Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 41 (1961-1962)
Heft: 6

Rubrik: 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: 11.07.2025

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

UMSCHAU

EINDRÜCKE VON DEN SALZBURGER FESTSPIELEN 1961

Mozarts auch in Salzburg bisher recht stiefmütterlich behandelte heroische Oper *Idomeneo* — sie stand erst zweimal auf dem Spielplan der Festwochen, 1951 und 1956 — bildete den glanzvollen Auftakt der diesjährigen Festspiele. Vermutlich wird sie in Zukunft so regelmäßig auf dem Salzburger Spielplan erscheinen, wie die andern Opern Mozarts, stellt sie doch eines der ganz wenigen Bühnenwerke dar, deren Aufführung auf der riesigen Bühne des neuen Festspielhauses einen Sinn hat. Da dieser Neubau in erster Linie ein Theater ist und man ihn wohl kaum für über 35 Mill. SFr. zum Teil sogar in den Berg hineingebaut haben wird, nur um bei schlechtem Wetter den *Jedermann* darin spielen und um die großen Orchesterkonzerte mehr Leuten zu Gehör bringen zu können, muß man froh sein, daß es zum mindesten eine Oper von Mozart gibt, die sich für diese neue Bühne eignet. Man begreift, nebenbei gesagt, daß viele Musikfreunde es letztes Jahr entschieden vorgezogen hätten, wenn das neue Haus mit diesem Werk des Komponisten eingeweiht worden wäre, der den Salzburger Festspielen das Geprägte gibt und unbedingt auch geben soll, statt mit dem allerdings ebenfalls sehr zu Salzburg und seinen Festspielen passenden *Rosenkavalier*.

Dieses Jahr hatte man die Möglichkeit, beide Opern auf derselben Bühne zu sehen und auch noch den ersten Teil von Goethes *Faust* und, wenn es regnete, Hofmannsthals *Jedermann*. Dabei konnte man sich, ganz abgesehen vom rein Künstlerischen dieser Aufführungen, ernstlich fragen, ob es richtig war, dieses architektonische Monstrum zu bauen und es alljährlich während nur fünf Wochen etwa zwei Dutzend Male zu benützen, wobei man immer Mühe haben wird, Stücke zu finden, für die eine Bühne von 30 m Länge, 9 m Höhe und 23 m Tiefe von Vorteil ist. Wenn sich die Erbauer des Hauses dank der vergrößerten Platzzahl wesentliche Mehreinnahmen versprochen haben, so dürfte diese Hoffnung zum mindesten bei Oper und Schauspiel eher eine trügerische gewesen sein, denn die ungewöhnlichen Dimensionen der Bühne verlangen sicherlich einen bedeutenden Mehraufwand, wenigstens was das Bühnenbild, den Chor, das Ballett und die Statisten betrifft. — Ein sehr störendes Summgeräusch in der Höhe des Zuschauerraumes und ein ungünstiger Bodenbelag auf dem Proszenium, auf dem die Schuhe der Tänzer peinlich quietschten, werden sich in Zukunft vermeiden oder verbessern lassen können; aber daß man von der ersten Reihe der Seitenlogen aus kaum auf die Bühne sieht, weil die Brüstungen zu hoch und zu breit geraten sind, ist ein unverbesserlicher Konstruktionsfehler, der die Problematik dieser neuen Theaterbauten auf ärgerliche Weise veranschaulicht.

*

Von der überreichen Fülle, die einem diesen Sommer in Salzburg geboten wurde (sieben Opern, drei Schauspiele, elf Orchesterkonzerte, fünf Mozart-Matinéen, fünf Liederabende, vier Solistenkonzerte, sechs Kammerkonzerte, acht Serenaden, fünf geistliche Konzerte, ein Konzert mit weltlichen Chorwerken Mozarts und eine Goethe-Matinée — innert 37 Tagen insgesamt 90 Veranstaltungen, von denen erfreulicherweise fast genau die Hälfte ganz oder teilweise Mozart gewidmet waren, von dem über 80 Werke zur Aufführung gelangten), hat der Schreibende zwar nur ganz wenig gehört, dabei aber doch deutlich erkennen können, wie sehr in Salzburg danach gestrebt wird, möglichst jede Rolle ideal zu besetzen. So, wenn in Raimunds *Bauer als Millionär* Käthe Gold die nur zu Beginn und am Schluß erscheinende Fee Lacrimosa spielt, wenn im gleichen Stück der greise Hans Moser das Hohe Alter verkörpert, wenn Julius Patzak in *Jedermann* das Spiel ansagt, und wenn Alma Seidler als Jedermanns Mutter und Paula Wessely als Glaube auftreten. Waldemar Kmentt wurde in der Salzburger Presse, die im Ver-

gleich zu unserer zürcherischen erstaunlich scharf urteilt, als bester Idomeneo seit Jahrzehnten bezeichnet, dessen Stil «eine Dokumentation von Mustergültigkeit» sei, und wenn Ferenc Fricsay in *Idomeneo* und Karl Böhm in *Così fan tutte* die Wiener Philharmoniker dirigieren und Josef Meinrad den zum Millionär gewordenen Bauern Fortunatus Wurzel darstellt, dann sind das künstlerische Leistungen, die tatsächlich kaum mehr übertroffen werden können. Die bei der griechisch-klassischen Handlung des *Idomeneo* wohl unvermeidliche eher konventionelle Inszenierung Paul Hagers — daß sich einige Abgänge in eiligem Laufschritt zu vollziehen hatten, dürfte die einzige stilwidrige Konzession an die breite Bühne gewesen sein — vermochte es ganz ausgezeichnet, die von verschiedenen Theatern herangezogenen Sänger zu einer homogenen Einheit zu verschmelzen. Einen wesentlichen Anteil daran wird auch die herrliche Akustik gehabt haben, die wir unbedingt als das Erfreulichste am neuen Festspielhaus bezeichnen möchten. Waldemar Kmentt als metallisch-herber Idomeneo, Ernst Häfliger als lyrisch-heldischer Idamantes, Elisabeth Grümmer als sich im Verlaufe der Aufführung zu einer großartigen dämonischen Tragödin entwikkelnde Elektra, die Spanierin Pilar Lorengar als stimmlich durchaus ebenbürtige, rührend-liebliche und doch tapfer gefaßte Ilia, sowie die großen Sänger Renato Capecchi, Eberhard Wächter, Georg Littasy und Robert Kerns in Nebenrollen — Robert Kerns, der junge Amerikaner, auf den wir Zürcher so stolz sind! —, sie alle und der mächtige Chor der Wiener Staatsoper vereinigten sich zu einer wahren Ensemble-Leistung, wie sie nur an einem sehr guten Theater oder unter einem hervorragenden Regisseur möglich ist. Daß man in Salzburg all diesen Vorzügen zusammen begegnet, auch wenn, wie im Falle des *Idomeneo*, nur drei Vorstellungen geplant sind, halten wir für das erstaunlichste an diesen Festwochen.

Es kann hier sogar so weit kommen, daß jede Kritik und jede ja doch nur unzulängliche Äußerung vermieden werden sollte, nämlich bei der diesjährigen und vom letzten Jahr übernommenen Aufführung von *Così fan tutte*. Je öfter der Schreibende diese Oper hört, desto deutlicher wird ihm, daß sie wohl das sublimste und entzückendste, aber auch das hintergründigste Werk ist, das jemals für das Musiktheater geschrieben wurde. Und wenn sie gar von Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Waldemar Kmentt und Hermann Prey gesungen und gespielt wird, die dank ihrer Intelligenz, ihres Temperaments, ihres guten Aussehens und vor allem dank ihrer phänomenalen Stimmen die Rollen der beiden Paare vollendet verkörpern, und wenn Karl Böhm sie und die unserer Ansicht nach immer noch an der Spitze aller Orchester stehenden Wiener Philharmoniker dirigiert, dann kann man nur schweigen und dankbar sein, daß etwas derart Vollkommenes überhaupt möglich ist. Wenn das Hauptgewicht dieses tiefen Eindrucks auch auf dem Musikalischen liegt, ist doch das Äußere der Aufführung ebenfalls daran beteiligt: die überaus geistreiche und witzige Regie Günther Rennerts und die entzückend luftigen Bühnenbilder und farblich äußerst raffiniert aufeinander abgestimmten Kostüme Leni Bauer-Ecsys.

Neben solchen Aufführungen haben es die andern schwer, zu bestehen. Ferdinand Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* ist von Rudolf Steinboeck mit viel Aufwand in der Felsenreitschule inszeniert worden. Neben einer Reihe der volkstümlichsten Schauspieler aus Wien, von denen wir Josef Meinrad, Hans Moser und Käthe Gold schon erwähnt haben, und zu denen mindestens noch Paula Wessely — «die Frau mit dem Herzenston in der Stimme», wie der hervorragende Salzburger Kritiker Hans Kutschera treffend schrieb — und deren Tochter Christiane Hörbiger namentlich zu zählen sind, ist ein ganzer Stab von Gnomen, allegorischen Personen, Zauberer, Feen, tanzenden Fledermäusen, Geistern und Begleitern der Jugend aufgeboten worden. Es stellt sich die Frage, ob das «romantische Original-Zaubermärchen» nicht trotz des äußeren Rahmens der ja eigentlich als Freiluftbühne zu betrachtenden Felsenreitschule schlichter und intimer hätte inszeniert werden sollen, und es ist auch reizvoll, sich vorzustellen, was ein Giorgio

Strehler oder ein Luchino Visconti daraus gemacht hätte. Aber es ist den vielen an diesem beschwingten Abend Beteiligten doch restlos gelungen, die Zuschauer für einige Stunden buchstäblich zu verzaubern, und das dürfte wohl genau das sein, was der große österreichische Volksdichter vor allem gewollt hat.

Leider konnte die erste diesjährige *Jedermann*-Aufführung nicht vor dem Dom stattfinden, so daß auf der oft allzudunkeln, für dieses Spiel viel zu weitläufigen Bühne des neuen Festspielhauses manche Ideen des neuen Regisseurs Gottfried Reinhardt unklar blieben. Daß man es am Anfang und am Schluß mit einer Art Totentanz von Gliederpuppen zu tun hatte, und daß Hieronymus Bosch die Festszene mit seinen merkwürdigen, symbolträchtigen Wesen beleben und erneuern sollte, hat man mehr staunend zur Kenntnis genommen als verstanden, und im Grunde genommen hätte man es vorgezogen, wenn der Regisseur sich, wie seinerzeit Helene Thimig, ganz an die Inszenierung seines Vaters Max Reinhardt gehalten hätte, statt diese teilweise zu übernehmen und durch eigene, eher bemühende Einfälle zu ergänzen. So hat uns das Erscheinen der Guten Werke schon für die Szene mit dem Schuldknecht und ihr pantomimischer Kommentar dazu nicht gefallen, das allzulaute, ausgesprochen zotige Lachen der Tischgesellschaft über den geflüsterten Ratschlag des dritten Fräuleins recht peinlich berührt, und ganz allgemein wäre uns mehr Schlichtheit im Geiste des Werkes und weniger grotesker Mummenschanz lieber gewesen. Aber vielleicht kommen die Vorzüge dieser mit Spannung erwarteten Neuinszenierung erst vor dem Dom richtig zur Geltung, denn von diesem einzigartigen Spielplatz muß in Salzburg jeder Regisseur des Hofmannsthalschen Spiels vom Sterben des reichen Mannes ausgehen.

Eine Serenade in der Residenz vermittelte ein willkommenes Wiederhören des hinreißenden Vivaldi-Spiels der Virtuosi di Roma unter Renato Fasano, denen Mozart begreiflicherweise weniger liegt, und eine Matinée im Mozarteum vereinigte alle wahren Musikfreunde des ersten Festwochensonntags um Bernhard Paumgartner und seine Mozart so besonders beschwingt und authentisch zum Erklingen bringenden Musiker der Camerata academica.

Ebenfalls ein überaus köstliches Vergnügen, das jedem Besucher Salzburgs sehr ans Herz gelegt sei, ist ein Besuch bei den Marionetten der Familie Aicher. Wenn einen gewisse Kürzungen in deren *Zauberflöte*-Aufführung (die Szene zwischen Pamino und dem Sprecher und die so ergreifende vor dem ersten Erscheinen Sarastros, ferner Teile der Arien vor allem im ersten Akt) ärgern und nicht restlos vergnügt werden lassen, so ist mit der *Entführung aus dem Serail*, die mit der Schallplattenaufnahme der Deutschen Grammophon-Gesellschaft auch musikalisch auf höchster Ebene steht, wiederum ein Grad von Vollkommenheit erreicht, der, diesmal im Bereich des Puppenspiels, jenem der *Così fan tutte*-Aufführung ähnlich ist. Daß hier wie dort die unvergleichliche Musik Wolfgang Amadeus Mozarts wesentlich dazugehört, ist natürlich kein Zufall, und es dünkt uns schön und sinnvoll, wenn wir die nachhaltigsten Eindrücke aus Salzburg ihr und durch sie inspirierter Kunst zu verdanken haben.

Daniel Bodmer

DES NEUEN BAYREUTH UNWÜRDIG?

Wolfgang Wagners «Ring»-Inszenierung

Schon die einige Zeit zurückliegende «Tristan-und-Isolde»-Inszenierung des jüngeren der beiden Wagner-Enkel ist seinerzeit ordentlich zerrupft worden; noch viel mehr aber der «Ring des Nibelungen», mit dem Wolfgang Wagner sich im Vorjahr erstmals herausgewagt hat.

Man hatte sich, offen sei es zugegeben, anfänglich daran gewöhnt, in ihm den Festspielorganisator und getreuen Gehilfen des

rasch zu Berühmtheit gelangten Bruders Wieland zu sehen. Man nahm etwas später seine ersten Regieversuche mit Milde entgegen, zumal man wußte, daß er mit Heinz Tietjen, gewiß keinem Erstenbesten, zusammengearbeitet hatte; wohingegen Wieland ursprünglich von Musik und Theater nichts hatte wissen, sondern Maler hatte werden wollen. Die frühesten Inszenierungen Wolfgangs galten zudem frühen Werken des Ahnen, jenen also, die sich leichter anboten als die mittleren und späten, bei deren Realisierung somit nicht allzu viel zu verderben war. Und sie durften sich zudem durchaus sehen lassen, waren des Neuen Bayreuth keineswegs unwürdig. Ja, in einem gewissen Sinne bekamen sie ihm insofern gar nicht übel, als sie eine extreme Richtung zwar mieden, sich aber keineswegs reaktionär gebärdeten. Sie hielten ein gutes Mittelmaß inne und kamen darum einer bestimmten Besucherschicht stark entgegen.

Aber «Tristan»? Aber der «Ring»?

Als man davon hörte, Wolfgang Wagner habe es durchgesetzt, 1960 die Trilogie, die weitestgespannte Schöpfung der Tonkunst, in Szene zu setzen, meldeten sich die Skeptiker zum vorneherein in großer Zahl. Die wenigsten ließen sich durch das, was sie vorgesetzt erhielten, umstimmen; die mildesten waren bereit, die Darbietungen des ersten Jahres als Experiment hinzunehmen. Taten sie recht damit? Ich glaube nicht; denn hier geht es um Grundsätzliches.

Im Jahre 1951 ereignete sich das Erstaunliche, daß eine Einrichtung, die überlebt schien und zudem politisch höchst verdächtig war, mit einem Schlag zum mehrheitlich positiv geführten Weltgespräch wurde. Zwei junge Männer, wenig über dreißig Jahre alt, von denen man bisher lediglich gewußt hatte, daß sie Träger eines berühmten Namens waren, hatten mit einem Schlag das «Neue Bayreuth» geschaffen. Sie fanden ebenso viel Zuspruch wie Widerspruch; aber man nahm sie von Anfang an ernst. Die Wagner-Freunde aus allen Erdteilen pilgerten in die Festspielstadt, und die Musiker aller Sparten machten sich, bei bescheidenem Entgelt, eine Ehre daraus, auf dem «Grünen Hügel» wirken zu dürfen. Sozusagen über Nacht schob sich das beinahe vergessene Bayreuth in die vorderste Reihe der Festivals der Welt. Dabei gingen die beiden damals noch in allem einigen Brüder sehr geschickt vor. Wolfgang nahm die enorme administrative Last auf sich und sorgte dafür, daß der komplizierte Apparat reibungslos lief. Wieland wagte den neuen, noch nicht allen Realismus meidenden «Ring» und wußte dem «Parsifal» zum Weihespiel werden zu lassen. «Die Meistersinger» dagegen überließ man dem Münchner Rudolf Hartmann, der sie in einem maßvoll modernen Sinne inszenierte. Und die Hauptsache, den Initianten zuerst, aber auch den erstrangigen Dirigenten und Sängern zu verdanken: die Richard-Wagner-Festspiele errangen sich im ersten Anlauf einen hervorragenden Ruf.

Dessen gilt es, sich zu entsinnen, wenn man Wolfgang Wagners «Ring»-Inszenierung in das ganze heutige Bayreuth einzuordnen versucht. Dabei sei vorausgeschickt, daß er keineswegs in die Vergangenheit zurückzukehren gedenkt. Vergleicht man die szenischen Anmerkungen Richard Wagners mit den Anweisungen Wolfgangs, so erkennt man auf den ersten Blick, wie weit sich der Jüngere von den Vorstellungen des Älteren entfernt hat. Ein Beispiel für viele: Wenn Siegfried zu Beginn des ersten Aktes zu Mime stößt, sollte er nach den ursprünglichen Weisungen ein neckisches Spiel mit einem dem Zwerg einen furchtbaren Schrekken einjagenden Bären treiben. Davon ist heute praktisch nichts zu sehen; das Tier bleibt unsichtbar, wird gerade nur erwähnt. Oder: Fafner, der nach Richard Wagner in einen ungeheuren eidechsenartigen Schlangenwurm verwandelte Riese, zeigt sich im Kampf mit Siegfried nie; lediglich sein Geifer wird angedeutet. Und ähnlich an manch anderem Ort.

Freilich, solche Einzelheiten genügten nicht, die «Ring»-Inszenierung Wolfgangs über den Durchschnitt zu heben. Es bedarf dazu einer grundsätzlichen Einstellung, einer Gesamtkonzeption. Daß der Bühnenausschnitt die ganze Trilogie hindurch oben und unten abgerundet ist, bleibt eine Äußerlichkeit ohne tiefere Bedeutung. Nicht dagegen die Erdscheibe, ein gewaltiger Kreis, der

sich nach des Spielleiters Absicht in verschiedene, sehr verschiedenartig verwendbare Sektoren aufteilen läßt. Daß sie Wolfgang von den Herstellern nicht in der gewünschten Beweglichkeit geliefert worden ist, dafür kann er nicht verantwortlich gemacht werden. Wohl aber dafür, daß er sie im «Rheingold» in ihrer Gänze ausbreitet, doch vergißt, für die Auftritte und Abgänge genügend Raum zu schaffen; sie wirken darum allesamt hilflos. Das Scheibenrund in seiner ganzen Weite deckt zudem eine Schwäche des Regisseurs auf, indem er — und hier muß ihm der Bruder als leuchtendes Beispiel vor Augen gehalten werden — selten als zielbewußter Führer in Erscheinung tritt. Die Massen überläßt er gerne ihrem Schicksal, die Einzelgestalten bringt er fast nie in eine harmonische Verbindung zueinander, wie denn überhaupt alles Optische bei ihm eher dem Zufall anheim gestellt ist. Raffinierte Lichteffekte kennt er so wenig wie klare Farbgebung; oftmals hält er die Vordergründe in einem schummrigen Ton, und die Hintergründe erscheinen meist in einer durch nichts gerechtfertigten Buntheit.

Über den Mangel an einheitlicher Regieleitung — sie könnte, wäre sie in sich geschlossen, sogar eine Fehlleitung sein — vermöchte zu einem Teil eine überragende Musikdeutung hinwegzuheben. Aber auch Rudolf Kempe war im vergangenen Jahr in Bayreuth ein Neuling im «Ring»-Bereich, und er hatte noch heuer im «Rheingold» Anlaufsschwierigkeiten, die sich freilich allmählich überwinden ließen. Ähnlich wie die zahlreichen Solisten des Vorabends es schwer hatten, sich zurechtzufinden. Bisweilen erhielt man den Eindruck, es stehe ein jeder für sich und vermöge nicht, zum andern zu finden. «Walküre» und «Siegfried» brachten dann in jeder Hinsicht eine Steigerung, an der nun freilich einzelne Protagonisten entscheidenden Anteil hatten: Astrid Varnay als Brünnhilde hier, Birgit Nilsson als Brünnhilde dort; in der «Walküre» Gottlob Frick als Hunding vor allem sowie Fritz Uhl und Régine Crespin als Siegmund und Sieglinde; im «Siegfried» der Träger der Titelpartie Hans Hopf, Herold Kraus und Otakar Kraus als die beiden Zwerge Mime und Alberich sowie, die vielleicht größte Entdeckung innerhalb des «Rings», der junge, am Basler Stadttheater entdeckte Amerikaner James Milligan, ein Wanderer von Format.

Hält man Wolfgang die Inszenierungen von Wieland entgegen, so darf die Meinung nicht gelten, als sei hier alles vollkommen. Vollkommenheit erreicht der Ältere am ehesten im «Parsifal», den er nunmehr bereits elfmal interpretiert hat. Die Grundhaltung, erstaunlich früh schon festgelegt, bleibt weiterhin bestehen; was geändert wird, betrifft Einzelheiten ohne wesentlichen Einfluß auf das Ganze. Und wenn eine Besetzung mit George London als Amfortas, Hans Hotter als Gurnemanz, Jeß Thomas als verheißungsvollem Parisfal, Irene Dalis als erstaunlicher Kundry Wirklichkeit wird, wenn gar Hans Knappertsbusch am Pult waltet, dann drängt sich das Wort Perfektion von selber auf.

Ein gefährliches Wort, zumal für einen, der stets bereit ist, ein gewagtes Spiel einzugehen. Man entsinnt sich jener «Überbusen», die Wieland den Spinnerinnen im Mittelakt des «Fliegenden Holländers» aufsetzen wollte, wobei er sich nur widerwillig von diesem «Einfall» abbringen ließ. Diesmal kleidet er die Mädchen normal, mutet ihnen aber eine Art der Betätigung zu, die stark an Drill erinnert. Mit dem zur Groteskfigur gemachten Daland Josef Greindls hat man sich einigermaßen abgefunden, wohingegen der Schluß, der die Verklärung bloß durch Nüchternheit ersetzt, zum schwächsten gehört, was Wieland je geboten hat. Herrlich dagegen über weite Strecken die beiden Außenteile, zumal dort, wo die Chöre, musikalisch meisterlich einstudiert von Wilhelm Pitz, gewichtig mittun.

Das «neue Werk» 1961 ist der «Tannhäuser» gewesen; mit ihm wurde am 23. Juli die über einen starken Monat sich hinziehende Spielfolge eröffnet. In den sechs Jahren, die seit der ersten «Tannhäuser»-Interpretation durch Wieland vorübergezogen sind, hat sich manches gewandelt. Deutlicher noch als damals bringt der Regisseur das frühere Werk in die Nachbarschaft des ihm verwandten «Parsifal». Eine Fehlleitung innerhalb des Ganzen bleibt die Zuweisung des Bacchanales an das «Ballet du XXe Siècle

du Théâtre de la Monnaie Bruxelles»; so technisch vollkommen Maurice Béjart sein Corps einsetzt, so sauber, bei aller Eindeutigkeit, die Grundhaltung bleibt. Auch wird nicht verständlich, weshalb der Spielleiter am Ende nicht nochmals an den Venusberg erinnert, sondern alle Illusion der einzigen Venus überträgt. Grace Bumbry, die seit Jahresfrist im Basler Stadttheater tätige, dunkelhäutige Sängerin, herrlich gewandet und wunderbar in den Raum gestellt, strahlte dennoch erstaunlich viel aus und versetzte jene ins Unrecht, die noch immer die eigene Rasse über die andern stellen. Höchst eindrücklich ferner der Einsatz der Pilgerchöre: während die Sänger unsichtbar im Hintergrund wirken, wickelt sich auf der Bühne eine fesselnde Patomine ab; meist in Dreiergruppen aufgeteilt, in tiefem Schwarz beim Hinzug, in hellen Gewändern bei der Heimkehr, ziehen die Gläubigen vorüber. Einer jener Regieeinfälle, wie sie fast nur Wieland Wagner eingegeben werden. In Wolfgang Windgassen, dem Tannhäuser, in Dietrich Fischer-Dieskau, dem Wolfram von Eschenbach, aber auch in der äußerlich scheinbar zur Elisabeth nicht prädestinierten Victoria de los Angeles hatte er beste Helfer; in Wolfgang Sawallisch (wie schon im «Holländer») einen mit ihm in allen künstlerischen Belangen übereinstimmenden Dirigenten.

Es war dieser neue «Tannhäuser», bei manch Widersprüchlichem im einzelnen, als Gesamterscheinung eine faszinierende Leistung, eine Leistung, wie sie Wolfgang Wagner bis anhin noch nie auch annähernd geboten hat. Die übergeordnete Frage «Des Neuen Bayreuth unwürdig?» mit einem harten Ja zu beantworten, ginge zu weit, wäre ungerecht. Aber es läge doch im Interesse beider Seiten, der Wagner-Freunde wie der Wagner-Erben, wenn von den beiden Hauptverantwortlichen ein jeder zur Hauptsache jenen Teil übernähme, in dem er sein Bestes zu geben vermag: Wieland das Künstlerische, das ihn von der administrativen Mitverantwortung nicht befreite; Wolfgang die Verwaltung, die ihn nicht daran hindern müßte, von Zeit zu Zeit als Mitgestalter in Erscheinung zu treten.

Hans Ehinger

DIE KUNST IM SCHATTEN DÜRERS

Zur Ausstellung «Meister um Albrecht Dürer» im Germanischen National-Museum Nürnberg

Das traditionelle Bild der Nürnberger Kunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts steht unter dem Eindruck des einen großen Titanen Dürer, in dessen Schatten kein Anderer zu gedeihen vermochte. Dieses Bild zu überprüfen und seinen allzu summarischen und ungefähren Gehalt durch «Fleisch und Blut» zu ersetzen, ist das Anliegen der großen Ausstellung, die in Nürnberg über 400 Tafelbilder, Glasgemälde, Zeichnungen und Werke der Druckgraphik aus aller Welt vereinigt und die bis zum 17. September dauert.

Um das Ergebnis dieses großartigen Stückes Anschauungsunterricht, das die Ausstellung vermittelt, vorwegzunehmen: das traditionelle Bild der Kunst im Umkreis und besonders in der Nachfolge Dürers wird im ganzen durchaus bestätigt, wenn es auch im einzelnen neue und zum Teil überraschende Facetten erhält. Bevor man aber diesen Qualitätsabfall nach seinen besondern Gründen im Zusammenhang mit der Persönlichkeit Dürers befragt, muß man sich doch daran erinnern, daß die Epoche Dürers im Zeichen einer der schwersten geistigen Krisen stand, die Deutschland durchgemacht hat, des Bruches zwischen transzendentalem Mittelalter und rationalistischer Neuzeit, und daß gerade Deutschland diese Krise mit einer Intensität sondergleichen erlebte. Den Preis für die Auseinandersetzung, die in der Reformation gipfelte, hat die Kunst bezahlt. Das beweist nicht nur der Gang ihrer Entwicklung von 1500 bis zum Barock hin (dessen Anfänge noch unter dem Trauma des Zusammenbruches der 1520er Jahre stehen), das beweist auch die Entwicklung der zwischen 1470 und 1500 geborenen Künstler, die

«überlebten». Der ältere Cranach ist das immer wieder zitierte Beispiel. Aber auch Baldungs Entwicklung nach 1530 ist zumindest problematisch. Dürer und Grünewald starben Ende der zwanziger Jahre, und der jüngere Holbein hat gleichzeitig innerlich und äußerlich seiner Herkunft und Heimat den Rücken gekehrt. Jedenfalls geht es nicht an, das Problem der Dürer-Schule und -Nachfolge aus dem größeren Zusammenhang der geistesgeschichtlichen Situation und der besonders kritischen Verhältnisse, unter denen sich die deutsche Kunst zu entwickeln hatte, auszuklammern. Nur so kann man Dürer als Lehrer, wie auch seinen Weggenossen und Schülern, Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Dürers Lehrtätigkeit hat zwei ganz verschiedene Aspekte: einmal einen praktisch-empirischen, der sich aus der Tradition der Werkstattbindung, in der ja auch Dürer großgeworden war, erklärt; sodann einen theoretisch-rationalen, der vor allem in Dürers modernem Glauben an die Existenz objektiver Gesetze des Schönen begründet ist. Als sichtbarer Ausdruck gehört zum ersten Aspekt die Werkstatt, die Dürer unterhalten hat, zum zweiten die Vielzahl von kunsttheoretischen Schriften, in denen er gegen Ende seines Lebens ein künstlerisches Glaubensbekenntnis niedergelegt hat. Dürer hat sich aber auch ausdrücklich über diese zwei verschiedenen Seiten des Lehrens ausgesprochen. So schrieb er 1523 in der Widmung seiner Proportionslehre an Pirckheimer: «Vnd wolte got, das jch alle die, so zu erlangung dieser kunst begirlich sein, nit allein mit schrifften vleißig vnterweisen, sonder auch jhenen, die des wirdig vnnd vehig weren, nach meinem geringen vermögen mit den henden lernen möcht.» Mit den Händen lehren — so spricht der Handwerker in Dürer. Versucht man sich über die Gründe des problematischen Resultates von Dürers Lehrtätigkeit Rechenschaft zu geben, so wiegt gerade ihr Doppelgesicht besonders schwer: für das werkstattgebundene und handwerkliche Tradieren war die Zeit vorbei, und für den fruchtbaren Gebrauch akademisch-theoretischer Lehre war sie noch nicht reif. Womit wiederum die Krisenhaftigkeit der Epoche ins Zentrum rückt.

Die beiden Aspekte von Dürers Lehrtätigkeit laufen durchaus nicht als gleichgewichtige Komponenten durch die drei Jahrzehnte, in denen Dürer Schüler und Gehilfen um sich scharte. Für die erste Schülergeneration der Baldung, Kulmbach und Schäufelein, die in der Dürer-Werkstatt als Gesellen arbeiteten und den Meister während längerer Abwesenheit (Venedig!) zu vertreten hatten, stand der praktisch-handwerkliche Aspekt im Vordergrund. Theoretische Fragen mögen beiläufig und gesprächsweise erörtert worden sein, finden aber keinerlei Niederschlag im Werk dieser Schüler. Die zweite Schülergeneration (Springinklee, Traut, Schön) stand in einem recht losen Verhältnis zum Meister, der ihrer Hilfe vor allem für die umfangreichen Holzschnitt-Zyklen bedurfte. Es sind Spezialisten, die sich mindestens zeitweise dem Stil Dürers anzupassen hatten, wenn die Gemeinschaftswerke zu einem geschlossenen Ganzen werden sollten. Eine tiefreichende oder gar dauerhafte Wirkung Dürers auf sie läßt sich aber nicht feststellen. Die dritte Generation (die Brüder Beham, Pencz) schließlich trat erst in den Bannkreis des Meisters, als er sich gegen Ende seines Lebens der Ausarbeitung und Herausgabe seiner theoretischen Schriften zuwandte. Innerlich standen diese um drei Jahrzehnte Jüngeren Dürer schon fern, und möglicherweise hatte der wachsende Ruhm des «Praeceptoris Germaniae» im persönlichen Umgang auch eine beträchtliche Distanz geschaffen — jedenfalls überwiegt nun die Resonanz des Theoretikers Dürer.

Aber nun zu den einzelnen «Meistern um Dürer».

Für *Hans Baldung*, der seiner Herkunft nach Schwabe und der im oberrheinischen Straßburg aufgewachsen war, bedeutete die Begegnung mit Dürer nur eine Episode, wenn auch eine entscheidende und tiefwirkende, da er als wacher und bildsamer Jüngling nach Nürnberg kam. Der einzige Geniale in der ganzen Schar der Dürer-Schüler, ist er dem Wesen des Lehrers am nächsten gekommen und hat er ihm aber in der Folge auch am meisten entgegenzusetzen vermocht. In der großen Baldung-Ausstellung der Karlsruher Kunsthalle von 1959 (über

die auch an dieser Stelle berichtet wurde) ließ sich besonders der Pendelschlag in Baldungs Entwicklung von Dürer weg und zu sich selbst sehr schön verfolgen[1]. In der Nürnberger Ausstellung steht der dürerische Baldung für sich. Ist sein für den Dom zu Halle geschaffener Sebastiansaltar, der in der Souveränität seiner Annäherung an Dürer auch bereits die Möglichkeit einer Abwendung vom Nürnberger Lehrer erkennen läßt (und in der Farbe auch schon andeutet), ein großartiger Geniestreich, so zeigt die herrliche Gruppe von sechs in den Jahren 1503—1505 entstandenen Zeichnungen Baldung bei aller Freiheit in nächster Wesensnähe Dürers. Weil diese Zeichnungen so persönlich sind, haben auch ihre feinen Nuancen und Unterschiede gegenüber Dürer großes Gewicht: während bei Dürer jeder Strich ein Stück harter und verbissener Eroberung der Naturform ist und lediglich ihre Klärung zum Ziele hat, arbeitet Baldung bereits mit geprägten Formeln, die nun ins Kalligraphische umgedeutet werden. Damit setzt er einerseits ein eingefleischtes Anliegen der oberrheinischen Zeichnungskunst fort, andererseits aber steht er damit auch am Anfang einer Entwicklung, die in der deutschen Zeichnung bis zum Barock hin erkennbar ist.

Hans von Kulmbach ist zwar nicht der bedeutendste und charaktervollste, aber dank seiner vielseitigen Begabung und seiner Anpassungsfähigkeit vielleicht der interessanteste aller Dürer-Schüler. Einen großen und wesentlichen Teil seines Oeuvres zum erstenmal beisammen zu sehen, lohnt allein schon den Besuch der Nürnberger Ausstellung. Da Kulmbach schon 1522 starb und da sein Werk sein Schwergewicht außerhalb seiner selbst hat (wodurch es auch zutiefst problematisch wird), rechtfertigt es sich — im Gegensatz zu Baldung —, dieses Oeuvre ganz unter dem Gesichtspunkt seiner Beziehung zu Dürer zu betrachten und sogar zu bewerten. Man bereitet sich damit Überraschungen. So etwa mit den Flügel-Außenseiten des Petrus-Paulus-Altars in den Uffizien, die selbst den meisten Fachleuten unbekannt waren. Da ragen, über jeweils zwei Tafeln hinweg, in großartiger Monumentalität die Gestalten der beiden Apostelfürsten auf, mit einem Pathos, das die anderthalb Jahrzehnte später entstandenen «Vier Apostel» Dürers vorwegnimmt. Ebenso aufschlußreich ist das Tucher-Gedächtnisbild in St. Sebald in Nürnberg, wobei der positive Zusammenhang mit Dürer durch dessen Entwurfsskizze gegeben ist. Hier wird bei Kulmbach mit einemmal italienische Hochrenaissance gegenwärtig wie nie bei Dürer, der sich doch so sehr darum bemüht hatte. Erreicht wird sie durch das Licht, das den Bildraum zu einem einheitlichen Erlebnisraum werden läßt, und durch die Farbe als Funktion des Lichtes. (Wogegen bei Dürer der Raum immer zeichnerisch konstruiert und die Farbe bloße Lokalfarbe ist.) Das zeichnerische Element steht bei Kulmbach dementsprechend im Hintergrund, und seine Zeichnungen (mit Ausnahme der malerischen Kreidezeichnungen) haben in seinem Werk ein geringeres relatives Gewicht als bei jedem anderen Dürer-Schüler. Dagegen sind seine Holzschnitte von hoher Bedeutung, obschon (oder gerade *weil*) sie aufs Ganze der Entwicklung der Graphik gesehen ins Leere stießen. Kulmbach hat nämlich die von Dürer geleitete Tendenz des deutschen Holzschnittes zum Illusionismus und Naturalismus hin nicht mitgemacht, sondern sich am flächigen, ohne Kreuzlagen (und das bedeutet: ohne tiefe Schatten) arbeitenden Buchholzschnitt der Italiener orientiert. Wäre der deutsche Holzschnitt Kulmbach und nicht Dürer gefolgt, dann hätte er sich aus der aussichtslosen Konkurrenz mit dem Kupferstich heraushalten und am Leben bleiben können. Der von Dürer aufgezeigte Weg aber führte nicht weiter. Seine Holzschnitte sind ein großartiger Höhepunkt und zugleich Abschluß; schon die dritte Generation der Dürer-Schüler hat den Holzschnitt endgültig aufgegeben.

Meist im gleichen Atemzug mit dem Kulmbacher wird *Hans Schäufelein* genannt. Außer der Tatsache, daß sie nebeneinander bei Dürer arbeiteten, haben die beiden aber nichts gemeinsam. Schäufelein erweist sich in der Nürnberger Ausstellung als gelehriger und nicht unbegabter, aber ganz unschöpferi-

[1] Siehe Hans Baldung Grien in Karlsruhe, Augustnummer 1959, S. 458—461.

scher Mitarbeiter des großen Meisters. Sein Ober-St.-Veiter Altar ist der genaue Parallelfall zu Kulmbachs Tucher-Gedächtnisbild. Auch dafür gibt es Entwürfe von Dürer, der die Ausführung dem Schüler überließ. Aber während Kulmbach die Entwürfe des Lehrers eigenwillig und mit dem Gewinn einer neuen Dimension umsetzt, führt Schäufelein sie nur schlecht und recht aus. Als innere Nähe zu Dürer darf man vielleicht werten, daß auch bei Schäufelein das Schwergewicht der Begabung im Zeichnerischen lag. Als Zeichner kam er Dürer immer wieder überraschend nahe, und zwar sowohl in der Kompositionsweise wie in der graphischen Sprache. Das gleiche gilt für den Holzschnitt. Hier kompliziert sich, was in der Nürnberger Ausstellung wieder einmal mit aller Deutlichkeit sichtbar wird, das Problem des Stils und damit oft auch der Autorschaft dadurch, daß der Schnitt selbst nicht durch den entwerfenden Künstler ausgeführt wurde und daß der persönliche Stil des *Formschneiders* und sein Mehr oder Minder handwerklichen Könnens die Meisterzeichnung auf dem ungeschnittenen Stock weitgehend verändern konnte. So wirken manche Blätter Schäufeleins aus einiger Distanz betrachtet völlig dürerisch, in der Nahsicht dagegen grob und roh (so etwa der «Pyramus und Thisbe»-Holzschnitt); bei andern gar, wie der für Schäufelein gesicherten Passionsfolge, gewahren wir einen völlig andersgearteten Strich und eine nahezu völlige Unfähigkeit, mit den technischen Problemen des Schnitts fertig zu werden, wobei man sehr wohl zu erkennen vermag, was der entwerfende Zeichner vor hatte. Oder bei Kulmbach taucht plötzlich ein Holzschnitt auf (Nr. 219), bei dem der handschriftliche Federduktus der Zeichnung nachgeahmt wird (was von ferne an die Reproduktions-Xylographien des 19. Jahrhunderts erinnert), wodurch auch der Charakter des Bildganzen geprägt wird, ohne daß man dafür den eigentlichen Autor, nämlich den Zeichner, verantwortlich machen könnte. — Mit Bedauern vermißt man in der Ausstellung die Zeichnung des Zürcher Kunsthauses mit den drei schildhaltenden, gepanzerten Rittern, deren Zuschreibung an Schäufelein durch Friedrich Winkler umstritten ist, und für deren Autorschaft sich aus der Konfrontation mit zahlreichen gesicherten Zeichnungen Schäufeleins vielleicht neue Gesichtspunkte ergeben hätten.

Unter den Dürer-Schülern der zweiten Generation ragt nur *Hans Springinklee* hervor. In seinem schmalen und mit allzu vielen Fragezeichen behafteten Oeuvre mischen sich mit den unverkennbar dürerischen Zügen starke Einflüsse von der Seite der «romantischen» Donauschule der Altdorfer und ihres Kreises. Sie sind besonders vordergründig in jenem Werkteil, der für den Meister am besten gesichert ist: in den Zeichnungen. Wenn die «Anbetung des Kindes» in Bamberg den Namen Springinklee zu Recht trägt, dann ist man allerdings versucht, ihm auch die vieldiskutierte, zuletzt mit Hans von Kulmbach in Verbindung gebrachte und auch in der Nürnberger Ausstellung als dessen Werk gezeigte «Marter der hl. Ursula» in Poitiers zuzuschreiben. Der Hang zum Gegenklassisch-Romantischen zeigt sich bei Springinklee übrigens auch in den Holzschnitten, vor allem den Einblattholzschnitten, die er wohl auf eigene Verantwortung herausgab. Seine Anpassungsfähigkeit bezeugen desto nachdrücklicher die Holzschnitte, die er durch Vermittlung Dürers und ganz in seinem Sinn und Geist zu den Monsterwerken für Kaiser Maximilian beisteuerte.

Zur dritten Schülergeneration gehören jene Meister, die volle drei Jahrzehnte nach Dürer geboren wurden und bereits ein anderes Bild der Welt in sich trugen. Sie standen in losem Verhältnis zu Dürer, und nur für einen von ihnen, *Georg Pencz*, ist eigentliche Mitarbeit bezeugt. Aber gerade durch die Distanz gewinnt die künstlerische Beziehung zu Dürer deutliche Umrisse, wird klar, welche Elemente von Dürers Erbe sie an die deutsche und vor allem an die Nürnberger Kunst des späteren 16. Jahrhunderts weitergaben. Zunächst fällt einmal auf, daß sie im Gegensatz zu den Schülern der beiden ersten Generationen, die alle den Holzschnitt pflegten und dem Kupferstecher Dürer aus dem Wege gingen, nun umgekehrt dem Kupferstich ihre volle Aufmerksamkeit zuwandten. Wenn sie zwar für die Technik sich vor allem an das Vorbild der Meisterstiche Dürers hiel-

ten, in ihrer Vorliebe für die reliefhaft ausgebreitete Komposition und für wundervoll plastische Körper dagegen die italienische Kunst zu Rate gezogen haben, dann mag ihnen auch dafür Dürer die Augen geöffnet haben. Aber nicht der Kupferstecher und nicht der bildende Künstler Dürer überhaupt, sondern der Theoretiker, der allein jene spätgotischen Relikte ausmerzte und überwand, die der Praktiker bis ans Ende mit sich trug. Von den geometrischen Konstruktionen Dürers scheint auch Pencz ausgegangen zu sein, als er perspektivisch-illusionistische Deckenbilder entwarf und damit vielleicht den bedeutungsvollsten Brückenschlag seiner Epoche zur fernen Kunst des Barock vollzog. Bei den Zeichnungen von *Sebald* und *Barthel Beham* wird das dürerische Erbe und die Form, in der es weitergegeben wurde, besonders deutlich sichtbar. Für die Federzeichnung hatte Dürer ein so definitiv formuliertes Vokabular geschaffen, daß jahrzehntelang nur in dürerischen Phrasen gesprochen werden konnte. (Baldung hat damit, wie oben angedeutet, schon zu Beginn des Jahrhunderts den Anfang gemacht.) Die Veränderung besteht darin, daß diese Formeln nun ins Gefällig-Dekorative ausgebreitet werden. Mehr Spielraum für die persönliche Aussage ließ die Kreidezeichnung, die Dürer seltener gepflegt und die er weit weniger als die Federzeichnung auf eine bestimmte Form festgelegt hatte. Die «Drei Frauen und Kind» von Sebald Beham und «Die Verleumdung des Apelles» von Pencz sind dafür besonders schöne Beispiele. Sebald Beham hat im übrigen auch durch die gleichzeitige Verwendung verschiedenfarbiger Tinten (Kat. Nr. 81) und durch die Einführung des Rötels (Nrn. 79 und 80), der sich von der schwarzen Kreide nicht nur in der Farbe, sondern auch im Strichcharakter unterscheidet, neue und für die Zukunft wichtige künstlerische Möglichkeiten erschlossen. — Den entschiedensten Schritt von Dürer weg tun die Beham und Pencz als Maler, vor allem als Bildnismaler. Da erscheint vor uns ein neuer Menschenschlag, der seiner nicht mehr sicher ist und nicht mehr in sich ruht, sondern «aus der Haut zu fahren» scheint oder, in allen Fällen repräsentationsbedingter Unaufrichtigkeit, seine innere Unsicherheit unter der Keckheit modischer Exzentrizität zu verbergen sucht. Für beide Möglichkeiten hat Barthel Beham Musterbeispiele geschaffen: für die erste mit dem Männerbildnis in Wien (Nr. 32), für die zweite mit dem Bildnis eines bewaffneten Edelmannes in München (Nr. 34). Hier wie dort befinden wir uns weitab von Dürer: schon mitten im Manierismus.

Viele Randfiguren des Schülerkreises um Dürer kommen in der Ausstellung noch zu Worte, so der Bruder Hans Dürer, der Zürcher Hans Leu d. J. und mancher namenlose Meister. Sie alle liefern in diesem Zusammenhang vor allem Stoff für die gelehrte Diskussion. Augenfälliger für den unbefangenen Ausstellungsbesucher dürfte die große Zahl von *Glasmalereien* sein, für die vor allem die Dürer-Schüler der ersten Generation Entwürfe geliefert haben, die in der Ausstellung jedoch recht unglücklich präsentiert werden (vor blendenden Lichtwänden und unruhigen Stoffkaskaden). Daß die Glasmalerei zu dieser Zeit aber nur noch eine postume Existenz hat, kommt sogar in den stets merkwürdig temperament- und lustlosen Entwurfszeichnungen (Scheibenrissen) der Künstler zum Ausdruck.

Unser Bericht wäre im Wesentlichen unvollständig, wenn er den umfangreichen *Ausstellungskatalog* mit Schweigen überginge. Von den zahlreichen wissenschaftlichen Beamten des Germanischen National-Museums bearbeitet und als Band 1960—1961 des altehrwürdigen «Anzeigers» dieses Museums erschienen, stellt er ein wissenschaftlich-kritisches Kompendium des für die Geschichte der deutschen Kunst so bedeutsamen Gebietes dar, das seinen Wert wohl auf Jahrzehnte hinaus behalten wird. Für viele der Dürer-Schüler gibt er heute die maßgebende Materialsammlung, und für einzelne von ihnen hat er recht eigentlich Neuland erschlossen. Als Ganzes und auch durch seine tadellose Aufmachung zeichnet er die bleibende Spur dieses für die Erkenntnis der Kunst einer ganzen Epoche grundlegenden, respektheischenden Ausstellungs-Unternehmens.

Hanspeter Landolt

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

Berlin, Galerie Meta Nierendorf: Deutsche Expressionisten (bis 12. 10.).
— Haus am Waldsee (Berlin-Zehlendorf): «Neue Sachlichkeit» (ab 26. 9.).
Dortmund, Schloß Cappenberg: Goldschmiedekunst des 12.—18. Jahrhunderts aus dem Besitz des Museums (bis 8. 10.).
Duisburg, Städtisches Kunstmuseum: Schwarz-Weiß-Graphik (ab 9. 9.).
Essen, Folkwang-Museum: Sammlung Sonja Henie — Niels Onstad (bis 17. 9.).
Frankfurt, Historisches Museum: «Das naive Bild der Welt» (16. 9.—19. 10.).
— Kunstkabinett: Willi Baumeister (bis 12. 9.).
Kaiserslautern, Landesgewerbeanstalt: Radierungen und Lithographien von Auguste Renoir (bis 1. 10.).
Lübeck, Oberbeck-Gesellschaft: Die junge Generation II. (bis 24. 9.).
München, Galerie Wolfgang Gurlitt: Manieristen (ab Ende August).
— Galerie Julius Böhler: Zeichnungen alter Meister (bis 30. 9.).
Nürnberg, Germanischen Nationalmuseum: Meister um Albrecht Dürer (bis 17. 9.).

Frankreich

Epinal, Eglise de Notre Dame: Art religieux des Vosges (bis 10. 9.).
Paris, Maison de la pensée française: Les artistes russes de l'Ecole de Paris (bis Okt.).
— Galerie Rive droite: Nouveau réalisme à Paris et à New York (bis 10. 10.).
Toulouse: Peinture du 13e siècle jusqu'à la Renaissance en Languedoc (bis 11. 9.).

Großbritannien

London, Arthur Tooth Gallery: From Corot to Picasso (bis 23. 9.).
— Worcester House, 30 Curzon Street: Victorian porcelain (1852 bis 1901) (bis 30.9.).
— Tate Gallery: Max Ernst (ab 7. 9.).

Italien

Mantua, Palazzo Ducale: Andrea Mantegna e i Mantegneschi (bis Mitte Okt.).
Venedig, Palazzo Ducale: Carlo Crivelli e i Crivelleschi (bis 10. 10.).
— Sala Napoleonica am Markusplatz: Graphische Werke Emilio Vedovas (Sept.).
— Sala Napoleonica am Markusplatz: Klassische Erzeugnisse des venezianischen Handwerks (16. 9.—22. 10.).
Vicenza: 16. Internationale Keramikausstellung (Sept.).
— 13. Nationale Ausstellung von Goldschmiedekunst (Sept.).
— 10. Nationale Marmor- und Steinausstellung (Sept.).

Niederlande

Amsterdam, Städtisches Museum: Gemälde von 1800—1900 (bis 18. 9.).
— Museum Willet-Holthuysen: Albert Magnus und seine Zeit (bis 21. 9.).
Gouda, Museum Het Catharina Gasthuis: Altes Spielzeug (bis 2. 10.).
Den Haag, Westbroekpark: Plastiken des Gemeente-Museums (bis 30. 9.).
Haarlem, Het Huis van Looy: Zeichnungen von Jacobus van Looy und seinen Zeitgenossen (bis 17. 9.).
Hengelo, Hengelose Kunstzaal: Stadt und Landschaft in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts (bis 18. 9.).
Rotterdam, Museum Boymans: James Ensor (bis 17. 9.).
Terschelling, Het Behouden Huys: Die Schönheit alter Kacheln (bis 1. 10.).
Utrecht, Centraal-Museum: Pieter Jansz. Saenredam (1597—1665) (15. 9.—19. 11.).

Österreich

Salzburg, Galerie Welz: Exotische Kunst aus verschiedenen außereuropäischen Kunstbereichen (bis 7. 9.).
Wien, Oberes Belvedere: Der blaue Reiter und sein Kreis (Sept.).
— Heeresgeschichtliches Museum: Bilder aus dem Ersten Weltkrieg (Sommer).

Schweiz

Aarau, Kunsthaus: Eduard Spörri zum 60. Geburtstag. Eugen-Maurer-Gedenkausstellung. GSMBA Sektion Aargau, Jahresausstellung (16. 9.—15. 10.).

Basel, Kunsthalle: Gedächtnis-Ausstellung Paul Burckhardt - Emil Schill (bis 24. 9.).

— Kunsthalle: Carlo König (bis 24. 9.).

Bern, Galerie Spitteler: Claudévard — Willi Meister — Walter Simon (14.—30. 9.).

Luzern, Kunstmuseum: Europäische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts aus Luzerner Privatbesitz (27. 8.—24. 9.).

Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: Herbert Boeckl (bis 1. 10.).

St. Gallen, Kunstmuseum: Carl Liner (15. 10. bis 19. 11.).

Thun, Thunerhof: Der Surrealismus und verwandte Strömungen in der Schweiz (10. 9.—22. 10.).

Zürich, Kunsthaus: Ernst Gubler (Anfang Sept. bis ca. Mitte Okt.).

Spanien

Barcelona und *Santiago de Compostela:* Romanische Kunst (bis 10. 10.).

WEIMAR ZUR GOETHEZEIT

Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach

In seiner «Lotte in Weimar» läßt Thomas Mann Dr. Riemer sagen: «Der Fremde darf bei der Besichtigung nicht vergessen, daß unsere Merkwürdigkeiten nicht durch sich selbst merkwürdig sind, sondern darum, weil es die Merkwürdigkeiten Weimars sind.» Diese Mahnung muß auch der Besucher der Sonderausstellung *Weimar zur Goethezeit* beherzigen, die bis zum 15. November dieses Jahres im Schiller-Nationalmuseum in Marbach den Hauptteil der *Sammlung Edwin Redslob* zugänglich macht. All die Dinge, die er da zu sehen bekommt und die einen Abglanz oder Widerschein vom Weimar Goethes und seinem Geiste tragen, haben in erster Linie nicht durch sich selbst, durch ihre eigene Strahlungskraft, Wert und Bedeutung, sondern durch das, wofür sie stehen und was sie repräsentieren. Trotz dieses zeichenhaften oder stellvertretenden Charakters der meisten Objekte und obwohl die Ausstellung in einem einzigen, freilich großen und durch eine Mittelwand unterteilten Saal Platz findet, ist sie bedeutungsvoll genug, daß eine Fahrt nach Marbach sich lohnt, von dem Städtchen selbst mit Schillers Geburtshaus und von dem nahen Ludwigsburg mit seinem herrlich grünen Park und dem festlichen Barockschloß zu schweigen.

Edwin Redslob, der seinerzeit als Reichskunstwart der Weimarer Republik und dann wieder als Mitbegründer und erster Rektor der Freien Universität Berlin hervorgetreten ist und sich unter anderm auch durch eine Reihe aparter Publikationen um und über Goethe einen Namen erworben hat, berichtet im Geleitwort zum Katalog über die Geburtsstunde seiner Sammlung: «Unter dem Eindruck der Goethefeier, die aus Anlaß seines hundertfünfzigsten Geburtstages am 28. August 1899 in Weimar begangen wurde, hob ich mir, ein Knabe von noch nicht fünfzehn Jahren, Theaterzettel, Programme und andere Dokumente auf.» Aus diesem bescheidenen Anfang hat die Sammlerleidenschaft, die während sechs Jahrzehnten mit Liebe und Kennerschaft unermüdlich Stück um Stück zusammentrug, ein Ganzes werden lassen, das, wie Bernhard Zeller, der Direktor des Schillermuseums, in seinem Dank an den Leihgeber meint, nach den großen Museen in Weimar und Frankfurt und der zu Museumsbesitz gewordenen Sammlung Kippenberg «heute die bedeutendste Weimar-Sammlung in Deutschland darstellen» dürfte. Dabei sind es offenbar weniger die aufgewendeten Mittel, die dieses Sammeln auszeichnen, als der Geist, in dem es erfolgt. Weimaraner und Weltbewohner auch er, geht Redslob, ganz im Sinne Goethes, vom Nahen und Besonderen aus und bleibt doch nicht bei diesem stehen. Was ihm Lokalhi-

storie oder Familientradition nahe bringen, das empfängt für ihn seinen Sinn erst aus einem Allgemeineren, aus der Beziehung zu der «größten Epoche deutschen Geisteslebens», die in diesen Bildnissen, Szenerien und Requisiten optisch faßbar wird. Weil er aber so von Ideen her sammelt, weil er darin «Geistiges durch Anschauung einprägsam» zu machen sucht, ist seine Kollektion auch nicht eine bloße Anhäufung mehr oder weniger kostbarer Einzelstücke geworden, sondern ein gegliedertes Ganzes, in dem auch das Unscheinbare noch Licht erhält durch den Zusammenhang, worin es erscheint. Redslob selber weist auf seine Neigung hin, innerhalb der Sammlung in sich geschlossene Gruppen abzurunden, und spricht von Motiven seines Sammelns. Motive, Bewegkräfte: es gehört zu den starken Eindrücken dieser Schau, daß man in Zusammenhang und Ordnung der Gegenstände, die da in den Kästen liegen, von diesen Motiven, von dem ursprünglich Lebendigen also, das all das wägend und wählend zusammenbrachte, und damit von der Person des Sammelnden selbst etwas meint erspüren zu können. Mit Recht wird denn auch am Schluß des Rundgangs die schriftstellerische Lebensleistung Redslobs und mit ihr der geistige Hintergrund seines «schöpferischen Sammelns» noch gestreift.

Im übrigen folgt die Darbietung in Marbach nach Möglichkeit dem Aufbau der Sammlung selbst. Einleitend erinnern unter dem Wort «Weimars alte Ehre» Karten, Ansichten, Münzen, Porträts, Bücher an das Weimar des 16. und 17. Jahrhunderts und an markante Vertreter seines Fürstenhauses; eine zweite Gruppe zeigt die Regentin Anna Amalia und ihren Kreis, Wieland vorab, der von der Herzogin sagte: «Ohne sie würde Weimar wieder ein unbedeutendes, langweiliges und seelentötendes Nest werden, wie irgend eins in deutschen oder welschen Landen.» Nach diesem Auftakt, der die Örtlichkeiten und Menschen ins Gedächtnis ruft, die er antreffen wird, bieten sich in fünf Abteilungen die Zeugnisse über Goethes Leben und Wirken in Weimar dar. Das erste Jahrzehnt zunächst: Carl August und seine Gemahlin, Herder, der Park, Schloß Belvedere, Goethes Gartenhaus. Eine eigene Vitrine ist Lavater gewidmet. Seine «Physiognomischen Fragmente» sind aufgeschlagen im Kapitel über Schattenrisse mit der Abbildung eines Silhouettierapparats. «Aus bloßen Schattenrissen hab' ich mehr physiognomische Kenntnisse gesammelt, als aus allen übrigen Porträten; durch sie mein physiognomisches Gefühl mehr geschärft, als selber durch's Anschauen der immer sich wandelnden Natur»: eine ungemein fesselnde Silhouette Charlotte von Steins vermag diese Bemerkung Lavaters wie auch die Bezauberung Goethes verständlich zu machen. Wichtige Bereiche von Goethes Tätigkeit treten weiter mit den Gruppen «Ilmenau» und «Weimarer Liebhabertheater» ins Blickfeld.

Die zentrale und auch am reichsten dotierte Folge von Sammlungsmotiven wird unter dem Titel «Weimarer Klassik» zusammengefaßt. Sie hat ihrerseits ihre Mitte in den Zeugnissen zur «Freundschaft mit Schiller», die, an der Stirnseite des Saales zwischen den Fenstern untergebracht, von wo der Blick über das altertümliche Marbach und den Neckar schweift, schon durch diesen bevorzugten Platz ausgezeichnet sind. Ihnen voraus gehen Stücke aus den Jahren nach Italien, unter anderem auch Goethes Bildnis in dem berühmten, stark stilisierten großen Kupferstich von Lips. Das Wirken als Theaterdirektor klingt an mit Iffland, Kotzebue, der Jagemann, Schlegels Ion. Was für Spannungen verschiedener Art ruft jeder dieser Namen auf! Das Verhältnis zur Jenaer Universität dann, nicht weniger beziehungsreich, wo zum erstenmal Schiller, dann Humboldt, Schelling, Fichte, Hegel, die Orientalisten Eichhorn und Paulus, der Homerübersetzer Voß, der Kunsthistoriker Fernow erscheinen. Ein besonders hübsches Beispiel für die Bezüglichkeit im einzelnen schließt sich an die Schillervitrinen an. Bekanntlich hatten die beiden Dichterfreunde allen Grund, sich mit der Frage des Dilettantismus auseinanderzusetzen. Auf die «Drei Widmungen Goethes» — Winkelmannschrift, Farbenlehre und Philipp Hackert — folgt nun geistreich-maliziös die Zusammenstellung «Dichtende Frauen in Weimar», wo dann auch Bertuch, der betriebsame Unter-

nehmer, mit seinem «Journal des Luxus und der Moden» figuriert. Ähnlich beziehungsvoll erscheint, nach mancherlei Erinnerung an die Kriegsjahre, im nächsten Abschnitt über die Napoleonische Zeit der Erstdruck der «Wahlverwandtschaften» eingerahmt durch die Bildnisse von Minchen Herzlieb und Silvie von Ziegesar. So wird der kundige Besucher kommentarlos daran erinnert, daß der älteren Auffassung über die Entstehung des Romans seit einigen Jahren eine wohlbegründete neuere gegenübersteht. Den Abschluß bilden die beiden Kreise «Zwischen 1815 und 1819» und «Der alte Goethe», wieder mannigfach in sich gegliedert. Hier tritt Carl August, nunmehr Großherzog, nochmals hervor, Zelter, Goethes musikalische Autorität («Wenn die Tüchtigkeit sich aus der Welt verlöre, so könnte man sie durch ihn wieder herstellen!»), der Urfreund Knebel, verschiedenartige Erinnerungsstücke zum Jubiläum von 1825, zum Hinschied Carl Augusts, zu Goethes eigenem Tod und seiner Bestattung sodann.

Eine bunte Vielfalt von Bildern, Büchern, Handschriften, Reliquien, von denen nur ein Bruchteil hier genannt worden ist! Neben wertvollen Erstausgaben sind da zum Beispiel die mit Kupfern nach Chodowiecki geschmückten Raubdrucke «Goethens Schriften» des berüchtigten Himburg zu sehen, über den sich der Dichter schwer geärgert hat, wie dann auch die erste von ihm selbst veranstaltete Gesamtausgabe bei Göschen. Die wichtigen Zeitschriften fehlen nicht, der Deutsche Merkur, die Horen, die Propyläen, das Journal des Luxus und der Moden, Über Kunst und Altertum und Zur Morphologie, und man kann sich wundern, wie zierlich von Format sie durchweg sind. Handschriftlich ist das Tagebuch jenes Lützower Jägers Ferdinand Heinke vorhanden, um dessen Rettung sich Ottilie, nachmals Goethes Schwiegertochter, und Adele Schopenhauer bemühten, wie auch, ungleich bedeutungsvoller, «Goethes letzte Freude», der Brief des Archäologen Zahn über seine Entdeckung des Mosaiks der Alexanderschlacht und die Feier von Goethes 82. Geburtstag in der Casa di Goethe in Pompeji. Unmittelbarer, weil nicht durch den Inhalt, sondern durch die Schriftzüge selbst, sprechen die verschiedenen Autographen zum Betrachter. Außer Goethe, Schiller und dem herzoglichen Haus sind etwa Knebel mit zierlich-nervösem Federzug und der Kunschtmeyer mit einer erschreckend phantasielosen Schrift vertreten. Unter den bildlichen Darstellungen fallen, neben einer geologischen Zeichnung von Goethe selbst und vielen kaum bekannten, zum Teil sehr aufschlußreichen Porträts, zum Beispiel der Herzoginmutter, namentlich die großen kolorierten Kupferstiche mit Weimarer Motiven von Kraus ins Auge, seltene und in jedem Sinn kostbare Blätter. Sie sind am ehesten «durch sich selbst merkwürdig» und haben als vollendete kleine Kunstwerke am wenigsten jenen bloß zeichenhaften Charakter, von dem eingangs die Rede war.

Anders als in einer Ausstellung von Werken der bildenden Kunst besteht bei einer solchen literatur- oder geistesgeschichtlichen Schau die sonderbare Schwierigkeit, daß sie gerade das «Eigentliche» voraussetzen muß, weil sie es in keiner Weise zeigen kann. Da ist unter den Erinnerungsstücken aus Familienerbe neben Goethes Reisespiegel etwa auch seine Schreibfeder zu sehen, durch das Siegel der Großherzogin Maria Paulowna beglaubigt. Sie wirkt eher schäbig und ziemlich verstaubt. Nur wer von Goethes Werk und Wesen berührt ist, wird darin etwas wie eine Reliquie erblicken und allenfalls Ehrfurcht empfinden. Anderseits, sollten nicht, zumal in unserer bildersüchtigen Zeit, gerade auch die schaubaren und sinnenfälligen Dinge, diese Bildnisse, Landschaften, Bücher, Dokumente helfen, vom Handgreiflichen und Realen aus den Geist der Goethezeit besser, menschlicher, realer zu begreifen, so daß er uns lebendig bleibt? So oder ähnlich mag die Hoffnung lauten, die hinter dem lebenslangen Bemühen steht, das diese Sammlung aufgebaut hat. «Wir empfinden», schließt ihr Schöpfer seine bewegende Einführung, «Wort und Begriff ‚Weimar' als Sinnbild einer Zeit, deren geistiges Erbe unvergänglich weiterwirkt — die kommenden Geschlechter mahnend und verpflichtend.»

Fritz Rittmeyer