

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 28 (1948-1949)
Heft: 5

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 29.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Die Gemälde sammlung der Fürsten von Liechtenstein

Zur Ausstellung im Kunstmuseum Luzern

Der Kunstsitz des *Fürstenhauses Liechtenstein* vereinigt die herrlichen Früchte einer privaten Sammlertätigkeit, die in ihrer Art einzig ist, erstreckt sie sich doch über einen Zeitraum von nahezu vier Jahrhunderten. Im Gegensatz zu manchen andern feudalen Sammlungen, die im Lauf der Zeiten aus den verschiedensten Gründen aufgelöst worden sind, steht diese Gemäldegalerie — vom zweiten Weltkrieg verschont — heute noch in ihrer ganzen Größe und Schönheit vor uns, als stolze Zeugin des Kunstsinnes von fünfzehn Generationen. In einer Zeit, wo gewisse Kreise wähnen, Kulturaufgaben seien nur noch im Zeichen des nivellierenden Kollektivismus mit Auszeichnung zu lösen, mag uns dieses Fideikommiß wieder einmal ins Bewußtsein rufen, was Europa seit Jahrhunderten der *Privatiniziative* verdankt. Die hohe Qualität der Bilder und die bewundernswerte Stetigkeit in der Entwicklung der Galerie, rechtfertigen einen Blick auf ihre Entstehung und eine Würdigung ihrer künstlerisch und geistesgeschichtlich hervorragenden Bedeutung.

Die im 19. und 20. Jahrhundert geschaffenen Privatsammlungen sind großenteils das Werk eines Einzelnen, das nach seinem Tode zumeist der Auflösung anheimfällt oder bestenfalls in Museen — also in unpersönliche Sammelzentren — übergeführt wird. Im Gegensatz dazu ist die Liechtensteingalerie entstanden als die Gemeinschaftsleistung einer Kette sich ablösender höchst selbständiger Persönlichkeiten, deren jede es in der Hand gehabt hätte, das übernommene Kunsterbe ganz oder teilweise zu veräußern. Die Tatsache, daß dies bis heute nicht geschehen ist, zeugt für den inneren Zusammenhalt der Sammlung, ebenso sehr aber auch für das über die Lockungen und Bedrängnisse des Tages erhabene Kulturbewußtsein der Eigentümer. Möge diese Galerie nach der glücklichen Überwindung aller bisherigen Fährnisse auch kommende Ungunst der Zeiten als geschlossene Ganzheit überstehen!

Die ersten Kunsterwerbungen erfolgten schon am Anfang des 15. Jahrhunderts, als *Fürst Georg*, Kardinal und Bischof von Trient, feines Meßgerät, Paramente, Geschirr aus Edelmetallen und illuminierte Bücher kaufte, die ihm dann allerdings bei einer Plünderung wieder geraubt wurden. Im 16. Jahrhundert bekundeten die Liechtensteiner schon auffallend «ein sondern Lust zu künstlichen Sachen», der sich vorerst auf kunsthandwerkliche Kostbarkeiten richtete. Die Kollektion trug damals vorwiegend den Charakter eines Raritätenkabinettes und einer Schatzkammer, erfuhr dann aber durch *Karl Eusebius* (1611—1684) eine erste Sichtung und entscheidende Erweiterung, indem der kunstfreudige Fürst durch zahlreiche Ankäufe in der Hauptsache niederländischer Meisterwerke einen Grundstock schuf, der als strahlende Mitte heute noch das Gesicht der Galerie bestimmt. So hat sich die anfänglich mehr allgemeine Kunstliebe der Fürsten bis zum 17. Jahrhundert immer entschiedener der Malerei zugewandt. Es darf als ein Glücksfall von kulturge schichtlicher Tragweite bezeichnet werden, daß dem angestammten, sich fortwährend verfeinernden Kunstsinn dieses Fürstengeschlechtes just in der Zeit, da die niederländische Malerei sonnenhaft im Zenith stand, so zielbewußte und zugriffige Sammler wie Karl Euseb und später *Johann Adam* und *Hans Adam* erwachsen sind. Einmal geschaffen, wurde dieser großartige Bilderbestand zum Maßstab und Ansporn für alle nachfolgenden Regenten. Einem magnetischen Kern vergleichbar, hat er die konzentrische Erweiterung der Sammlung bewirkt, die dann 1810 im Gartenpalast in der Wiener Vorstadt Rossau ihren würdigen Platz erhalten hat.

Eine über Generationen sich erstreckende Sammeltätigkeit bringt es mit sich, daß auch Werke erworben werden, die zwar einen beachtlichen Eigenwert durchaus besitzen, im Rahmen wachsender kunstgeschichtlicher Zusammenhänge ihre vermeintliche Bedeutung aber mit der Zeit einbüßen. Wieder andere werden durch jüngere Erwerbungen von höherer Qualität unerwartet in Schatten gesetzt. Es muß sich darum mit der Erweiterung immer auch eine organische Umbildung der Galerie vollziehen. Die in gesunder Entwicklung begriffene Sammlung kennzeichnet sich daher durch eine aus umsichtiger Besinnung auf das Wesentliche vorgenommene Klärung und Festigung des Gesamtbildes. Gelegentliche «chirurgische Eingriffe» zur Entfernung zeitbedingter Wucherungen sind dabei nicht zu umgehen. Mit der Entschlußfreiheit des unabhängigen Privatmannes sind sie auch an der Liechtensteingalerie vorgenommen worden. Im 18. und 19. Jahrhundert hatte der Sammelleifer zu einem solchen Anwachsen des Kunstbesitzes geführt, daß auf verschiedenen Schlössern der Familie eigentliche Sekundärgalerien entstanden waren. Die Bestände erfuhren dann aber um 1800 durch *Alois I.* und 1885 durch *Johannes II.* eine strenge Sichtung, die jedesmal zur Ausscheidung von mehreren hundert Bildern führte. Der dadurch gewonnene Raum wurde zu übersichtlicherer Anordnung der Werke ersten Ranges verwendet und erlaubte auch den Ausbau einzelner Schulen, so der italienischen Primitiven, der holländischen Landschafter und solcher des 19. Jahrhunderts. Gleichzeitig waren die Fürsten auch auf die wissenschaftliche Bearbeitung und Darbietung ihrer Sammlungen in Form von guten Katalogen und Reproduktionen bedacht — eine wichtige Aufgabe, die von den Museen in den letzten Jahrzehnten leider allgemein vernachlässigt worden ist.

In Luzern ist nur etwa ein Zehntel der Bestände des fürstlich Liechtensteinischen Kunstbesitzes ausgestellt. Die mit Vorbedacht und glücklicher Hand getroffene Auslese umfaßt aber sowohl zahlenmäßig als auch in der Gliederung nach Kunstscreisen, Zeiten und Künstlern fast alle jene Werke, die der Galerie den Ruhm der bedeutendsten Privatsammlung niederländischer Barockmalerei eingetragen haben. Dementsprechend stammen von den 220 ausgestellten Bildern mehr als drei Fünftel von Flamen und Holländern, es folgt Italien mit einem Fünftel, während sich aus Deutschland, Frankreich und England kleine, aber ebenfalls bemerkenswerte Gruppen vorfinden. Mit *Simone Martini* und Werken primitiver Italiener zeitlich um 1320 beginnend, reicht die Luzerner Ausstellung über vier Jahrhunderte hinweg bis zum französischen Rokoko eines *Hyacinthe Rigaud*, so daß dem Besucher Abwechslung genug geboten wird. Was aber über den unbeschwertten Genuß erlesener Bilder hinaus sich zum nachhaltigen Eindruck verdichtet, ist die Wahrnehmung vom tiefgreifenden Wandel, der sich am Menschen und seiner Stellung zu Gott und der Welt in den ersten Jahrhunderten der Neuzeit vollzogen hat. Er läßt sich am deutlichsten im Bildnis verfolgen. Es ist kein lästiger Zufall, daß man auf die überraschende Zahl von 57 Bildnissen trifft, denn sie wirken keineswegs ermüdend, weil es Werke von begnadeten Porträtiisten sind, die in den Dargestellten und ihrer Umwelt das spezifische Lebensgefühl der Zeit in allgemeingültiger Form zum Ausdruck gebracht haben. Kronzeugen der europäischen Geistesgeschichte, bewahren solche Bildnisse ihre Gültigkeit und ihre Gegenwartsnähe, weil sie uns bei jeder Begegnung aufs neue die alten, aber unerschöpflichen Gründe, in denen auch wir Spätgeborenen wurzeln, vor Augen führen.

Die Reihe der Bildnisse beginnt mit dem eindrucksvollen, 1456 datierten französischen Porträt eines unbekannten Mannes. Etwas vierschrötig in ganzer Breite und vor unbelebtem Grund ins Bild gesetzt, erhebt sich dieser Mann nur als halbes Brustbild über die harte Schranke, die ihn von uns und von der Welt trennt. Das knappe Auftauchen seiner Gestalt und der sinnende, fast fragende Gesichtsausdruck lassen erkennen, wie anspruchslos der Mensch bei seiner ersten, noch zögernden Heraufkunft im Bilde gewesen ist. Der etwa 60 Jahre später gemalte Kanonikus des *Quentin Massys* hat schon jede Unbeholfenheit und jede Scheu im Gehaben über-

wunden. Geistiges und leibliches Leben stehen hier im Einklang und verleihen der Gestalt innere Freiheit und natürliche Würde. Erstaunlich, wie es Massys gelungen ist, mit der Wiedergabe der kurzsichtig blickenden Augen, des gelösten Mundes und der innehaltenden Gebärde der Hände diesem Bildnis die Lebendigkeit des Augenblicklichen zu geben. Während der Kanonikus vor einer reizvollen Landschaft steht, hat hundert Jahre später der Mensch die Bildfläche völlig in Besitz genommen, eine für die geistesgeschichtliche Situation kennzeichnende Tatsache, die uns der achtungheischende Heythuysen von *Frans Hals* despotisch zur Kenntnis gibt. Doch steht er mit solcher Haltung nicht allein: auch im Werk von *Rubens* und *Van Dyck* sind Vollfigur und Kniestück häufig, in denen — wie im Kapitän *Vermoelen* von Rubens — versammelte Lebenskraft und stolzes Selbstbewußtsein regieren und die Dinge der Umgebung nur noch als schmückendes Beiwerk oder als Folie geduldet werden. So hat das aus Unternehmungslust und Besitzerfreude geborene Lebensgefühl der Flamen im sensualistischen Hochbarock von Rubens seine Verherrlichung gefunden. Er bringt, sekundiert von seinem hochbegabten, aber dünnblütigeren Schüler *Anthonis van Dyck*, den von der italienischen Renaissance begründeten materialistischen Körperkult zu äußerster dynamischer Entfaltung und bezaubernder Pracht der Farbe. Diese beiden Meister — Rubens mit 27 und Van Dyck mit 15 Werken — geben in überwältigender künstlerischer Machtentfaltung der Liechtensteingalerie ihr prunkvolles Gepräge. Malerei von Rubens heißt hinreißender Schwung, strotzende Fülle des Leiblichen, blühendes, vom leuchtenden Email starker Lokalfarben gefaßtes Inkarnat. Die sieghafte, von Rubens aus unbändiger Lebensbejahung und Weltlust angeschlagene Dur-Tonart wird von Van Dyck anfänglich übernommen, bald jedoch in das gedämpfte Moll einer Braunschmalerei übergeführt, die sich immer ausschließlicher in den Dienst des bewußt Aristokratischen und höfisch Gemessenen stellt. Äußerst empfindsam, ein Meister der leisen Charakterisierung, hat auch van Dyck — sofern er seiner Neigung zu virtuoser Routine zu widerstehen vermochte — Großartiges und Bleibendes geschaffen. Seine *Maria Louisa de Tassis*, eines der schönsten Frauenbildnisse überhaupt, läßt beim Vergleich mit *Lionardos* geheimnisvoll verschlossener *Ginevra de Benci* nicht nur erkennen, daß auch die Frau den sozialen Aufstieg der Männer von der Renaissance zum Barock mitgemacht hat, sondern sie legt auch Zeugnis ab für die schier lionardeske Einfühlungsgabe, mit der van Dyck in seinen besten Stunden die Rätselhaftigkeit weiblichen Lächelns zu fassen vermochte. Rigauds Bildnis des Fürsten *Wenzel* zeigt, wie wiederum hundert Jahre später der Mensch als Sklave der Schwülstigkeit repräsentativer Aufmachung zum prunküberladenen Statisten geworden ist. Wie froh ist man, das beklemmende Gefühl, das solcher Pomp weckt, vor den gleichzeitig entstandenen schlichten Müttern und Köchinnen in den häuslichen Szenen *Chardins* überwinden zu können.

In der langen Zeitspanne von drei Jahrhunderten haben sich mit dem Menschen auch das Weltbild und die religiöse Einstellung gewandelt. *Hugo van der Goes* und Rubens, welche Gegensätze! Auf dem dreiteiligen Hausaltärchen des Hugo van der Goes von 1470, wie auch in der empfindungsvollen Kunst *Memlings*, ist der Mensch der stille demütige Zeuge göttlicher Offenbarung, erfaßt und durchdrungen von der Weihe der Stunde. So auch — als wären sie leibhaft dabei gewesen — haben die beiden Maler Bilder von einer Innigkeit des Glaubens geschaffen, die uns zutiefst ergreift und nachdenklich stimmt, weil wir ahnen, wie sehr wir durch den Intellektualismus und die konfessionelle Sophistik die Fähigkeit zu vorbehaltloser Hingabe verloren haben. Fürwahr, dieses juwelenhafte, beseelte Weihnachtsbild lehrt uns, was wirkliche Andacht ist!

Ganz anders äußern sich demgegenüber die religiösen Gefühle des flämischen Barock. Seine temperamentvoll sinnliche Weltfreudigkeit findet nur schwer zur Demut, die sie nicht selten mit Rührseligkeit verwechselt; das religiöse Gefühl zieht vielmehr mit Vorliebe in die heiteren Gefilde der römischen Antike, wo es

in pantheistischer Ungebundenheit und glänzender Dialiktik seine Erfüllung sucht. Die weltmännische Großzügigkeit schafft sich in der Malerei ihre Entsprechung in imposanten Formaten. So entstehen monumentale Zyklen wie der des Decius Mus, und gleicherweise werden auch die christlichen Themen auf riesigen Leinwänden vorgetragen. Gewiß, die «Himmelfahrt Mariä» von Rubens ist künstlerisch in jeder Hinsicht ein außerordentliches Werk: metrische und rhythmische Gliederung, Reichtum der Formensprache und der Farben vermögen uns lange und immer wieder zu fesseln — und doch führt dieses gewaltige Kirchenbild trotz seiner ekstatischen Dramatik kaum zu der tiefen religiösen Ergriffenheit, die uns angesichts des unscheinbaren Anbetungsbildchens des Hugo van der Goes überkommt. Die fast 300 mal größere «Himmelfahrt Mariä» vermag trotz ihrer souveränen Orchestrierung das schlichte Pastorale an Eindringlichkeit nicht zu übertreffen. Wenn wir vor den glanzvollen Werken eines Rubens die rauschende Apotheose des selbstbewußtesten Menschen erleben, mögen wir als in vielen Bedingtheiten und in selbstverschuldeten Zeitnot stehende Menschen des 20. Jahrhunderts plötzlich ein befreiendes Gefühl von selbstgesetzter Größe und königlicher Lässigkeit verspüren. Allein solch triumphales Pathos wird uns auf die Dauer nicht glücklich machen können, denn eine derart nach außen gerichtete Selbstsicherheit des Menschen muß die Innerlichkeit der Seele notwendig gefährden.

Es wirkt daher wie eine Erlösung vom Traum des Übermenschen, daß in dieser Ausstellung auch jene andere, nicht minder herrliche und bedeutungsvolle Richtung des niederländischen Barock, die von Holland ausgegangen ist, zur Anschauung gebracht wird. Bekanntlich erfolgte gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts eine Art Ablösung der flämischen durch die heraufkommende holländische Malerei. Das puritanisch nüchterne, aber sinnenstarke Volk der Holländer, dem von jeher ein unbestechlicher Blick für die unlösliche Verknüpftheit aller Dinge eignete, und das daher demokratisch empfand, war — wie die ungestümen Sittenbilder der *Brouwer*, *Ostade* und *Steen* bezeugen — wohl für derbe Völlerei und jede Art von Ausgelassenheit zu haben; es wollte sich aber nicht dazu verstehen, dem Menschen eine gottähnlich absolute Stellung in der Welt und im Bilde einzuräumen. Darum war die holländische Malerei als breite Volkskultur dazu berufen, mit ihrer gesunden Naturverbundenheit und ihrer Liebe zur bunten Vielfalt der Schöpfung das Maß des Menschen wieder auf das ihm wirklich Zustehende herabzusetzen. Der Mikrokosmos eines Wassertümpels von *de Heem* (Nr. 206), die mit hingebender Sorgfalt gemalten Blumenstücke und Stilleben, sie wirken in einem der flämischen Kunst entgegengesetzten Sinne auf uns. Hier werden wir nämlich nicht zu Halbgöttern erhoben, sondern zum kindlich neugierigen und staunenden Betrachten einer sich aus tausend lebendigen und farbigen Kostbarkeiten zusammensetzenden Kleinwelt angehalten, und unmerklich kommen wir uns dabei wie Gulliver doch groß und glücklich vor. Die reichgegliederten, stimmungsvollen Wandbilder *Ruysdaels* und *Hobbemas* und die sanftgetönten weiträumigen Landschaften *van Goyens* mit ihren wechselnden Himmeln und werktäglich agierenden Staffagefigürchen tun ein weiteres, um den Menschen wieder den über ihm stehenden großen Maßstäben der Natur unterzuordnen. Aus dieser neuen, bescheideneren Einstellung des Menschen zur Welt sieht man dann in Luzern — wenn auch nur mit drei Proben seines zauberhaften Gestaltungsvermögens — auch jenen zweiten Auserwählten heranwachsen, der dazu bestimmt war, nach Rubens der andere mächtige Pol niederländischer Barockmalerei zu werden: Rembrandt. Die drei Frühwerke wirken in dieser Ausstellung wie ein Auftakt — ein Auftakt von höchster Bedeutsamkeit allerdings, bei dem sich der Vorhang lautlos lüftet, um den Blick in eine Welt des Übersinnlichen freizugeben, wo aus dem unbeschreiblichen Weben von Licht und Dunkel sich Menschen bilden, die, ganz gegenwärtig und dennoch seltsam schwerelos, ihre Seele ausstrahlen.

Marcel Fischer

Brief aus Wien

Zwei Kunstausstellungen erfreuen sich in Wien derzeit eines regen Besuches. Beide sind sozusagen retrospektiv. Im *Rathaus* vereinigt eine davon, «*Wien 1848*» betitelt, Erinnerungen, Abbildungen und Dokumente, die sich auf das Revolutionsjahr beziehen, das sich eben zum hundertsten Male jährt. Vom Jahr 1848 und seinem siegreichen Sturm gegen das absolutistische Prinzip, das Metternich durch Jahrzehnte erfolgreich und mit oft nicht sanften Mitteln aufrechterhielt, war in Österreich in den letzten Dezennien nicht viel die Rede. Ausgenommen natürlich die Historiker, deren Aufgabe die Erforschung der Vergangenheit ist —; aber welche der vielen Regierungen, die in den letzten Jahrzehnten dieses von ernsten Schicksalen heimgesuchte Land lenkten, hätte auf dieses Schicksalsjahr Bezug nehmen sollen? Die Monarchie tat es nicht aus leicht erklärlchen Gründen. Sie hatte keinen Grund, eine Machteinbuße zu feiern. Dem Linksruck, der nach 1918 Platz griff, war diese Erhebung der Studenten, dieser Kampf um eine Konstitution zu bürgerlich. Das damals auf den Barrikaden Erreichte erschien späteren Generationen so selbstverständlich, so überholt, daß man nicht viel Wesens daraus machte. Gerade die Universitäten sind hiefür ein Beispiel. Sie waren einst Ausgangspunkte dieser Revolution, später wurden sie von Extremradikalen als Revolutionsobjekt, als Hort der Reaktion betrachtet. Trotz unleugbar pangermanistischer Züge, die diesem Jahr 1848 anhafteten, hütete sich das Dritte Reich, diese demokratische Jahreszahl in den Vordergrund zu stellen. Die Heutigen hingegen, Regierung und Einwohner eines besetzten Landes, dem noch die Schrecken der jüngst verflossenen Hitlerdiktatur in den Knochen stecken, haben für den Begriff Demokratie ein besseres Verständnis. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Besucher dieser Ausstellung, welche die Zahl von hunderttausend überschritten hat, sie mit den Augen der Politik ansehen. Für die meisten ist sie der Ausdruck der «guten, alten Zeit». Barock und Empire waren überwunden und der Biedermeierstil — dies ist in den österreichischen Landen der dem Stil Louis Philip entsprechende — schickte sich an, sich in eine Epoche großbürgerlicher Kultur zu verwandeln.

Der künstlerische Niederschlag dieser Epoche ist in einer *Ausstellung des Künstlerhauses* zu sehen, welche anlässlich ihres achtzigjährigen Bestandes eine Revue passieren läßt, die bis zur Gegenwart reicht. Bedauernswert erweise und — ehrlich gesagt — nicht ganz mit Recht, hat die österreichische Porträt- und Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts vorwiegend lokale Bedeutung gehabt. Die märchenhafte Blüte der französischen Malerei in diesem Zeitraum hat alles verdunkelt, und gemessen an den Genies Manets, Cezannes und Corots mag manches, was hier auf die Leinwand gebracht wurde, nebensächlich erscheinen. Aber, wie gesagt, in vielen Fällen zu unrecht. Die Namen Eybel und Amerling, Rudolf Alt, der getreue Biograph der Wiener Straße, die Porträtierten Angeli und sein vor etwa zwanzig Jahren verstorbener Schüler John Adams, die lieblichen Stilleben der Frau Wiesinger-Florian, all' das verdient, nicht vergessen zu werden. Zumbusch, Fernkorn und Tilgner (des letzteren Büste Anton Bruckners ist ein Meisterwerk) sind mit der Vergrößerung Wiens, deren Ringstraße sie mit Denkmälern geschmückt haben, untrennbar verbunden. Der Saal, in dem Klimt'sche Bilder zu sehen sind, erweckt Erinnerungen an die Jahrhundertwende und unversehens ist man in den Zwanzigerjahren unseres Jahrhunderts. Die Zeit der beiden Kriege war keine blühende für die bildenden Künste. Immerhin hat sie auch Maler von charakteristischer Eigenart hervorgebracht, wie Egger-Lienz, dessen Bauerngestalten mit Segantini verwandt sind und die unglücklicherweise und mit weniger Geschick von den Malern der Blut- und Bodentheorie des Dritten Reiches kopiert wurden. Auch die Gegenwart hat manche originelle Begabung, wie beispielsweise den Maler Viktor Pipal, der durch seine charakteristischen weißen Farbflächen, die in keinem seiner Gemälde fehlen, eine persönliche Note aufweist.

Im Monat Juni fand auch das *Zweite Internationale Musikfest* in den Räumen des Konzerthauses statt. Inmitten eines Europa, das auch heute noch verwüstet und in Ruinen liegt und in welchem sich noch immer müde bis in die Seele getroffene Menschen von einem Platz zum andern schleichen, kommt einem Fest der Kunst andere, größere Bedeutung bei als in Zeiten, in welchen es nur der Erprobung artistischer Experimente diente. Wien war lange Jahre von dem Strom moderner Musik abgeschnitten. Ihn langsam dem konservativen Geschmack dieser Musikstadt par excellence zuzuführen, ist eine Notwendigkeit. Nebst bewährten Standardwerken bekam man in richtiger Mischung einen Überblick über das zeitgenössische Musikschaaffen. Nennen wir vor allen einige international bekannte Namen, die an dem Gelingen des Festes ihren Anteil haben: Erich Kleiber brachte mit den Philharmonikern Bruchteile aus Alban Bergs «Wozzek». Dr. Karl Böhm leitete das Eröffnungskonzert mit der Festouvertüre Jacques Iberts ein und widmete ein Konzert Werken von Petrassi, Einem und Krenek. Josef Krips brachte Egon Wellesz' I. Symphonie zur Erstaufführung. Das Werk dieses österreichischen Schönbergschülers, der an der Universität Oxford lehrt und eine Weltautorität in byzantinischer Kirchenmusik ist, ist von seelischen Spannungen erfüllt und bietet durch seine Inspiration und seinen Bau viel Genuß. Unter Sir Adrian Boult hörte man Brittens Sinfonia da Requiem und Prokofieffs Drittes Klavierkonzert, das der junge, in internationalen Preisbewerben gekrönte Pianist Gulda mit hinreißendem Schwung spielte. Enrico Mainardi brachte Hindemiths Cellokonzert, dessen europäische Uraufführung er in Amsterdam geleitet hatte, meisterhaft zu Gehör. Kreneks Vierte Symphonie und Brittens Weihnachtsoratorium für Chor und Harfe hinterließen keinen tieferen Eindruck, wohl aber das in Wien unbekannte Streichquartett op. 69 von Schostakowitsch, welches das Wiener Konzerthausquartett vortrug. Wilhelm Backhaus spielte am gleichen Abend mit der gleichen Vereinigung Schuberts Forellenquintett. Die Budapester Philharmoniker unter der Leitung von Zontan Kodaly und Janos Ferencsi führten Honeggers Streichersymphonie auf, sowie Strawinskys «Sacre du Printemps».

Eine große Rolle war in diesem Musikfest der französischen Musik zugewiesen. Oliver Messiaen war persönlich anwesend und seine «Trois Talas» erlebten unter André Cluytens (Paris) eine wohlstudierte Aufführung. Hiebei taten sich als Solisten besonders hervor Arthur Grumiaux (Belgien), sowie Yvonne Loriot (Paris), und Ginette Martenot. Einen noch stärkeren Eindruck als dieses Orchesterwerk machen die «Trois petites Liturgies». Trotz gelegentlich allzustarker Dissonanzenanhäufung und Lärmentfaltung spricht die starke Persönlichkeit Messiaens aus jedem Takt. Das Pascal-Quartett holte sich einen vollen Erfolg mit Iberts reizvollem Streichquartett und zeigte im Mozart'schen Dissonanzenquartett seine Kultur für klassische Tradition.

Erwin Frh. v. Mittag