem sämtliche Symphonien umfassenden *Beethoven-Zyklus* vor, den das Philharmonia Orchestra of London spielte. Der Italiener Giulini erwies sich als bedeutender Interpret für *Strawinsky*, übertrieb jedoch das Opernhafte im *Verdi-Requiem* allzu vordergründig. Kein Geringerer als *Frank Martin* konzertierte gemeinsam mit Henri Honegger, dem Cellisten, auf dem Klavier. Heinz Wallberg stand als Dirigent dem Triumph Schneiderhans im *Brahms-Konzert* Pate, während im *Beethoven-Violinkonzert* (bei Klemperer) Henryk Szymanowski nicht sehr gefallen konnte. Die Warschauer Philharmonie war der zweite berühmte Orchestergast, der unter Rowicki ausgezeichneten Eindruck hinterließ. Joseph Krips und Joseph Keilberth, jeder auf seine Weise, dienten der *Mahler-Renaissance*, während die Prager Philharmoniker sich slawischen Meistern unter Ancerl mit stärkstem Erfolg widmeten. Eine kleine Sensation wurde durch die starke Dirigentenpersönlichkeit Joseph Krips' und die Prachtleistungen von Christa Ludwig und Svet Svanholm eine konzertante Aufführung des *Rienzi* von *Wagner*. Zu einem besonderen Höhepunkt der Musikvereins-Konzerte wurde *Mahlers Lied von der Erde* unter Karajans modern ausgearbeiteter «Klangregie» und mit Hilde Rössel-Majdan und Fritz Wunderlich als ergriffene und ergreifende Sänger. Dietrich Fischer-Dieskau machte das Gastspiel der Münchner Philharmoniker unter Rieger

durch den Vortrag der *Lieder eines fahrenden Gesellen* von *Mahler* besonders wert. Mit einem *Beethoven-Klavierabend* von Backhaus, bei dessen Spiel man sich geborgen fühlt, schloß die Konzertreihe der Gesellschaft der Musikfreunde würdig ab.

Die Wiener Konzerthausgesellschaft eröffnete mit einer grandiosen konzertanten Aufführung der unvollendeten Oper *Lulu* von *Alban Berg*, unter dem hochbegabten Bruno Maderna. Es folgte eine vollständige Wiedergabe des *Hugo Wolfschen Italienischen Liederbuches* durch Irmgard Seefried und Eberhart Wächter, mit der eine Reihe von sehr ansprechenden Liederabenden eingeleitet wurde. Je zwei Klaviergastspiele gaben Robert Casadesus, der Grandseigneur unter den großen Pianisten, und Jörg Demus, der versonnene Romantiker, während Nathan Milstein als Solist des *Beethoven-Violinkonzerts* einen zwiespältigen Eindruck hinterließ. Jascha Horenstein leitete schließlich das Festkonzert der Wiener Symphoniker, das *Mahlers Neunter* galt.

Eigenständige Konzerterlebnisse trug man an historische Stätten heran: *Bruckners Neunte* und sein *Te Deum* erklangen unter Schurichts Meisterhänden im Stephansdom,

Serenaden im Hof des Hauses des Deutschen Ritterordens, in Heiligenstadt, in Perchtoldsdorf, Abendmusiken in der Sammlung alter Musikinstrumente galten Mozart, Beethoven, Robert Schumann und Hugo Wolf. Besonderen Zulauf hatten die beiden Musikausstellungen dieser Festwochen: *Gustav Mahler und seine Zeit* in der Sezession und die *Hugo-Wolf-Ausstellung* im Musikverein. Die bildende Kunst stellte sich mit einer *Gauguin-Ausstellung* ein, die wertvollste Leihgaben aus aller Welt enthielt. Der Politik, der Wirtschaft und Kunst galt das *Europa-Gespräch* führender Persönlichkeiten. Besonderen Eindruck auf die Gäste der Stadt machte wieder die Aktion *Wien — eine Stadt stellt sich vor* durch die an den historischen Gebäuden der Stadt angebrachten Hinweis- und Aufklärungstafeln. Ja sogar *Kulinarische Wochen* gehören zu den Festspielaktionen. Unter dem Motto «Klassisch wienerisch auch in der Küche» luden Wiener Gastronomen Feinschmecker und Freunde der Stadt Wien zu einem Fest der Kunst des Kochens und des Speisens ein. Und da sage noch einer, das Wien des Jahres 1960 verstünde nicht zu feiern!

Erik Werba

TRANCE VOR UND HINTER DER RAMPE

Fazit des Welttheaters 1960

Das Theater ist in Wahrheit der «Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters»; das Pariser «Theater der Nationen» dieses Jahres stellte Hamlets Formulierung abermals unter Beweis. Seit sieben Jahren besteht nun dies Forum, auf welchem aus aller Welt die Theater um die Wette spielen. Jedes Jahr zeigt dieser Wettstreit im Rückblick andere Züge, diesmal enthüllt er, was wir in der Welt seit neuestem bemerken: das Aufkommen der farbigen Völker. Europa wurde in die Minderheit versetzt, Afrika, Südamerika, Indien hielten quantitativ den Darbietungen der alten westlichen Theaterkulturen die Waage. Da sie jedoch auf dem Theater hauptsächlich

tänzen und Spiele des Rhythmus betreiben, schwingt in der diesjährigen Erinnerung an das Treffen der Welttheater die Volkskunst und der Tanz obenauf.

Die Afrikaner der Elfenbeinküste wie des Malibundes tanzten und schlugen die betäubende Trommel, die Inder zeigten ein Tanzspiel, die Koreaner desgleichen, die Philippiner bezauberten mit der zierlichen Manila-Ballettgruppe, und die Türken boten gleichfalls Volkstänze. Damit nicht genug, traten auch klassische, das heißt europäische Ballette auf, vorab das «Niederländische Ballett», das häufig zu französischen Choreographen Zuflucht nahm und wie alle Nord-

länder beim Tanz eher Kraft als Grazie entwickelte. Strawinskys «Sacre» und «Oedipus Rex» war als eine «Gemeinschaftsproduktion» der Belgier und Engländer zu sehen; man stand vor einer manchmal recht manierten Beschwörung der zwanziger Jahre, der Pionierzeit unseres Jahrhunderts, von der wir geistig noch zehren und die uns doch ferngerückt, um nicht zu sagen anti-quiert, erscheint.

Als sich Monat um Monat die Theaterzettel nicht änderten, exotische Tanztruppen oder exotische Singspiele (die «IrrdeNachtigall» des iranischen Nationaltheaters) ankündigend, erhob sich ein Gemurmel des Mißfallens unter den «habitués» des Sarah-Bernhardt-Theaters. Man empfand die Darbietungen als monoton, mochten sie auch dem Auge mitunter schmeicheln. Im Kern jedoch erschienen sie allesamt auswechselbar, anspruchslos, mit einem Wort (das nicht nur abschätzend sein will): primitiv. So ist nun die Kunst der jungen Völker, die unter allen Himmelsstrichen zu staatlicher Selbständigkeit erwachen. Was sie an künstlerischem Erbe mitbringen ist größtenteils einfach, wenig entwickelt. Ja, es gab Augenblicke, da wollten mir die Melodien und Tanzschritte der Asiaten denen der Afrikaner nicht unähnlich dünken. Einen gemeinsamen Fundus offenbarte also diese Konfrontation, aus ihm schöpfen fast alle diese künstlerischen Äußerungen. Dies Gemeingut menschlicher Ausdrucksmittel ins Bewußtsein zu heben, ist wohl eine Aufgabe des Theaters, das sich der Bühnenkunst aller Nationen verschrieben hat. Dennoch machte der Zuschauer die Feststellung, die Goethe, die Weltliteratur betreffend, 1827 im Gespräch mit dem Grafen Sternberg so ausdrückte: «Die Poesie ist weltbürgerlich und um so mehr interessant, als sie sich national zeigt.»

Daß sich die Darbietungen der jungen Völker nur wenig «national» in diesem Sinne, das heißt von einem eigenen Geist eigentümlich geprägt, zeigten, langweilte auf die Dauer die Pariser. Das ist gewiß ungerecht, aber verständlich, wenn wir an die gegenseitige Durchdringung aller Kulturen denken. Zuviel Afrikanisches beispielweise ist in die europäische Kunst eingeflossen, als

daß wir nicht immer stärker von ihnen «Nationales», noch nicht mit dem Unsrigen Vermischtes zu sehen beehrten. Dröhnendes Tam-tam, munteres Händeklatschen und zitternde Trance-Bewegungen kennen wir vom ganzen Kontinent; wo bleibt die Verfeinerung, die Weiterführung dieser Kunst, fragte sich das Publikum. Gerade sie jedoch ist wahrscheinlich von diesen Völkern nicht mehr zu geben, besteht doch ihre Kraft und Eigentümlichkeit darin, außerhalb aller Zeit gelebt und nur den einen, irrationalen Besitz aus Vorvätertagen, der keine Wandlung mehr kennt, festgehalten zu haben.

Anders in Europa, das Welle um Welle künstlerischer Stile durchpulste. Von den Ländern großer Theatertradition stand diesmal Deutschland im Mittelpunkt, davon wird am Schluß die Rede sein. *Italien* brachte zweimal Stücke aus dem Geist des Volkstheaters, darunter eine Urform der Commedia dell'Arte nach den Dokumenten des 16. Jahrhunderts. Die venezianische Truppe «Ca Foscari» brachte ein Bühnenexperiment zur Aufführung: die Masken des lateinischen Theaters. So kam selbst diese «tote» Sprache wieder zu Bühnenwirkung: aus dem Maul riesiger Karnevalsmasken tönten Hexameter freilich nicht ciceronischen Stils. Aufgeführt von Italienern mit ihrem Brio und ihrer Leichtigkeit, gab uns diese Rekonstruktion des antiken Farcenspiels (Ausschnitte aus Texten vorab des Plautus enthaltend) eine Vorstellung dessen, was die alten Römer einst belacht haben. Die Kontinuität der Typen dieses Theaters ist unverkennbar, denn aus den Gestalten der antiken Komödien (einen Gelasimus z. B.) entwickelten sich in gerader Linie die der italienischen Bühne.

Die *Engländer*, die letztes Jahr im Vordergrund gestanden hatten, enttäuschten diesmal. Das «Workshop»-Theater, eine Volksbühne, bekannt für die kühnen Regieeinfälle ihrer Leiterin, Joan Littlewood, bot «Jedem nach seiner Laune» von Ben Jonson, eine Charakterkomödie, die für England aus historischen Gründen vielleicht interessant ist, für uns Kontinentale aber nur den meerweiten Abstand von Molières Schöpfungen demonstrieren konnte. Wir sahen Gestalten,

die uns nichts angingen und durch kein Dichterwort uns interessieren wollten; schlimmer kann ein Theaterstück nicht fehlschlagen. Die *Iren* führten Bernhard Shaw, «ihren» Dichter, auf, sein schweizerisches Lustspiel «Helden». Das ist wohl amüsant, doch läßt es seine Entstehungszeit aus der Plüschmöbelepoche nicht verleugnen; wir belächeln diese bulgarisch-schweizerischen Verwicklungen, doch erwärmen können wir uns nicht für sie.

Aus diesem Mittelmaß ragten nur die *Deutschen* hervor und gaben Anlaß zu frenetischem Beifall. Freilich nicht die Bundesrepublik, sondern die *Ostzone*, deren «Berliner Ensemble» Begeisterungstürme entfesselte und schließlich den Wanderpreis des Theaters der Nationen davontrug. Was das Düsseldorfer Schauspielhaus dagegen zeigte, war auch gar zu harmlos und szenisch ohne Niveau: «Nathan der Weise», Ionescos «Nashörner» in einer dilettantischen Aufführung und Racines «Phädra» in Schillers Blankversen krampfhaft und als «Bürgerliches Trauerspiel» vorgeführt, daß nur der Eindruck höchster Peinlichkeit zurückblieb. Für das Pariser Publikum zählt nur *Helene Weigel* und ihr, resp. Brechts früheres Ensemble als das deutsche Theater, das zu unserer Zeit spricht. Und ein Autor allein beschäftigt die Pariser: Bertolt Brecht.

Seine Lobredner sind Legion, seine Nachahmer ebenfalls. Helene Weigel betrat dies Jahr Paris als Triumphatorin. Den tobenden Applaus, den ihr das mondäne Publikum an der Seine bereitete, muß man im Ohr haben, um Gradmesser der Begeisterung zu besitzen: abgehackt wie im Rhythmus von Roboterfäusten klang er perfekt ostberlinisch. Wie ist es möglich, daß das analysier-süchtigste Publikum einem Stück wie beispielsweise der «Mutter» (nach Gorkis Roman) so entfesselt zujubelte? Einem kommunistischen Rühr- und Agitationsstück, vor dreißig Jahren geschrieben und so schematisch und ausgeklügelt, daß man es bestenfalls begähnen kann. Es handelt von der Bekehrung der alten Pelagie Wlassowa zur kommunistischen Aktivistin, für die das Leben nichts Wesentlicheres bereit hält, als die Gewinnung neuer Leiber für die marxistische

Kirche. Fragt man die Zuschauer nach dem Grund des erregten Beifalls, so erklären fast alle, daß sie der ergreifenden Kunst Helene Weigels applaudierten, daß das Stück jedoch sie angeödet habe. Im privaten Gespräch weicht die Massenbesessenheit, doch, daß im großen eine Brecht-Idolatrie herrscht, ist unverkennbar. Vier Stücke führte das Ostberliner Brecht-Ensemble vor: «Mutter Courage», «Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui» (die Geschichte von Hitlers Machterlangung ins New Yorker Gangstermilieu «verfremdet»), «Das Leben des Galilei» und «Die Mutter». Dazu kamen Vorträge von Frau Weigel im Theater sowie in der Sorbonne: die Luft war brechtisch aufgeladen.

Was Brecht zu seinem eigenen Vorteil bei der Arbeit zurückstellte: seine Bühnenideologie, das ist für die Franzosen heute Manna. Von Verfremdung hörte man an jeder Ecke schwärmen, die Desillusionierung oder Ernüchterung des Publikums in den gezeigten Inszenierungen wurde bewundert. Vor lauter Verherrlichung der Theorie senkte sich Blindheit über die sonst klarsichtigen Köpfe. Niemand bemerkte den katastrophalen Niedergang schauspielerischen Könnens in dieser Truppe, niemand hatte ein Ohr zu hören, wie schlecht auf der Bühne gesprochen wurde. Frau Weigel verriet in einem ihrer Vorträge selbst, daß die Mehrzahl ihrer Schauspieler Laienspieler waren; sie sind es geblieben. Publikum wie Kritik waren indes hingerissen vom Ensemblespiel. Die schwere Faust, die den einzelnen ins Ensemble preßte, die spürte keiner dieser feinfühligsten Geister. Die Russen, die man im gleichen Theater letztes Jahr zu Gast hatte, diese Ostberliner und die Franzosen zu vergleichen, zu untersuchen, wie ihr jeweiliges Ensemblespiel beschaffen ist, das fiel niemandem ein. Dabei sähe man jedoch, wie die Persönlichkeit des Schauspielers bei den Russen, obwohl auch unterdrückt, sich in den Volkstypen des sozialistischen Bühnenrepertoires noch ein wenig Ausdruck verschafft, wie bei den «DDR»-Deutschen aber nachsichtslos nivelliert wird, bis der einzelne jede Persönlichkeit abgelegt hat und ein ununterscheidbarer Teil des Spielkollektivs geworden ist.

Doch nun wurde nichts mehr unterschied-

den, nur bewundert. Was immer episches Theater heißt, hat Paris erobert. Neu ist für dieses Publikum die Mischung von Expressionismus und kalter Präzision des Worts. Das Gefühl ist wild, aufbegehrend, auch sentimental, die Sprache jedoch kaltschnäuzig, unverblümter Alltagsjargon. Für Franzosen die reine Antitradition, welche ihrer jahrhundertealten Klassizität ins Gesicht schlägt. Nicht Einheit, nicht Geschlossenheit, wie sie sie schon im zarten Alter lernen und fürs Leben bewahren, auch wo sie sie verleugnen, sondern Gegensätze, Ausdrucksmischungen herrschen hier. Man versteht, daß die Sprechchöre und die Couplets sie befremden und dann elektrisieren. Vertraut ist ihnen die Ausdrucksweise, welche des Lebens Mannigfaltigkeit auf das Wenige und Knappe abzieht, dies neue Verfahren (ungeohnt also fast exotisch) erscheint ihnen demgegenüber als Inbegriff der Natürlichkeit. Wer singt und spricht, will sie wahrer bedünken, als wer nur spricht, mag er auch gegen jede Illusionierung durch Trockenheit des Spiels ankämpfen.

Als ich mir die hingerissenen Klatscher ansah, mußte ich wahrhaftig an Hernani denken, die Schlacht für das romantische Theater; nur waren diesmal im Publikum alle dafür und gleicherweise begeistert. Kein Wunder übrigens, fiel mir ein, denn der Appell zum Rebellieren, zum Umstürzen, zum Mitleid mit den Getretenen bringt im französischen Herzen eine Saite zum Schwingen,

die seit hundertsiebzig Jahren gestimmt und zum Tönen bereit ist. Liegt ihnen doch allen die Anarchie versteckt, aber unausrottbar in der Seele; wer zum Kampf gegen Unterdrückung und herrschende Zustände aufruft, findet hier stets ein Echo. Also sind sie im Tiefsten Romantiker, diese Franzosen, das scheinbar vernünftigste Volk der Erde — freilich auf eine verkappte Art. Sie fühlen ihr Herz höher schlagen, wo die Kunst aufrührerisch wird, für die Armen Partei ergreift, als wären die Armen, die Zukurzgekommenen, das heißt das Volk a priori Träger des Guten und Edlen im Menschen.

Welche Verspätung, die sie nun mit Eifer und Hitzigkeit aufzuholen suchen: der revolutionäre Drang der deutschen dreißiger Jahre, den das bürgerliche Theaterpublikum Frankreichs nicht verspürt hat, stößt heute in diesen Stücken abgelebter Tage in ihnen auf. Wir jedoch wissen, welche Not und welchen Terror die Herrschaft der von Brecht Verherrlichten heraufgeführt hat — seine Stücke wollen uns nun sehr bald schal und geradezu böse erscheinen, wenn er in ihnen Ideologie doziert und nicht Gestalten erdichtet. Das Abgestandene sahen wir also verwundert an der Seine höchsten Aktualitätswert gewinnen. Wir standen vor wahren Brecht-Orthodoxen, Nachbetern der Theorie ihres unheiligen Schutzpatrons. Ruhm ist in der Tat, wie Rilke sagte, die Summe aller Mißverständnisse.

Georges Schlocker

MENANDERS «DYSKOLOS» IM RÖMISCHEN THEATER ZU AUGST

Unter strahlend blauem Himmel, in griechischer Sonnenhelle fand am ersten Julisonntag zum Abschluß der Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel im Augster Theater nach fast 2300 Jahren die «zweite Premiere» von Menanders «Dyskolos» statt. Die Athener hatten im Jahre 316 vor Christus dem damals fünfundzwanzigjährigen Dichter für sein Stück den Sieg zugesprochen. Für die Jahrhunderte vor uns galt das Stück als verschollen; die literarische Modeströmung des Atti-

zismus hatte es aus der Schule verbannt und so seine weitere Überlieferung verhindert. Seit kurzem ist es uns Heutigen wieder geschenkt — der trockene Wüstensand Ägyptens hat es so lange bewahrt.

Die wohlklingende, natürliche deutsche Übersetzung des «Dyskolos» — sie bildet die Versmaße des griechischen Originals getreu nach — zeigt die Hand des Philologen sowohl im überall treffend übersetzten Ausdruck als auch in der geschmackvollen und

stilsicheren Behandlung der deutschen Sprache, die Menanders zarte, durchsichtige Poesie meisterhaft nachzeichnet. Diese vorbildliche Übersetzung stammt vom Ordinarius für griechische Philologie an der Universität Basel, Prof. Dr. Bernhard Wyß; sie ist mit einer Einleitung des Übersetzers in der «Neuen Rundschau» erschienen (Heft 1, Jahrgang 1960; Frankfurt a. M.). Die elf kostbaren Papyrusblätter, die den griechischen Text enthalten, sind im Besitz des Schweizer Bibliophilen Dr. Martin Bodmer in Cologny bei Genf, in dessen «Bibliotheca Bodmeriana» der Text vor gut einem Jahr von Prof. Dr. Victor Martin erstmals herausgegeben worden ist.

Die Augster Aufführung stand unter der Regie von Dr. K. G. Kachler, der schon vor 22 Jahren den «Amphitruo» des Plautus im selben Theater inszeniert hatte und der wohl über unsere Landesgrenzen hinaus als der erfahrenste Regisseur für antikes Bühnenspiel gilt. Auch Max Breitschmid, den Bildner der Masken, finden wir schon am Anfang der Augster Spieltradition. Ihnen beiden ist es in erster Linie zu verdanken, daß die Zuschauer eine in jeder Hinsicht entzückende Dyskolos-Aufführung zu sehen bekamen. Die Darsteller, junge Schauspieler und Studenten, haben sich ohne Ausnahme sehr überzeugend in ihre nicht immer leichten Rollen eingelebt und sie mit fühlbarer Begeisterung gestaltet. Besonderes Lob gebührt Dierk Hardebeck, der es verstanden hat, in der Titelrolle den unzugänglichen Knemon mit all seiner Verstocktheit der Umwelt gegenüber darzustellen. Auch Elvidio d'Almos beschwingtes und in den Bewegungen sehr ausdrucksvolles Spiel in der Rolle des Gottes Pan darf als eindruckliche Leistung hervorgehoben werden.

Die Bühne für das Spiel bildet in erster Linie die Landschaft hinter dem Halbrund des Theaters: Wiesen, Bäume und die breite Treppe, die einst zum Heiligtum hinauf führte. Es hat sich auch hier wieder gezeigt, daß ein griechisches Schauspiel, gleichviel ob Tragödie oder Komödie, des freien Himmels bedarf, wenn es seine volle Wirkung auf die Zuschauer entfalten soll. In der Enge des Theaterhauses verliert es Entscheidendes,

es erstickt in jener künstlichen Welt. Besonders eindrucksvoll zeigte sich diese Tatsache in Augst, als die Nymphen und Satyrn mit leichten Sprüngen von überall her ins Theater hüpfen, um jeweils ihre Zwischenakt-Tänze zum fröhlichen Klang der von Jean Nicolas Druey komponierten Musik aufzuführen (Choreographie: Marie Eve Kreis; Solotänze: Helene Bury, Rita Gart). Wer Sinn für Rhythmus und Poesie besaß, konnte sich dem Zauber dieser Reigen nicht verschließen. Als «Ergänzung» sozusagen hatte der Bühnenbildner (Wilfried Sakowitz) zu beiden Seiten des Halbrunds eine ärmliche Bauernhütte — die des Knemon und die des Gorgias — aufgestellt, und in der Mitte stand weit offen die Grotte Pans, das Nymphenheiligtum.

Dyskolos heißt die Komödie, der «Unverträgliche, Verbitterte» oder — entsprechend dem späteren Nebentitel «Misanthropos» — der «Menschenfeind» (Molières gleichnamige Komödie ist denn auch ein literarischer Nachfahre des «Dyskolos»). Der menschenscheue, arme Bauer Knemon ist die Hauptperson des Stücks. Er lebt zurückgezogen mit seiner alten, treuen Magd Simike (Gunnar Petersen; die weiblichen Rollen werden nach griechischen Brauch von Männern gespielt) und seiner lebenswürdigen, heiratsfähigen Tochter, dem «Mädchen» (Udo Minssen). Die Mutter dieser einfachen attischen Bauerntochter hatte den Dyskolos Knemon schon früh verlassen und war mit ihrem Sohn Gorgias (Uli Studer), dem Stiefbruder des «Mädchens», ins gegenüberliegende Haus gezogen. Diese Vorgeschichte erzählt uns Pan im Prolog zum ersten Akt und verrät den Zuschauern auch, er habe einen jungen, reichen Athener, den menschlich noch unreifen, aber aufrichtigen Sostratos (Peter Morgenstern) auf einem Jagdausflug in Liebe zum «Mädchen» entflammen lassen, um dieses für sein schlichtes Wesen zu belohnen. Auf dieser Grundlage führt Menander das bereits in fünf Akte gegliederte Stück in zwei lückenlos ineinander verwobenen Haupthandlungen zu Ende: Einerseits wird gezeigt, wie der ungefällige Knemon durch einen selbstverschuldeten Sturz in seinen Sodbrunnen, aus dem ihn Gorgias

und Sostratos retten, belehrt wird, daß die Menschen aufeinander angewiesen sind und keiner sich abschließen darf. Andererseits gewinnt Sostratos mit Hilfe des Gorgias nach manchem Zwischenfall sein geliebtes «Mädchen», und Gorgias erhält seinerseits die Schwester des Sostratos zur Frau. Der reiche, im Grunde gutmütige Vater des Sostratos, Kallippides (Paul Gasser), willigt bald in beide Verbindungen ein. Knemon hatte die väterlichen Rechte gegenüber seiner Tochter schon nach dem ihm seelisch stark zusetzenden Sturz in den Brunnen an Gorgias abgetreten. Wenn er auch am Schluß des fünften Aktes unter vielen Neckereien zum ausgelassenen Hochzeitsfest in die Grotte geschleppt wird, so entbehrt seine Gestalt doch nicht einer gewissen Tragik: zwar sieht er das Falsche an seiner Haltung der Welt gegenüber ein, doch vermag er sich dennoch nicht umzustellen; er will von den Menschen nichts wissen, weil sie ihm zu schlecht sind. Neben dieser für uns unerwarteten Behandlung der Hauptfigur fällt uns aber auch das ausgesprochen soziale Denken Menanders auf, das etwa in der Gegenüberstellung von Stadt und Land, Gutsherr und Bauer, reich und arm, hoch und niedrig in Erscheinung

tritt. Doch ist daneben das Burleske nicht etwa zu kurz gekommen. Es äußert sich vor allem in den Szenen mit dem großsprecherischen, neugierigen Koch Sikon (Albert M. Gemperle), den Sklaven-Dienern Pyrrhias (Walter Fischer), der zu Sostratos gehört, Daos (Ruedi Gyhr), dem Vertrauten des Gorgias, und Getas (Martin Plattner, der auch den Parasiten Chaireas spielte), dem schlaunen und gewandten Diener des Kallippides. Alle diese Figuren sind, wie es in der sogenannten Neuen Komödie des vierten Jahrhunderts v. Chr. üblich geworden war, typisierte Charaktere aus dem Alltag, freilich so unmittelbar menschlich in ihrer Art, daß wir sie ohne Mühe in unsere Zeit transponieren können. Nicht vergessen seien schließlich die stummen Darsteller: die Panverehrer mit ihren Dienern und Mägden und das widerpenstige Opferlämmlein, in dem, wie sich zeigte, ein nettes kleines Meiteli steckte!

Alles in allem: eine glänzend gelungene Wiederbelebung einer neu entdeckten Menander-Komödie, deren feiner Humor uns selten lachen, aber um so öfter nachdenklich lächeln läßt.

Hans Gygli

DE CHARLES LE TÊMÉRAIRE AU GÉNÉRAL GUISAN

Lettre de Suisse romande

L'un des événements de la saison, dans nos lettres romandes, c'est la publication, à la *Guilde du Livre*, du *Charles le Téméraire* de C. F. Landry.

Publication annoncée depuis longtemps. L'auteur avoue, dans sa rapide et éclairante préface, qu'il a travaillé 20 ans à ce livre. Quatre lustres, n'est-ce pas beaucoup? Il est vrai que Landry, pendant ces vingt ans, écrivait une vingtaine d'autres livres, ce qui est bien le meilleur démenti qui soit à notre réputation de stérilité littéraire. Mais tandis qu'il ordonnait les épisodes de *Garcia* ou des *Grelots de la Mule*, il rêvait au fils de Philippe le Bon dont les manuels d'histoire

suisse donnent une si fausse image. Grandson et le massacre d'une garnison trompée par des promesses fallacieuses; Morat et l'écrasement d'une armée orgueilleuse; Nancy et l'échec mortel d'une entreprise coupable: on dirait que le destin du prince s'appliquait à dessiner la croix des bannières helvétiques sur toutes les catastrophes qui devaient frapper le puissant duc de Bourgogne. Landry s'est mis en mesure de redresser les injustices des jugements sommaires. Son plaidoyer est saisissant.

Plaidoyer? Non. Le terme donnerait une idée fautive d'un ouvrage qui est d'abord un portrait. Un long, minutieux portrait, fait de

mille touches délicates, incisives, éclairantes. La vie saisie dans ses aspects les plus humbles, les plus quotidiens, à travers les chroniques, les mémoires, les témoignages du temps. Non pas *l'histoire* avec ses perspectives linéaires, mais le récit à fleur de peau des événements domestiques qui conduisent à la source des actes les plus contestables. Eclairage par le dedans... Approche fraternelle d'un être pitoyable... Livre de romancier, en d'autres termes, qui s'appuie sur l'histoire et lui rend sa saveur humaine.

Humain, il l'est profondément, ce fils mal aimé d'un couple mal assorti, régnant tard et peu longtemps sur des terres vastes mais mal ajustées. Vastes ambitions, sans doute, mais elles s'inscrivaient naturellement dans les rêveries d'un prince conscient de ses devoirs de prince jusqu'au scrupule. Grandeur, rigueur, honnêteté conduisent cette âme que la légèreté paternelle incline à de sombres, à de romantiques pensées. Mais il vaut mieux renvoyer le lecteur à la fontaine de ces découvertes. On ne résume pas quatre cents pages d'une étude psychologique menée avec d'infinies précautions.

Landry a réussi là une œuvre étonnante, celle qui témoignera sans doute le mieux en sa faveur devant la postérité. Nous aimions ses poèmes, ses romans. Ici, il met son cœur. Son talent — qui est grand — sert une noble cause, généreuse. Il nous rend fraternel un être dont nous ne considérons que les fautes — ou ce que nous prenions pour des fautes. Histoire d'une âme, son *Téméraire* va loin dans les secrets qui régissent les destinées.

Gonzague de Reynold eût traité tout autrement un tel sujet. Il en eût montré la grandeur épique, il eût dégagé les lignes de force qui conduisent cette tentative de restauration d'un *empire du milieu*. C'est que le châtelain de Cressier a beaucoup médité sur les chances d'une Europe médiane et sur le génie d'une Bourgogne si présent en Suisse romande. A chacun son tempérament.

A l'occasion de sa quatre-vingtième année, l'auteur illustre de la *Formation de l'Europe* publie le premier tome de ses *Mémoires*. Il y en aura trois (Editions générales, Genève). D'emblée, une telle entreprise suscite un intérêt passionné.

C'est que cet écrivain, depuis soixante ans, est mêlé au meilleur de notre activité intellectuelle. Depuis le jour où on le menaça d'exclusion, au collège Saint-Michel, à Fribourg, parce qu'il avait commis un recueil de vers jugés graveleux(!) au temps où nous sommes, à travers *la Voile latine*, et l'enseignement dans diverses de nos universités, Reynold n'a cessé d'occuper dans notre pays une position exceptionnelle. Poète, essayiste, historien, philosophe, dramaturge; membre de cent « commissions » nationales et internationales; chargé de missions qui le mirent en contact avec l'Europe entière, que cet homme a de choses à nous dire, de souvenirs à évoquer, de tableaux à peindre! Irrésistiblement, il nous fait penser à l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe*.

Bien sûr, Chateaubriand se trouva mêlé à des événements aux dimensions plus vastes. N'étouffons pas une œuvre sous des compléments trop lourds. Mais ce patricien fribourgeois prend le même soin que le vicomte breton à établir d'abord la solidité de ses origines, à s'expliquer à la lumière de son milieu et de son temps. Une famille qui compta des maréchaux de camp sous Louis XIV et versa son sang pour Louis XVI peut se dire à bon droit européenne et rien n'éclaire mieux l'intérêt de cet adolescent pour les problèmes du monde que la présence, dans sa maison, de tant de souvenirs illustres. Quant à l'historien de la Suisse, n'a-t-il pas ses racines dans les événements dont les siens furent les acteurs?

Quelques passages d'une lettre de Carl J. Burckhardt à Hofmannsthal (ces admirables *Lettres* viennent de paraître en traduction française chez Plon) nous reviennent à l'esprit à propos de l'influence que le milieu peut avoir sur la formation de l'historien. « De nos jours, l'historien, parce qu'il faut bien vivre, est professeur d'Université ou dans des écoles primaires supérieures, archiviste ou bibliothécaire, enfermé en vase clos, dans un groupe socialement assez terne qui se ressemble de pays à pays. Il vit presque exclusivement du mot écrit, toute connaissance immédiate lui fait défaut, il construit selon une méthode définie... »

Reynold fut le contraire de cet érudit-là.

L'histoire, il commença par la vivre dans les récits et chroniques de famille. Ce n'est pas le *mot écrit* qui l'aura frappé mais la phrase bien vivante du père, de l'oncle ou de l'aïeul. Le 10 août, mais ce n'est pas un drame abstrait, le chapitre d'un manuel: c'est affaire de famille...

Ce premier volume nous introduit ainsi à la fois dans l'intimité d'un foyer et au cœur de l'histoire. Il est écrit avec finesse, tendresse et humour. S'il va loin dans la recherche des « racines », il n'est pourtant jamais pédant ni ennuyeux. Image fidèle de l'homme qui célébra le 15 juillet le quatre-vingtième anniversaire de sa naissance. On souhaite que la suite paraisse le plus tôt possible. Sur de telles fondations, l'architecte n'a pu que réaliser un monument aux lignes sobres et puissantes. Ce sera le digne couronnement de l'une des œuvres les plus riches que notre pays aura jamais produites.

Cette œuvre, la Fondation Schiller la récompensa, voici un lustre, par son *Grand Prix*, distinction assez rare que Ramuz avait obtenue en 1936 et que l'on s'apprête à décerner à F. Dürrenmatt. Mais le jury de la fondation aura, cette année, mis en lumière les mérites d'un autre écrivain qui tient de près à Fribourg: Léon Savary.

Léon Savary a joué longtemps en terre romande le rôle de l'enfant terrible. D'humeur profondément indépendante, il s'en prit allègrement à tous nos conformismes, mettant au service d'une ironie redoutable, parfois féroce, l'agilité d'un style aux transparences voltairiennes. L'auteur de *Au Seuil de la Sacristie* s'était imposé d'emblée comme l'un de nos meilleurs écrivains.

Mais que d'ennemis il réussit à se faire dans un pays trop petit pour supporter la satire! Savary, journaliste, longtemps accrédité au Palais fédéral, collectionnait les inimitiés avec une tranquille indifférence. De loin en loin, il se reposait de ses batailles en écrivant un roman.

De livre en livre, cela fait une œuvre et c'est l'œuvre du romancier que la *Fondation Schiller* a tenu à mettre en lumière. Dans l'éloge qu'il adressa au lauréat, le professeur Marcel Raymond souligna les qualités formelles de ces récits d'où toute lourdeur est

absente. Dans un temps où mal écrire est devenu une règle pour les gribouilleurs de la nouvelle vague, il est bon que l'on rappelle les vertus essentielles d'une langue dont le génie a les qualités du cristal. Ce prix est un hommage rendu à la clarté française.

C'est aussi un hommage rendu à l'indépendance de l'esprit. Où irions-nous si nous ne possédions pas parmi nous de ces hommes courageux et lucides qui dénoncent sans égard pour personne les hypocrisies et les vanités? Un Grellet, un Savary ont joué un rôle bienfaisant dans le journalisme de la Suisse romande. Ils ont dégonflé bien des baudruches, crevé des infatuations puissantes. Il est juste qu'on reconnaisse leurs mérites. Ils sont des plus considérables.

Ce fut bien un autre anti-conformiste, et de quelle taille! que cet Emmanuel Mounier dont un jeune essayiste valaisan, Candide Moix, nous rappelle à la fois l'existence et la noble ambition. *La Pensée d'Emmanuel Mounier* (Aux Editions du Seuil) est, sauf erreur, la première synthèse consacrée à ce lutteur, fils spirituel de Péguy, fondateur et animateur, comme Péguy, d'une revue. Cette revue prolonge du reste son action parmi nous. C'est *Esprit*.

Nous avons connu personnellement Emmanuel Mounier; nous n'oublions pas sa face paysanne à l'expression douce et obstinée, ses yeux bleus, vifs, doués d'une incroyable faculté d'attention, sa parole qui procédait par lentes approches, resserrant peu à peu son filet autour de l'idée. Un philosophe, oui, mais comme Péguy désireux avant tout d'efficacité, d'action directe sur les hommes de son temps, de son pays.

Son *personnalisme* visait à donner aux hommes le sens de leur pleine responsabilité en un moment où les grandes foules anonymes s'en remettaient corps et bien à ces buccinateurs qui s'appelaient Staline, Mussolini, Hitler. Mounier s'engagea de toute son intelligence, de toute sa générosité dans un combat sauveur. Des groupes de jeunes gens se formèrent un peu partout qui étudiaient la pensée de ce jeune maître, organisaient la résistance spirituelle face à l'athéisme matérialiste des régimes totalitaires. Ce fut la guerre; Mounier subit la prison mais l'épreu-

ve ne put que le grandir. Il fut terrassé, à 45 ans, le 22 mars 1950, par une crise cardiaque.

Le livre que lui consacre Candide Moix est une excellente approche de tous les problèmes que posent cet homme et cette œuvre. Livre de sympathie plus que de critique, mais la sympathie, l'admiration, conduisent plus loin que l'indifférence. Il faut aimer pour comprendre.

C'est avec cette même ferveur que Landry parlait du mal aimé Charles de Bourgogne. C'est encore avec la même amitié que les compagnons du Général Guisan, les Gonard, les Frick, les Bernard Barbey s'ex-

priment à l'égard de celui qui fut leur chef et que nous regrettons tous. Deux mois après la mort du grand soldat, les éditions Mermod publient un intéressant album de photographies. La préface est discrète, respectueuse, d'une rare justesse. Elle est signée par celui qui fut l'adjutant particulier de notre commandant en chef. Qui mieux que Bernard Barbey pouvait nous restituer la *présence* d'un homme à qui la Suisse doit une bonne part, sans doute, de ce qu'elle est aujourd'hui?

Maurice Zermatten