Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 43 (1963-1964)
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: 02.07.2025

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

UMSCHAU

BAYREUTH 1963

Den einen ein Mekka, den andern Zielscheibe des Hohns, wo man alles Hassenswerte glaubt beisammen zu finden, so stellt «Bayreuth» auch heute, 80 Jahre nach des «Meisters» Tod, den Besucher vor eine Alternative, die ihm seine Unbefangenheit rauben möchte. Im Programmheft zum «Parsifal» ist eine Blütenlese von Angriffen zu finden: da melden sich mit immer wieder neuen Argumenten die unentwegten Gegner Richard Wagners — dieses «bösartigen Zwerges», der mit seinem Narzißmus jedem totalitären Regime zu Diensten stehe, und da ertönt aus dem Kreis der Treugesinnten empörte Kritik an der gegenwärtigen Festspielleitung und ihren Inszenierungen. Die Heftigkeit der Polemik versetzt den Urheber dieser Festspiele mitten in unsre Gegenwart, und die Enkel stellen sich ihrerseits den Angriffen, woher sie auch kommen mögen. Die Maßlosigkeit und oft allzu offensichtlich ressentimentgeladene Ungerechtigkeit mancher Kritik beweist freilich noch nichts. Auch gegenteilige Ansichten sind kaum minder einseitig vertreten. Seltsam, was da hüben und drüben alles so mitsegelt und aufgewühlt wird. Die Diskussion um Wagner ist längst nicht zu Ende, und sie wird wohl fortdauern solang seine Werke gespielt werden.

Indem ich für den diesjährigen (nach fast 30 Jahren meinen zweiten) Besuch diejenigen Stücke wählte, für die das Festspielhaus vor allem gebaut wurde, nämlich den «Ring» und «Parsifal», verpaßte ich leider die Sensationen des Jahres: ich konnte nur noch konstatieren, daß Wieland Wagner mit seiner neuen Meistersinger-Inszenierung, mit deren derb naturalistischen Musical-Elementen er seine frühere Konzeption über den Haufen warf, auf allgemeine Ablehnung stieß, wogegen der ebenfalls von ihm in Szene gesetzte, von Böhm dirigierte «Tristan» ebenso allgemein als großartige künstlerische Gesamtleistung gepriesen wurde.

Die Ring-Inszenierung Wolfgang Wagners ist das Werk eines Regisseurs, der sein Handwerk versteht und der die Ideen seines genialisch eigenwilligen Maler-Bruders auf seine Art weiterspinnt. Der symbolträchtigen Handlung wird noch eine Supersymbolik beigegeben in Form einer Weltscheibe, auf der sich das Geschehen abrollt, eine Weltscheibe, die, je näher wir dem Untergang der Götter kommen, in Segmente zerbricht, um sich erst nach Brünhildes Ende während des feierlichen Orchesterausklangs in dem aus einer neuen Quelle aufstrahlenden Licht wieder zum runden Ganzen zu fügen. Was am vorgeschriebenen Bühnengeschehen heute peinlich wirken könnte oder schwer zu realisieren ist, wird nach Möglichkeit in Dunkel getaucht oder einfach weggelassen. Auf dem Grund des Rheins zeigt sich im Dämmerlicht eine Art Gartenlabyrinth, wo die Rheintöchter von einem Gang zum andern hinüberhuschen, und wo schließlich auch Alberich ohne Anstrengung, nur indem er sich leicht bückt, zum aufleuchtenden Hort in der Mitte des Rondells gelangt. Der Wurm bleibt unsichtbar und schickt nur Rauchschwaden aus dem Spalt zwischen den Scheibensegmenten. Die Walküren liegen nebeneinander auf der zum Rasen gewordenen Scheibe ausgestreckt, ohne Schilder, während sie ihr Hojotoho und Heiaha singen. So ließe sich noch allerlei berichten über eine Rechnung, die selten aufgehen will. Am besten nimmt man das Ganze als eine Art Oratorium hin, vor geschmackvoll abstrakte Bilder gestellt. Bei der dramatischen Szene mit dem Chor im zweiten Akt der «Götterdämmerung» durften freilich alle Vorbehalte verstummen: hier wirkte sich das Musikdrama hinreißend aus.

Die Gerechtigkeit gebietet mir festzustellen, daß mir, von Bayreuth aus zurückblickend, die Zürcher Inszenierung von Karl Heinz Krahl im ganzen nicht schlechter, in

mancher Einzelheit sogar überzeugender vorkommt, als was heute in Bayreuth zu sehen ist. Aber das Festspielhaus verfügt über die größere und leistungsfähigere Bühne, hier ist genügend Zeit vorhanden, um mit der gebotenen Sorgfalt zu proben, und das Orchester ist so wie es Wagner vorschreibt, mit 16 ersten, 16 zweiten Geigen, 6 Harfen usw., im ganzen 106 Mann: berückend der Streicherklang, markig, aber nie brutal das Blech. Rudolf Kempe weiß das Gewebe der Riesenpartitur kammermusikalisch aufzulichten, aber auch die Höhepunkte kraftvoll aufzubauen; es ist eine Interpretation ohne jede Willkür. Daß auch die berühmten Bayreuther Bläser Einsätze verpatzen können, mag unsern eigenen Musikern zum Trost gereichen.

Die Darsteller, die in Bayreuth auftreten, gehören zu jener recht kleinen Schar von Wagnersängern, die heute von Bühne zu Bühne eilen und die wir größtenteils auch von den Zürcher Festwochen her kennen. Die Heldentenöre vermochten diesmal am wenigsten zu befriedigen: keiner hatte den strahlenden Glanz, den man von einem Siegmund und einem Siegfried erwartet; bei der Titelrolle in «Siegfried» hatte man geradezu den Eindruck einer Fehlbesetzung. Die Gattung scheint rarer als je. Man hörte drei Wotane: düster gewaltig war Hotter in der «Walküre», wärmer und heller, auch er hervorragend in der Diktion, Wiener in «Siegfried». Astrid Varnay war die Brünhilde der letzten beiden Abende, als Gestaltung eine Meisterleistung, in den Spitzentönen leider sehr scharf geworden. Hunding und Hagen kann man sich nicht idealer dargestellt denken als durch Gottlob Frick mit seinem schwarzen Baß.

Und Richard Wagner? Ich hatte mir den Text des «Rheingold» wieder einmal genau angesehen und sah der Aufführung mit etwelchem Bangen entgegen. All das Wagalweia, das schlecke Geschlüpfer, das Kiesen und Minnen der Maiden, ist das noch zum Aushalten? Und das «Rheingold» gilt ohnedies als eher langweilig: schon dieses endlose Schwelgen im ersten Es-Dur-Akkord. Als er dann aber wirklich aus dem «mystischen Abgrund» erklang, sich ständig verfärbend und steigernd, spürte man die Hand des genialen Regisseurs: hier, im Orchester, spricht er seine wirkliche Sprache, hier gebietet er über alle Mittel, und wenn die Handlung auf der Bühne zu stocken scheint oder vor lauter deutendem Sinn ganz vernebelt, braucht man bloß auf dieses Klangwunder aus der Tiefe zu horchen, um stets aufs neue gefesselt zu sein. Und diese «Götter», die es an Weisheit und Kraft doch eigentlich kaum einem antiken Heros gleichtun, erhalten in der Musik die Würde, die ihren stolzen Namen entspricht.

Im «Parsifal» sah man Wieland Wagner am Werk. Bei ihm wird das Bühnenweihfestspiel zu einer aus der Nacht aufsteigenden Vision. Dämmrig der Gralstempel, blutrot Thronsessel und Mantel des gepeinigten Amfortas. In der Mitte einer phantastischen Höhle thront Klingsor, ihm zu Füßen Kundry. Die Wandlung in den fahlen Blumenwald ist echtester Bühnenzauber. Kundry bleibt während der ganzen Verführungsszene hinten in der Mitte, einer Venus gleich ausgestreckt, kaum sich rührend. Vor dem Wald ist ein runder Teller angefüllt mit Leibern, die ihre Beine und Arme zum Gesang der unsichtbaren Sängerinnen rekeln. Die Karfreitagsszene spielt sich auf runder Ebene im schwach erhellten Wald ab, eine Lichtung im Mondschein eher als eine strahlende Frühlingslandschaft. Auf Verwandlungsbilder wird verzichtet, und wenn am Schluß der Gralstempel wieder auftaucht, wird nur ein Teil der Schleiervorhänge hochgezogen, die Gralsritter sind kaum wahrzunehmen; nur in der Mitte, am Boden ausgestreckt, ist der leidende Amfortas zu erkennen. Parsifal und seine zwei Gefährten wandeln als schwarze Schatten herein, bis der neue Gralskönig, mehr und mehr von weißem Licht umflutet, erst den Speer, dann den rot leuchtenden Kelch hebt und, nach vorn schreitend, alles hinter sich und um sich in der Finsternis zurückläßt. Das sind Bühnenphantasien großen Stils, aber das dramatische Geschehen friert in ihrer Starrheit ein. Wieland, der unermüdliche, einfallsreiche Experimentator wird auch dabei nicht stehen bleiben. Theater lebt von stetiger Erneuerung, auch das Theater Richard Wagners.

Die Besetzung des «Parsifals» ließ keinen Wunsch offen: hoheitsvoll und menschlich der Gurnemanz Hotters, herrlich singend George London als Amfortas, Neidlinger als machtvoller (wenn auch durch die Placierung im Hintergrund akustisch benachteiligter) Klingsor, Windgassen der zum Herrschen erkorene Reine Tor und die Kundry der Amerikanerin Irene Dalis mit dunkler, tragender Tiefe und leuchtender Höhe. Knappertsbusch dirigierte in seiner souverän pastosen Art. Eine Erinnerung wollte sich freilich durch diese ausgezeichneten Leistungen nicht verdrängen lassen, die Erinnerung an einen «Parsifal» im gleichen Haus unter Furtwängler. Das war noch in der Zeit, als Tietjen Regie führte und Preetorius die gediegen werktreuen Bühnenbilder lieferte: hier kam die Sensation nur aus der Musik heraus, durch die von nichts abgelenkte Erregung, die des großen Dirigenten Geheimnis war und die Partitur wie neu in ihrer Folgerichtigkeit und Spannung erklingen ließ.

Wie denkt heute der unbefangene Musik- und Theaterfreund über die Daseinsberechtigung der Bayreuther Festspiele? Gewiß, es riecht hier bisweilen bedenklich nach Wirtschaftswunder, aber sind die in ihren großen Mercedes anrollenden Generaldirektorenfamilien, die sich fürs Theater elegant machen, nicht eher besser, vielleicht auch sympathischer als die andern, die für kulturelle Darbietungen nichts übrig haben? Oder sollten sie heute alle nach Donaueschingen pilgern? Wäre das der geringere Snobismus? Da mag auch noch der eine oder andere Unbelehrbare umherstolzieren, der bei Wallhallklängen seinen eigenen Vorstellungen von deutscher Macht und Ehre nachhängt. In einer Demokratie gibt es vielerlei Zeitgenossen, auch in der Demokratie der Künste.

Und dann spukt da immer noch die Frage: Glaubst du an den Meister?

Weihestätte? Nein. Kunststätte? Ja. Wir wollen hier nicht zur Andacht einkehren, keinen Pseudogottesdienst erleben. Wir wollen Kunst genießen und die Künstler beklatschen, die sie uns vermitteln. (Wann wird man, wenigstens in Zürich, auch beim «Parsifal» klatschen, statt so provozierend zu schweigen, als ob man in der Kirche wäre?) Wieviel leichter löst sich das Problem «Bayreuth» von seinen peinlichen Begleiterscheinungen, wenn man das Festspielhaus als das nimmt, was es doch schließlich ist: eine Pflegestätte der Oper, dieser seltsamsten Kunstgattung, die auch in der Wagnerschen Version als «Musikdrama» nichts von ihrer paradoxen Vielfalt, ihrer Mischung von Sinn und Unsinn, nichts von der Verflochtenheit erhabener Ideen in zeitbedingte Weltlichkeit verloren hat.

Theater, auch das Theater von Bayreuth, lebt davon, daß Künstler als Sänger, Musiker, Bühnenleute ihre eigene Begegnung mit dem Werk immer wieder neu mitzuteilen vermögen. Die Wagner-Enkel haben das begriffen.

Es wird erzählt, Wieland Wagner habe, wegen seiner offensichtlichen Abweichungen von den Regieangaben im Textbuch zur Rede gestellt, ausgerufen: «Das ist es ja eben, dauernd ist mir mein Großvater im Weg!» Man hat ihm das als Blasphemie ausgelegt. Aber man lese einmal selbst diese Regieanweisungen nach: kein Regisseur kann sie heute mehr wörtlich befolgen. Werktreue ist eine Frage des Maßes, das jede Generation für sich selbst finden muß. Kann man sich vorstellen, daß der «Meister» selbst, dieser tolle, dynamische Geist, wenn er heute lebte, sich an überholte Bühnentraditionen, und wären es seine eigenen, klammern würde, wenn sich neue Möglichkeiten, etwa durch die Handhabung des Lichts, auftun? Sogar die offensichtlichen Fehlinterpretationen des heutigen Bayreuth haben das eine gute, daß sie die «Gläubigen» selbst in die kritische Auseinandersetzung mit hineingerissen haben.

Nicht um an der Weihestätte in den Kreis der Initiierten zu gelangen, sondern um an einem Fest der Oper teilzunehmen, fahren wir heute nach Bayreuth und sind froh um seine Existenz. Der Besuch lohnt sich allein schon des Festspielhauses wegen, des ersten modernen Opernbaus, in dem das italienische Logentheater dem heute allgemein anerkannten — wenn auch in dieser Würde und akustischen Vollendung noch kaum wieder erreichten — Typ gewichen ist. Es lohnt

sich auch der Besuch der von Dr. Joachim Bergfeld betreuten Richard-Wagner-Gedenkstätte im Neuen Schloß, wo Modelle und Dokumente aller Art ein ganzes Stück europäischer Kulturgeschichte im Brennpunkt dieser einen erstaunlichen Persönlichkeit zeigen. Und es lohnt sich, einmal während der Muße einiger Ferientage den Künsten des großen Zauberers willig zu folgen.

Martin Hürlimann

DAS AMSTERDAMER MUSIKFEST DER IGNM

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, kurz IGNM genannt, ist ein Gebilde, das nach demokratischen Grundsätzen aufgebaut ist. Ein achtköpfiger Vorstand mit Dr. Heinrich Strobel an der Spitze erledigt die laufenden Geschäfte und legt einmal im Jahr der von den gegenwärtig rund fünfundzwanzig nationalen Sektionen beschickten Generalversammlung Bericht und Rechenschaft ab, unterbreitet Vorschläge, die der allgemeinen Genehmigung bedürfen, nimmt Anregungen entgegen und läßt sich schließlich — wie das eben so geht — im Amt bestätigen. Diese Generalversammlung, die in der Regel zwei bis drei Vormittage beansprucht, bildet das administrative Gegenstück zum Weltmusikfest, als welches etwas pompös die durchschnittlich fünf Konzerte bezeichnet werden, die — auf eine Woche zusammengedrängt — Jahr für Jahr (und Jahr für Jahr woanders) über die Position der musikalischen Moderne Auskunft zu geben bestimmt sind. Fünf Konzerte. Sie kommen so zustande, daß zunächst einmal jede nationale Sektion eine eigene, nationale Jury bestimmt und ihre Komponisten auffordert, dieser Jury geeignete Werke einzusenden; aus den anfallenden Partituren wählt die nationale Jury dann die sechs besten aus und leitet sie an die internationale, vom Vorstand der IGNM bestellte Jury weiter; die internationale Jury endlich gestaltet auf Grund solcher Eingänge die Konzertprogramme, wobei sie in ihrer Bewegungsfreiheit allerdings etwas eingeschränkt ist: sie hat selbstredend den praktischen Aufführungsmöglichkeiten Rechnung zu tragen, hat Kammermusik, Chorliteratur und Orchestrales ins Gleichgewicht zu bringen; darüber hinaus darf sie pro Sektion nicht mehr als zwei Stücke berücksichtigen und muß zugleich darauf achten, daß nicht über mehrere Jahre hinweg die eine oder andere Sektion beharrlich übergangen wird — dafür steht ihr das Recht zu, Werke, die nicht gleichsam auf dem Dienstweg an sie gelangten, von sich aus einzusetzen: stilbildende Kompositionen älterer, bereits verstorbener Musiker also, oder (falls das vorkommen sollte) Arbeiten von begabten Jungen, die mit ihrer Sektion aus irgendwelchen Gründen in Fehde liegen und demgemäß in der nationalen Vorentscheidung ungerechterweise aus dem Rennen fielen.

Das alles funktioniert in Prächten zumindest was die organisatorischen Belange betrifft. Funktioniert in Prächten, weil da die demokratischen Grundsätze nicht viel mehr sind als — eben: Grundsätze; Grundsätze, die in der Praxis immer wieder überspielt werden. Denn während der Vorstand natürlich über Jahre, wenn nicht gar über Jahrzehnte hinweg sich aus den gleichen Herren zusammensetzt, sitzen sich in der Generalversammlung Mal für Mal neue Gesichter gegenüber. Neue Gesichter, weil die meisten nationalen Sektionen nicht willens oder nicht in der Lage sind, einen ständigen Delegierten mit der Wahrung ihrer Interessen zu betrauen, sondern es vorziehen, sich je durch einen der Komponisten vertreten zu lassen, die gerade in den Festkonzerten aufgeführt werden. Auf der einen Seite also ein Gremium, das über die Entwicklung der Gesellschaft wie

über die derzeit hängigen Fragen aufs genaueste unterrichtet ist und klare Ziele geradlinig verfolgt — auf der anderen eine Versammlung, aus der kaum einer weiß, was in den vorangegangenen Jahren abgesprochen wurde, geschweige denn, was inzwischen hätte bedacht werden müssen: eine Versammlung also, die (wen wundert's?) hübsch stillhält. Doch wie gesagt: so weit, so gut.

Im Bereich des Künstlerischen indessen funktioniert das alles längst nicht mehr so glatt. Funktioniert nicht mehr so glatt, weil da nun den demokratischen Prinzipien mit fast schon beängstigender Buchstabentreue nachgelebt wird. Nationen, die vom Standpunkt des avancierten Komponierens aus Entwicklungsländer heißen müßten, Australien etwa, dann Brasilien, Chile, Island, Neuseeland, auch wohl die USA, kommen in regelmäßigen Abständen zum Zug, wie wenig auch immer die musikalischen Probleme, die innerhalb ihrer Grenzen aufgeworfen werden, mit den aktuellen Gegebenheiten des zentraleuropäischen Musiklebens zu tun haben mögen: nur, weil sie Mitgliedstaaten sind. Ihre Beiträge fälschen so vorweg den ursprünglich intendierten Charakter der Festkonzerte ab, verwandeln, was im Idealfall zu einem aus vielen Fazetten gefügten verbindlichen Werkstattbericht zusammenschießen könnte, in ein unverbindliches Nebeneinander von inkommensurablen Formen und Stilen. Gewiß: es stünden auch dann noch Möglichkeiten offen. Die internationale Jury könnte derlei «Pflichtstücke» zu einem oder zwei Abenden bündeln, Abenden, die zum voraus schon abgeschrieben werden — könnte mit einem oder zwei nichtssagenden Potpourris zwei oder drei stichhaltige Studiokonzerte sich einhandeln. Das bedingte freilich, daß in der Jury Männer wären, die über die Tendenzen der europäischen Avantgarde exakten Bescheid wüßten, die auch in vorderhand noch nicht kodifizierten Idiomen zwingende Schöpfungen von bloßem Machwerk zu unterscheiden vermöchten, und die — last not least — es auch verstünden, eine unentschlossene oder feindlich gesinnte Mehrheit von der Richtigkeit ihrer Ansichten zu überzeugen. Der Wiener Jury mit Pierre Boulez als ihrem profiliertesten Kopf ist ähnliches weithin geglückt. Die Londoner Trias Hans Keller/ Roman Vlad/ Jacques Wildberger hat zumindest für das Eröffnungskonzert des letztjährigen Festivals vier vollendete Meisterwerke zu versammeln gewußt. Der Jury von 1963 ist nichts dergleichen gelungen.

Denn der Jury von 1963 gehörten die Herren Conrad Beck (Schweiz), Elliott Carter (USA), Guillaume Landré (Holland), Jan Maegaard (Dänemark) und Marcel Mihalovici (Frankreich) an. Komponisten also, die in ihren eigenen Bemühungen unverhohlen sich auf die Vergangenheit berufen, die — anders ausgedrückt — weder an den schöpferischen Versuchen der jüngsten Gegenwart selber beteiligt sind noch auch nur ihnen als sonderlich wohlwollende Beobachter gegenüberstehen. Nicht, daß diese Jury nun ihren Geschmack zum allein gültigen Maßstab erhoben und vorzugsweise tonal konzipierte Stücke ins Programm aufgenommen hätte; das keineswegs. Aber ebenso wenig hat sie konsequent auf die Moderne gesetzt. Sie hat vielmehr um Entscheidungen wo immer möglich sich gedrückt. Sie hat versucht, in allen Konzerten allen Strömungen und allen Richtungen — wie divergent sie sich zueinander verhalten und wie geschichtlich schief sie im einzelnen auch liegen mochten — zu ihrem (scheinbaren) Recht zu verhelfen. Sie hat sich ebenso loyal wie unschöpferisch an die von der Gesellschaft nun einmal sanktionierten demokratischen Spielregeln gehalten (damit immerhin mit dankenswerter Deutlichkeit deren Fragwürdiges offenbarend). Und so stellte sich denn das 37. Weltmusikfest der IGNM, das vom 8. bis 14. Juni in Amsterdam durchgeführt wurde, als eine neutrale, gesichts- und geschlechtslose Musikmesse dar.

*

Wenn ich heute, sieben Wochen nach Abschluß des Amsterdamer Festivals, die nicht sehr zahlreichen Eindrücke, die haften blieben, zu ordnen versuche, dann drängt sich erstaunlicherweise einer in den Vordergrund, der weniger Fragen des Komposito-

rischen betrifft als vielmehr solche der Wiedergabe. Dazu kurz zwei Worte. Die Leitung des vom Concertgebouw-Orchester bestrittenen Eröffnungskonzerts war Ernest Bour übertragen worden. Tags danach dirigierte Bruno Maderna Kammerorchester und Kammerchor des niederländischen Rundfunks. Bour hatte in seinem Programm neben zwei belanglosen Klangfarbenkompositionen ein so großartig auf Entwicklung gestelltes Werk wie Schönbergs Orchesterlieder op. 22 und eine so weiträumige und ausdrucksreiche Arbeit wie Karl Amadeus Hartmanns Sinfonie Nr. 8 stehen. Maderna dagegen waren Stücke zugeteilt worden, von denen man annehmen möchte, daß sie der nachschöpferischen Gestaltung weit weniger Spielraum lassen: allerlei in sich kreisende Zeugnisse eines ins Dekorative abgefälschten Modernismus, dazu als Kuriosum ein in Alban Bergs Manier berückend schön, wenn auch wohl etwas zu vertrauensselig geschriebener Chorsatz von Hans Erich Apostel (das einzige thematisch sich entfaltende Werk dieses Abends), und der wieder vollkommen statische, jedoch mit zwingender Logik gedachte, äußerst präzis angelegte «Bugaku» von Yoritsuné Matsudaira. Erstaunlich nun, ja faszinierend, wie Maderna schon mit den ersten (lächerlich nichtssagenden) Arabesken, die er aus seinem Ensemble herausholte, das Publikum vollkommen gefangennahm, wie unter seinen Händen noch die schwächste Partitur Leben gewann, noch der mißlichst montierte Klang zu atmen begann und rund und schön und richtig wurde, wie er uns, die wir unten im Saal saßen, Stück um Stück, schlechtes Stück um schlechtes Stück, mundgerecht machte, und wie wir uns von Aufführung zu Aufführung in Beifallsstürme hinein steigerten. Bour hatte all das vermissen lassen. Weder Schönberg noch Hartmann wußte er im eigentlichen Sinne zu vermitteln — kalt und glanzlos quälte sich das dahin. Kaum je habe ich bisher den Unterschied zwischen einem Interpreten und einem Taktschläger — einem zuverlässigen und tüchtigen Taktschläger, ei freilich doch; allein: es sind stets die Zuverlässigen und die Tüchtigen, die der Kunst das Grab schaufeln — mit solch schmerzlicher Schärfe erfahren.

Und die Musik? Nun ja. Insgesamt kamen dreiunddreißig Werke zum Vortrag. Deren sechs fielen auf die eine Veranstaltung, die die gastgebende Sektion in eigener Regie vorbereitet hatte, alter Tradition zufolge als Querschnitt durch das, was in ihren Gemarkungen sich so tat und noch tut (und prompt bestätigend, was man längst schon gewußt hatte: daß damit nicht viel Staat zu machen ist). Bleiben siebenundzwanzig Nummern, von denen die «Symphonie concertante» für Oboe und Streichorchester (1949) des vor Jahresfrist verstorbenen Franzosen Jacques Ibert zusammen mit dem solid gearbeiteten, die Ausdrucksmöglichkeiten der tonalen Sprache indessen rigoros überfordernden Streichquartett Nr. 6 (1961) des Dänen Vagn Holmboe sich dem Überlieferten am nächsten hielt, während «Threnos» (1960) von Krzysztof Penderecki am entschiedensten in Neuland vordrang und wohl überhaupt als einzige neue Komposition zu bewerten ist, die einen restlos selbständigen Stilwillen verkörperte. Nach Vokabular und Syntax zwischen Ibert/Holmboe einerseits und Penderecki andrerseits schob sich einiges, was immerhin Erwähnung verdient: von Apostels Mörike-Chor war bereits die Rede, ebenso von Matsudairas klug transponiertem Hofzeremoniell, Bernd Alois Zimmermanns Sonata für Violoncello solo, expressiv bis zum Bersten, zuweilen um ein geringes zu outriert, hielt ungefähr die gleiche Höhe, und ebenso gut schnitten die beiden Schweizer Beiträge ab: Heinz Holliger holte sich mit seiner bildstarken Gwerder-Kantate der summarischen Darstellung zum Trotz einen schönen und wichtigen Erfolg, und Robert Suters prägnant und phantasievoll konzipiertes Bläserquintett, vom Danzi-Quintett mit überlegener Meisterschaft geblasen, überzeugte ohne Mühe auch in einer Umgebung, in der es sich bis dahin noch nicht zu bewähren hatte.

Ich kann die Summe ziehen, indem ich von einem Ereignis berichte, das im ersten Kammermusikabend sich zutrug. Da erklang ein Stück, eine Klaviersonate, die 1948 von einem zweiundzwanzigjährigen Komponisten geschaffen worden war. Diese Klaviersonate nun übertönte mit Leichtigkeit

alles, was inzwischen ringsherum erfahrenere Leute mit ausgepichteren, jedenfalls aktuelleren Mitteln zutage gefördert hatten; im nachhinein will mir gar scheinen, sie, und sie allein, habe die Fahrt nach Amsterdam gelohnt. Und die Distanz, die ihren Autor, den Franzosen Pierre Boulez, von der Masse der eifrig bemühten Gesellen der Tonkunst trenne, der Masse der Gesellen zumal, die sich im Rahmen des 37. Weltmusikfests präsentiert hat, entspreche ziemlich genau der Distanz, die einen Maderna aus der Menge der Bours heraushebe.

Hansjörg Pauli

WIENER THEATERBRIEF

Saison 1962/63

Ein Jahr Schauspiel in Wien, Welt des Scheins, angeräumt mit einer Vielfalt fast wirklichen Geschehens, Anruf aus der Dimension des Geistes, der Antwort heischt. Aber die Diskussion über theatralische Erscheinungen der Zeit beschäftigt hier in Wahrheit nur einen verschwindenden Teil der Bevölkerung, die sich zwar gern erregen, erheitern oder erschüttern läßt, aber im übrigen ihre Ruhe haben will. Darum die Macht der Pressekritik, deren Pfeile sich schärfer erweisen als andernorts, darum auch der rasche Wechsel des Spielplans und seine unglaubliche inhaltliche Reichweite. Staunenswert auch, daß gewaltige Unternehmungen geplant und durchgeführt werden wie kaum anderswo: der große Antikenzyklus und Shakespeares Königsdramenkoloß. Dabei ein Jahr ohne Grillparzer (außer in Forchtenstein), ohne Raimund und ohne viel Pietät für Gedenktage!

Die «Elektra» des *Sophokles* leidet unter dem Diktat des Schicksals; auf dem Burgtheater litt sie überdies unter der Vergewaltigung des Übersetzers. Die angewandte Mühe der Darsteller (der Frauen Wallner und Hatheyer) blieb daher fast unverstanden. Wotrubas Bühnenbild entbehrte diesmal des wirkungsvollen Einfalls, der die vorangegangenen Aufführungen des Zyklus auszeichnete. Auch «Richard II.» blieb ohne den Erfolg seiner Vorgänger. Walther Reyer als Richard und Liewehr als Bolingbroke erschienen uns nicht recht am Platze. Dennoch eine glanzvolle Vorstellung, wie sie nur das Burgtheater hinstellen konnte. In «Wie es euch gefällt» (auf der Josefstädter Bühne) hätten die Frauen Koczian (Rosalinde) und Iral (Celia) die Rollen tauschen müssen, aber die Regie Dieter Haugks glich aus und sein Versuch mit Leni Bauer-Ecsy, eine Shakespeare-Bühne aufzubauen, war ein guter Gedanke. Auf *Molières* «Tartuffe» lastet wenig Staub seiner Zeit. Diese tritt vielmehr klar und bezwingend auch noch unseren geschärften Sinnen für Moral und Menschlichkeit gegenüber. Ein echter Burgtheaterabend, durchdacht und vergnüglich dank der Regie von Günther Rennert und der Darstellung des Titelhelden, dieses Archetyps von Heuchelei, durch Boy Gobert. Daß der uns heute lächerlich erscheinende Charakter des Fernando und die unnatürliche Lösung des Konflikts (Ehe mit zwei Frauen) in *Goethes* «Stella» im Akademie-Theater uns gar nicht anders denkbar erscheint, ist der großen Gestaltungskunst der Wessely als Cäcilia und Aglaja Schmids als Stella zu danken. Verse eines Dichters wurden Leben. Nicht weniger faszinierend erwies sich der ebenfalls von der Regiehand Steinböcks mit allen Oberflächen und Tiefen vollendet hingestellte «Amphitryon» von *Kleist*. Aglaja Schmid wechselte von der Stella zur schwierigen Alkmene. Der Übergang gelang; wir ließen uns gern verführen. Flora hatte ein originelles Bühnenbild in seiner dünnen Strichmanier beigesteuert. Demgegenüber

hatte Kleists deutsches Lustspiel «Der zerbrochene Krug» eine Wirkung ganz anderer Art. Aus Lächeln wurde Lachen. Wir genossen Bauernschläue in derber, saftiger Garnierung. Jochen Brockmann holte schwitzend aus sich heraus, was er konnte. Die beiden Stücke nebeneinander: welche Weite der Kleistschen Schaffenssphäre!

Nestroy zu spielen ist, nachdem seit dreißig Jahren seine dichterische Qualität entdeckt wurde, Verpflichtung des Wiener Theaters, und immer wieder erproben sich an seinen Possen voll Tiefsinn die verschiedenen Ensembles. Der «Talisman», eine Aufführung des Burgtheaters, von den Bregenzer Festspielen nach Wien gebracht, war trotz der stilfremden Inszenierung Hlawas (Biedermeier in Schwarz-Weiß) eine Aufführung aller Ehren wert. Inge Konradi als Salome Pockerl und Heinrich Schweiger als Titus Feuerfuchs boten überragende Leistungen. Einer fast gleich guten Besetzung wie diese Posse mit dem Perückentrick erfreute sich «Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt...» im Volkstheater, das seit langem Nestroy-Darsteller heranzieht. Auch die Josefstadt beteiligte sich an der Nestroy-Ehrung und brachte die «Früheren Verhältnisse» mit dem rasanten Karl Paryla als Hausknecht Mufl. Man geht in Wien sogar noch weiter, gräbt einen Zeitgenossen des großen Spaßmachers, *Friedrich Ernst Hopp*, aus und unterhält die Festwochenzuschauer mit seiner «Ahnfrau im Gemeindestadl» auf der Pawlatschenbühne. Diese Festwochenschöpfung wird im Heiligenkreuzerhof oder in Pötzleinsdorf auf einem eilfertig errichteten Brettergestell aufgebaut, und Wiens Feinschmecker haschen gerade dort nach den köstlich zubereiteten Leckerbissen. *Gogols* unwahrscheinliche Burleske «Die Heirat» reiht sich hier glücklich an. Die Aufführung in der Josefstadt konnte sich sehen lassen. Sie war geladen mit Augenblickskomik. Leopold Rudolf gab den Junggesellen, der sich nur durch einen Fenstersprung vor der Verheiratung rettet, mit der großartig zur Schau getragenen, mißtrauischen Nonchalance eines müden Hofrats.

Das wäre der klassische Bestand an Aufführungen, herausgeschält aus einem Durcheinander von Stücken der Zeit (von gestern und heute), avantgardistischen Versuchen und unterhaltendem Theater.

Das Volksstück vom Wiener Prater (wenngleich für das Budapester Stadtwäldchen geschrieben) erwachte wieder einmal in einer glanzvollen Aufführung von *Molnars* «Liliom» im Theater an der Wien mit Burgtheaterkräften, vor allem mit Meinrad als Titelheld und Inge Konradi als Julie. Das Pariser Volksstück schrieb *Victor Hugo* schon vor hundert Jahren. «1000 Francs Belohnung» erlebte anläßlich der Festwochen, die unter der Devise «Ur- und Erstaufführungen» standen, seine erste Aufführung in deutscher Sprache. Boy Gobert gab den Clochard Glapieu mit dem goldenen Herzen und begeisterte das Publikum. Das italienische Volksstück steuerte *Eduardo Scarpetta* mit «Glanz und Elend in Neapel (Volkstheater) bei. *Bernard Shaws* «Kaiser von Amerika» auf dem Josefstädter-Theater erwies sich nicht mehr als zugkräftig genug, dagegen konnte, was *Jerome Kilty* aus des Dichters Briefwechsel mit Stella Campbell zu einem geistreichen und leidenschaftlich bewegten Dialog («Geliebter Lügner») komponierte, am Ende der Saison faszinieren. Zwei großartige Darsteller, Käthe Gold und Paul Hoffmann, kreuzten hier die Klingen und gestanden einander ihre Gefühle. *Gerhart Hauptmanns* «Florian Geyer» (Burgtheater) fand allgemeine Ablehnung der Kritik trotz der unpathetischen Darstellung Wilhelm Borcherts; dagegen konnte sein Spätwerk «Hamlet in Wittenberg» (Volkstheater) in einzelnen Teilen interessieren. Milieu und Zeit in *Brechts* «Mutter Courage» (Volkstheater) fanden weniger Verständnis als man dachte. Das einst so gefeierte Werk erwies sich auf Strecken hin langweilig. Nur Dorothea Neff in der Titelrolle und Paola Löw als ihre Tochter Kattrin in ihrer stummen Ausdruckskraft wirkten dagegen.

O'Neill mit einer Neuinszenierung von «Trauer muß Elektra tragen», aber fast noch mehr mit dem Frühwerk «Der Strohhalm» (eine Regietat Glückmanns), ergriff das Publikum des Akademietheaters. Gespannt folgte man einem Geschehen, das von dem Meister der Seelenschilderung gestaltet wurde. Im-

mer noch ist die Glaubwürdigkeit gegenüber allen Freunden der Unmöglichkeiten und Absurditäten ein Hauptfaktor der Betrachtung. Die Glaubwürdigkeit bei außenhin unglaublichen Vorgängen spielt eine besondere Rolle bei *Pirandello*. Der Kampf um Wirklichkeit und Lüge in «Die Nackten kleiden» (Josefstadt) packte die Zuhörer ebenso wie sie «Musik» von *Wedekind* auf dem Volkstheater erschütterte. (Großartige Regie Mankers.) Menschen wie du und ich in ihrem alltäglichen Kampf und in der Gefahr des Todes haben das Verständnis des Wiener Publikums. Das schließt nicht aus, daß es sich in Seelenlagen von Menschen außerhalb der Gesellschaft einfühlt, von Würdenträgern und Repräsentanten hoher Mächte, wenn sie nur menschlich gesehen sind wie in dem naturalistischen Schaugepränge «Der Nachfolger» von *Reinhard Raffalt*, das mit allem vornehmen Aufwand einer künstlerischen Szenographie des Burgtheaters zum wohl größten Erfolg der Saison geführt wurde. Überragend Attila Hörbiger und unvergeßlich der achtzigjährige Edthofer. Ein großartig gezimmertes Schaustück, geschaffen auch mit der Bewußtheit von der Wirksamkeit der geheimnisumwitterten Sphäre eines Konklave. Dem Gegenwartstheater lebender Autoren reihen sich zwei Namen junger Deutscher an: *Herbert Reinecker* mit dem Schauspiel «Nachtzug» (eine Uraufführung der Josefstadt), das sehr gefiel, weil es, handfestes Theater, alle Elemente der Spannung einer Fahrt über die Zonengrenze enthält, und *Martin Walser* mit seiner deutschen Chronik «Eiche und Angora» (Volkstheater), das stellenweise durch Skurrilität erheiterte, aber gerade deshalb das schwierige Thema der nazistischen Verseuchung nicht bewältigte. Walsers Wirtschaftswunder-Groteske «Der Abstecher» im Kleinen Theater im Konzerthaus traf dagegen richtig ins Schwarze.

Der Anteil österreichischer Autorschaft ist diesmal größer als sonst. Man hat gewagt und zu drei Vierteln gewonnen. «Das Nest» von *J. A. Boeck*, Erstlingsdrama eines vielseitig begabten Autors, will einen KZ-Kommandanten mit Gefühlen zeigen. Daraufhin Lachen der Kritik, obwohl solche Fälle vorgekommen sein mögen. Der Kommandant wird auf der Flucht erschossen. Immerhin ein beachtenswerter Abend, ein ehrlicher Versuch, dem Thema nahe zu kommen. Ebenso ungerecht wurde des Altmeisters *Franz Th. Czokors* «Zeichen an der Wand» behandelt, seine dichterische Einsicht in die Schwäche des Menschengeschlechts. Sein Hang zum Gleichnis und Symbol zerstöre die Härte in der Charakterzeichnung eines Judenmörders à la Eichmann, der sich in Philosophien ergeht. Ein aufwühlendes, ein zum Nachdenken anregendes Stück, dessen Uraufführung auf dem Volkstheater gewiß gerechtfertigt war. Ein Österreicher in Uruguay hat eine ähnliche Aufführung zu den Festwochen beigesteuert, das Kibbutzdrama «Jeder von uns» von *Denis F. Bernard*, das mit allen Anzeichen eines besonderen Erfolgs im Theater der Courage in Szene ging. Ein Drama um den Sohn eines Henkers in Auschwitz, dem in letzter Minute zur Rettung das Judenzeichen eingeprägt wurde und dessen Identität in Israel in der Gemeinschaft Gleichaltriger aufgedeckt wird. Haß brandet gegen ihn, aber der Junge will Jude bleiben, solange es Judenfeinde gibt. Auch dieses Stück hat seine Schwächen. Aber erscheint es nicht fast unmöglich, all dieser Probleme in einem Stück Herr zu werden? Da hatten es die Schnitzler, Wildgans, ja noch Ödön von Horvath leichter mit ihren Problemen, die zumeist lokal begrenzt waren, einen Einzelfall ohne Weltbedeutung demonstrierten und die Lösung aus der Distanz des Geschehens überzeugender gestalten konnten. In diesem Sinn erlebte man eine Wiederaufführung des «Jungen Medardus» von *Schnitzler* nach 52 Jahren auf dem Burgtheater, die Gymnasiastentragödie «Hippodameia» von *Wildgans* im Atelier-Theater (sein bedeutsamstes Werk «In Ewigkeit Amen» ging in der Josefstadt in hervorragender Besetzung über die Bühne) und von dem noch viel zu wenig bekannten und geschätzten *Horvath* «Die Unbekannte aus der Seine» (Akademietheater) und den Totentanz «Glaube, Liebe, Hoffnung» im Kleinen Theater der Josefstadt.

Was aber brachten Wiens Bühnen, geenkt vom Spiegel der Zeit, an Welttheater

zu mehr oder minder vollendeter Gestaltung? Eine Vielfalt von tiefgreifenden Aufführungen, deren jede es wert wäre, sich über sie zu verbreiten, aber Stücke, die man zum Teil auch andernorts gesehen hat. Die Avantgarde sieht in *Jean Genêt* ihren Heiligen. Die Mischung von blutiger Realistik und aufreizender Phantastik schien den Wienern dennoch verträglich. «Wände überall», die moderne Ballade von dem ärmsten Mann und der häßlichsten Frau unter dem mitleidlosen Diktat des politischen Geschehens in Algier, brachte die eindringliche Regie des neuerungsfreudigen Direktors Epp zu großartiger Wirkung. Ein Jahr vorher hatte er Genêts «Balkon» zum Siege verholfen. Es war die bedeutendste Leistung des fortschrittlichen Theaters in Wien, das noch so vielen Erscheinungen von teils absurder, teils metalogischer Art, in der Mehrzahl auf den Kleinbühnen, Quartier gab. Unter anderen kamen Billetdoux, Beckett, Audiberti, Pinter und Graß zu Wort.

Eine wesentlichere und bedeutungsvollere Akzentuierung verliehen dem Theatereben Wiens die Aufnahme zweier Stücke in den Spielplan des Akademietheaters: *Dürrenmatts* «Physiker» und *Ustinovs* «Endspurt». Immer wieder erfreuen auch *Anouilhs* Genialitäten; sie haben schon Heimatrecht auf den Bühnen der Josefstadt. Diesmal waren es «Passagier ohne Gepäck» und «Leocadia». Ja, auch das Volkstheater erprobte seine Kräfte an «Mademoiselle Molière», das ursprünglich als Drehbuch für einen Film gedacht war. Lebhaftes Interesse für das Abgründige im Leben der Slumbewohner und das Erstlingswerk einer hochbegabten achtzehnjährigen Busschaffnerin zog das Publikum zu *Shelag Delaneys* «Bitterem Honig» im Konzerthauskeller. Dahin auch ging man zu den hintergründigen Einaktern des Polen *Slawomir Mrožek*, die ob ihrer interessanten politischen Vibration eine richtige Sensation wurden, und zu des Italieners *Aldo Nicolajs* «Pendel» (dessen «Welt des Wassers» sich das Volkstheater annahm). Es war Fisch und Fleisch, bescheiden rationiert.

Der Fülle an Unterhaltungsstücken leichteren Genres, die Wiens Bühnen immer wieder zwischendurch ihren Freunden darreichen, kann nicht in ausführlichen Würdigungen nähergetreten werden. Auch die Pflege dieses Genres in seinen verschiedensten Abarten ist eine Wiener Spezialität, und sie unterscheidet sich von Aufführungen in anderen Städten durch eine stärkere Betonung von Sentiment, herzlicher Ironie und einer harmonischen Lösung. Die Liebe auf den ersten Blick war es, die, im Zeitlupentempo gespielt oder in einen Wachtraum verwandelt, einen bezaubernden Theaterabend ergab: *René de Obaldias* «Genusien», das, was nur zu selten zu verzeichnen ist, einen einhelligen Erfolg bei der Kritik zeitigte.

Eine reiche Ernte in wenigen Sätzen zusammengefaßt, vom guten Willen zum guten Theater diktiert. In der milderen Rückschau steht auch eine Mehrzahl von Erfolgen einer geringern Zahl von Mißerfolgen gegenüber. Die Bilanz ist gut. Mut und Verständnis für das schöpferische Theater in Wien, immer unser Anliegen, ist uns verheißen.

Siegfried Freiberg