

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 30 (1950-1951)
Heft: 11

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: 14.01.2026

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

Stadttheater Zürich

Jean-Carlo Minotti «Der Konsul»

Auf seiner Tour durch Europa ist das «musikalische Drama» «Der Konsul» des Italo-Amerikaners Gian-Carlo Menotti auch in Basel und Zürich vorbeigekommen, und wird auch hier überall die Gemüter aufs stärkste beschäftigt haben. Ein Musiker — oder ist er eher ein komponierender Bühnenschriftsteller? — schreibt ein Stück um das tragische Schicksal einer Familie in einem Diktaturstaat, deren Vater, als Widerstandskämpfer von der Polizei verfolgt, in den Bergen lebt, und darauf wartet, sich über die Grenze ins freie Nachbarland zu schlagen, wenn es nur erst seiner Frau mit ihrem Kind gelingen wird, ein Visum dorthin zu erlangen. Und nun hängt alles vom Konsul ab, der hingegen nicht durch sich selbst, sondern durch die Maschinerie seiner Amtsbürokratie wirkt, was hier wie ein Sinnbild wirkt für die Unmenschlichkeit, die Anonymität der heutigen Gesellschaft, da, wo sie am meisten auf individuelle Menschlichkeit angewiesen wäre. Ein bohrendes, aufrüttelndes Stück also, das überaus echt ist in der Exposition des Leidens, des Hoffens und der Hoffnungslosigkeit. Das Stück selbst — ohne die Musik — geht tief zum Herzen und zum Gewissen. Echt ist das Stück übrigens auch da, wo es in großer Geschicklichkeit mit vielen schon bald zur Gewohnheit gewordenen Mitteln der modernen Dramatik aufwartet. Und rein formal-künstlerisch würde in dieser virtuoson Dramatik der größte Wert des Stückes liegen.

Das Problem tut sich auf, wo die Musik dazutritt, die sich deutlich als nachher konzipiert ausnimmt, und von der kein großes Eigenleben ausgeht. Eine Untermahlung also, wie man sie extrem vom Film her kennt (dem der Sichtbarkeits-Dramatiker Menotti gar nicht so fern steht), oder doch eine «Opernmusik», das will heißen, eine Musik, die irgendwie Kündlerin geheimeren seelischen Lebens sein kann, das erst in der Musik Vertiefung und eigentlichen Ausdruck erfährt? Diese Musik übernimmt beides. Aber ihre Opernhaftigkeit ist jene von 1900, von Puccini, Mascagni und Nachfolgern. Sie ist der diesseitige Ausdrucksschmelz jener italienischen Oper, der aber nicht mehr so gut zu den härteren, kargeren und traumvisionären Typen des 20. Jahrhunderts paßt. Nichts an dieser Musik zeigt eine eigene geistige Welt, welche die Schrecken des Tages in einen neuen, umfassenden Blickpunkt heben würde, wie es etwa in Hindemiths «Mathis der Maler» geschehen ist. Daraus kann kein Vorwurf entstehen, aber es soll andeuten, was man vermißt, wenn man mit der Erwartung eines richtigen musikalischen Dramas kommt. Die Musik erfüllt hingegen ihre Aufgabe der Charakterisierung der Spannungsebene ausgezeichnet, wo sie sich eng an die Handlung, an die Rede anschmiegt, wie etwa in der beängstigenden Drohhede des Polizeikommissärs im ersten Bild, oder in der Dramatik des letzten Bildes auf dem Konsulat. Die lyrischen Ergüsse hingegen, etwa am Schluß des ersten Bildes, im Moment, da der schwerbedrängte Held fliehen muß, erzeugen das Gefühl des Umnötigen, Indirekten, und man bedauert, daß das Stück nicht um eine halbe Stunde kürzer, um die philosophierenden Gefühlsausbrüche (in sich schon etwas ein Widerspruch) erleichtert, geworden ist.

Wenn man über vollgültige stilistische Kriterien der Oper verfügen würde, müßte man den «Konsul» ablehnen. Zum Glück gibt es dergleichen aber nicht, heute weniger denn je. Hingegen sind gerade in neuerer Zeit Komponisten von Opern durch eingegangene Meinungen von dem, was eine Oper sein soll, von dem, was ihr alles angehören sollte, von ihrem eigensten Triebe abgelenkt worden, ohne dabei das imaginäre Ziel der «wirklichen» Oper zu erreichen. Das Positivste am «Konsul» scheint nun, daß hier einer wieder nur seinem großen Theaterinstinkt und seiner Anteilnahme gefolgt ist, und ein Stück geschrieben hat, das ganz aus einem großen, echten Impuls heraus kommt. Und ist es auch durchaus keine Oper geworden, sondern ein Bühnenstück mit Musik und opernhaften Zutaten, so läßt sich doch von dieser Haltung der musikalischen Bühne gegenüber viel erwarten. Letztlich wird es nicht auf die mehr oder weniger erzwungene Erhaltung einer Gattung, eben der der Oper, ankommen, sondern auf die Echtheit der Aussage, auf ihre Verankerung im geistigen und seelischen Leben der Gegenwart, was auch daraus entstehen mag.

Daß sich das Bedenken gegenüber dieser Musik aber bei ihrem Gefühlsausdruck regt, ist sehr kennzeichnend für die Gegenwartslage der Musik. So Hervorragendes der modernen Musik an Motorisch-Erregendem, an Klanglich-Schilderndem und an Geistig-Ordnungshaftem schon gelungen ist, so wenig hat sie sich als seelische Mitteilbarkeit, als «Medium» des Gefühls entwickeln können. Wobei allerdings ein Großteil der musikalischen Führer (man denke nur an Stravinsky) bewußt und mit aller Konsequenz den Gefühlsausdruck auszuschalten trachtet. Und ein Mann wie Menotti, der ebenso bewußt dazu steht («warum nicht gefühlsvoll sein, wenn es am Platze ist»), mobilisiert für seinen Gefühlsausdruck das musikalische Vokabular von 50 Jahren zurück, obschon er etliche Klänge und musikalische Techniken dazugelernt hat. Und man denkt dabei einmal mehr an die Dissoziation des Menschenbildes in der Gegenwart, die wohl eigentlich für die Schwierigkeiten stilistischer und musikalischer Art der modernen musikalischen Dramatik verantwortlich ist.

Die Zürcher Aufführung ist sehr geglückt. Eine Reihe von Gästen sind ausgezeichnet eingesetzt. Der Held ist bei *Willi Wolff* in guten Händen; er verfügt über das Gespannte und bringt das Ruhelose, Gehetzte überzeugend zum Ausdruck. Die große dramatische Leistung ist die Frau Sorel von *Ilse Schulz als Gast*, die ihr eine direkt aufwühlende Interpretation verlieh. Die schwierige Rolle der Sekretärin wird durch *Hella Rosenthal als Gast* gediegen und korrekt verkörpert. *Gottlieb Zeithammer* als Polizeikommissar verfügt über die nötige Durchschlagskraft und Degagiertheit des Spiels. Die Nebenrollen sind sehr intelligent und überzeugend besetzt. *Victor Reinshagen* hat die musikalische Leitung, und die orchestrale Wiedergabe entspricht allen Wünschen. — Man ist um ein aufwühlendes Zeitstück, wenn auch nicht um eine Oper reicher.

Andres Briner

Brief aus München

Seit Beginn dieser Spielzeit ist in München deutlich eine ansteigende Besucherzahl zu verzeichnen. Es wurden weit mehr Abonnements gezeichnet, aber auch die Zahl der gewöhnlichen Besucher stieg an. Es wäre erfreulich, wenn dies nicht nur die Folge einer sozialeren Preispolitik einiger Bühnen, sondern auch der Ausdruck eines wachsenden Interesses am Theatererlebnis ist. In der Tat hat es den Anschein, daß der vor der Währungszeit angestaute Warenhunger sich mittlerweile so weit normalisiert hat, daß auch die kulturellen Bedürfnisse wieder stärker in den Vordergrund

treten. Für diese Annahme spricht, daß in Westdeutschland auch andernorts ein steigendes Interesse an kulturellen Veranstaltungen beobachtet werden konnte und daß z. B. auch der Buchhandel eine recht gute Weihnachtsbilanz ziehen durfte. Es bliebe, um die Prognose eines Münchner Kritikers aufzugreifen, nun noch der Wunsch übrig, daß die deutsche Theaterkrise auch vom Geistigen her überwunden werden möge. Noch herrschen auf den Spielplänen die Ausländer vor, und die einzige Hoffnung unter den jüngeren «deutschen» Dichtern ist nach dem frühen Tode Wolfgang Borcherts einstweilen immer noch der Schweizer *Max Frisch*.

Im Spielplan der Münchner Theater ist er dieses Jahr zweimal verzeichnet. Im Ateliertheater wirkte sein «Als der Krieg zu Ende war» noch eindringlicher als auf der großen Bühne. In der Situation neuerlicher Anspannung zwischen West und Ost stimmte seine schonungslose Absage an jedes Kollektivdenken besonders nachdenklich. In Sybille Schmitz hatte das Atelier eine starke Persönlichkeit für die Agnes gefunden. Jedoch gestaltete sie diese Rolle mehr von ihrer inneren Dialektik als von ihrer menschlichen Bedrängnis her. Sowohl bei dieser Max-Frisch-Aufführung als auch bei der Inszenierung von Anouilh's «Romeo und Jeanette» zeigte sich Beate von Molos sicherer Instinkt für die Regiegesetze einer Zimmerbühne.

Eine weitere Aufführung eines Werkes von Max Frisch sieht das Programm des Bayerischen Staatsschauspiels vor. Man wird dort «Santa Cruz» herausbringen, vermutlich wie in Basel mit Bernhard Wicki in der Rolle des Pelegrin. Vor seinem Einzug in das wiedererrichtete Residenztheater zeigte das Staatsschauspiel in seinem Notquartier im Brunnenhofsaal noch einige bemerkenswerte Aufführungen zeitgenössischer Werke. Erfreulich war dabei die Feststellung, daß sich die Schauspieler dieser Bühne in letzter Zeit mehr zu einem wirklichen «Ensemblespiel» zusammenfanden als früher. Wieder sah man eine Inszenierung der starken Hand Jürgen Fehlings: *F. G. Lorcás*: «Dona Rosita». In diesem Stück ließ der Dichter seinem Hang zum Lyrischen freien Lauf. Es reicht daher an dramatischer Wirkung nicht an die «Bluthochzeit» oder «Bernarda Albas Haus» heran. Dafür schuf Fehling, für dessen eigenwillige Inszenierungen oft gerade zweitrangige Stücke am besten geeignet sind, eine Anzahl eindrucklicher Charakterprofile um den blassen Typ der «sitzengebliebenen» Rosita herum (Joana Maria Gorvin). Ein echter Lorca-Typ war die ebenso derbe wie innige Magd Elisabeth Flickenschildts. Überrascht hatte außerdem, daß Fehling sich bei diesem Werk auch als ausgezeichneter Gestalter zarterer und besinnlicher Typen auswies. — *Arthur Millers* «Alle meine Söhne», das vor drei Jahren in Bern seine deutschsprachige Erstaufführung erlebte, kam nach der vorjährigen Aufführung seines reiferen «Tod eines Handlungsreisenden» nicht so gut beim Publikum an, da das analytische Aufrollen eines zurückliegenden Vorganges hier dramaturgisch noch recht ungeschickt vollzogen wurde. Hermann Wenningers Inszenierung holte jedoch starke Milieueffekte aus dem Werk heraus. Lina Carstens und Willy Rösner verkörperten treffend das Ehepaar Keller auf seinem zögernden Weg von der Selbstlüge zur Aufrichtigkeit. — *Alejandro Casonas* «Frau im Morgengrauen» wurde, ebenso wie vor zwei Jahren in Zürich, von Agnes Fink mit jenem Hauch versöhnlicher Sanftmut versehen, welchen der Dichter seinem weiblichen «Tod» zudachte. Wer in Casona einen schwächeren Lorca zu sehen glaubte, korrigierte nach dem Vergleich dieses Stückes mit der «Rosita» Lorcás seine Ansicht dahingehend, daß er Casona nur als den weicheren, nicht unbedingt als den schwächeren Dichter ansprechen möchte. — *Shakespeare* war im Bayerischen Staatsschauspielhaus mit Bruno Hübners «Was ihr wollt»-Inszenierung vertreten. Gerade an dieser Aufführung erwies sich das verbesserte Zusammenspiel des Ensembles, das früher oft sehr unter einem zu betonten Starspiel gelitten hatte. Hübner selbst gab in dieser Komödie den Malvoglio. Seine zu sehr vom Tragischen her genommene Gestaltung des Höflings fand jedoch nur geteilte Zustimmung.

Die Kammerspiele im Schauspielhaus brachten als Kuriosum ein Stück mit 41 Frauenrollen (ohne eine einzige Männerrolle): «Frauen in New York» von *Clare*.

Boothe. Die Autorin meinte zwar zur Münchner Aufführung, die deutschen Darstellerinnen hätten das Lustspiel mit zu viel Schwergewicht gespielt; Harry Buckwitz schüttete mit seiner Regie jedoch für den deutschen Geschmack zweifellos noch genug treffliche Pointen in die robenrauschende Damengesellschaft. — Ein einzigartiges Erlebnis bot im gleichen Hause Therese Giehse mit der Darstellung von Brechts «Mutter Courage». Sie schenkte uns die vollendet abgerundete Biographie einer Frau vom Schlage der Hauptmannschen Mutter Wolffen, welche äußerlich den herrschenden Zustand (hier den Krieg) bejaht, innerlich jedoch einen um so lebhafteren Protest gegen ihn verkörpert. Im übrigen dürfte bei diesem Werk der Regisseur Brecht bedeutender als der Dichter Brecht gewesen sein, wofür sinnbildlich stehen mag, daß eine der gelungensten Gestalten die *stumme* Katrin war (glänzend dargestellt durch Ernie Wilhelmi!) — Frau Giehse wie auf den Leib geschrieben war auch die Hauptrolle einer altbayerischen Milieukomödie «Der starke Stamm» von Marie-Luise Fleißer. Auch die Kammerspiele brachten in der Vorweihnachtszeit eine *Shakespeare*premiere. Hans Schweikart inszenierte recht spritzig: «Liel Lärm um nichts», wobei ihm in Axel von Ambessers sprühendem und charmantem Benedikt und Wilfried Seyferths bramarbasierendem Holzapfel zwei prachtvolle Typen zur Verfügung standen.

Mit *Eugene O'Neills* Rassenproblemstück «Alle Kinder Gottes haben Flügel» zeigte die junge Schar des Zürcher Schauspielhauses kein besonders gelungenes Werk des amerikanischen Dichters (für den das Rassenproblem übrigens wesentlich anders aussieht als für den deutschen Zuschauer!); die gute darstellerische Leistung fand jedoch allgemeinen Beifall. Insbesondere hatten sich Helga Roloff und Fred Tanner ausgezeichnet in die Rollen eines Mischehepaares hineingespielt. — Ein fruchtbares Experiment mit jungen Schauspielern unternahm, ebenfalls in den Kammerspielen, die Otto-Falckenberg-Schauspielschule. An zwei Abenden brachte sie die «Elektra» des *Sophokles* und des *Euripides*. Wenn den jungen Spielern auch auf Grund der nur begrenzten Möglichkeit zur Persönlichkeitsentfaltung ungewöhnliche Publikumerfolge versagt bleiben mußten, so gaben ihnen diese beiden grundverschiedenen antiken Werke doch gerade die beste Grundlage zu einer ernsthaften Arbeit an sich selbst. Vorbildlich wirkten bei diesen Einstudierungen auch die «unsichtbaren» Kräfte der Bühne zusammen: sowohl der Übersetzer, Prof. E. Buschor, als auch der Komponist der Bühnenmusik, Carl Orff, nahmen noch an den Proben mitdenkend, mitschaffend und die eigene Arbeit korrigierend teil, um alle Teile der Inszenierung sorgfältig aufeinander abzustimmen. «Ensembleleistung» war auch das Stichwort des Ahnherrn der Schule, Otto Falckenberg. Das hier gegebene Beispiel dürfte auch für die Bühnen der «Großen» nachahmenswert sein.

Mit Spannung hatte man die Münchner Erstaufführung der «Antigonae» von *Carl Orff* in der Bayerischen Staatsoper erwartet. Es war wohl auch kaum eine bessere Interpretation dieses völlig neuartigen Werkes denkbar als sie Heinz Arnold gelungen war. Seine Regie übertrug das Werk Orffs kongenial ins Szenische. Orff versuchte mit seiner «Antigonae» den Weg zu einer antiken Theatergesinnung schlechthin zu finden. Mit dem Begriff «Oper» kommen wir hier nicht mehr aus. Im Sinne der Antike belebte er das Werk in erster Linie aus dem Rhythmus, nicht aus dem Melos, mit neuen Impulsen. Aus dem Gesang der Oper wurde ein rhythmischer Deklamationsstil, und das Orchester setzt sich zu einem großen Teil aus verschiedensten Schlagzeugen zusammen, zu denen sich, ebenfalls revolutionierend, noch vier (!) Flügel gesellen. Vergleiche mit überkommenen Theater- und Operbegriffen lassen sich nicht ziehen. Man muß aber Orffs Versuch, dem Theater eine neue hohe ethische Funktion zurückzugewinnen, durchaus bejahen. Zweifelhaft erschien uns lediglich der Versuch, solche Absichten gerade an der ebenso großartigen wie begrifflich unfäßbaren Hölderlinschen Übersetzung zu verwirklichen. Hölderlins «Antigonae» hat eine so autonome Sprachgewalt, daß sie, aus zweiter Hand geboten, an Farbe verlieren muß. — Ein weiteres Ereignis in der Staatsoper war der erste

Ballettabend unter der Regie des neuen Ballettmeisters Victor Gsovski (vormals «Ballet des Champs Elysées»!) und seiner hervorragenden Primaballerina Irène Skorik. Mit beiden Künstlern hat sich die Staatsoper Kräfte von Weltruf verpflichtet. Die Uraufführung von *Boris Blachers* «Hamlet»-Ballett wurde denn auch zu einem erstrangigen Ereignis. Die motivische Zerrissenheit der Komposition gab Gsovski den idealen Vorwurf zu einem gewaltigen pantomimischen Charakterdrama. Franz Bours überwand mit seiner grazilen und doch zugleich expressiven Gestaltung des Dänenprinzen in wenigen Augenblicken unsere Hamletvorstellung von der Sprechbühne. Die Ophelia entwickelte Gsovski zu einer neben Hamlet gleichwertigen Rolle. Hier zeigte Irène Skorik eine Probe ihrer ungemein kultivierten Ausdruckskunst. — In Neuinszenierungen der schon sehr an die späten «Metamorphosen» gemahnenden «Daphne» und Verdis «Maskenball» bewies die Bayerische Staatsoper, daß sie heute das beste Ensemble Deutschlands besitzt und vor allem dank der ausgezeichneten Nachwuchskräfte im Begriff ist, in die Reihe der ersten Opernbühnen Europas zu treten.

Zum Abschluß sei noch ein Seitenblick auf das Musikleben Münchens gestattet. Kapellmeister Erich Schmid von der Zürcher Tonhalle erntete in einem Konzert der «Musica viva» mit Werken von Bela Bartok, Boris Blacher und Karl Amadeus Hartmann stürmischen Beifall. Nach früheren Erfolgen Paul Sachers erfuhr damit das Münchner Publikum erneut, daß die Pflege zeitgenössischen Musikschaffens das besondere Anliegen schweizerischer Künstler ist.

Klaus Colberg

Brief aus London

Wenn man sich am Ende des Jahres 1950 über den Stand des musikalischen Lebens in London Rechenschaft geben will, erhöht sich die Bedeutung dieses Unterfangens deshalb, weil dieses Datum zugleich den Abschluß der ersten Fünfjahresperiode seit Kriegsende bedeutet. In der Rückschau erweisen sich die hochgeschraubten Erwartungen und Hoffnungen auf eine «wackere, neue Welt» der Musik, wie sie während der Kriegsjahre gehegt wurden, als ebenso unbegründet wie jene auf eine «wackere, neue Welt» im allgemeinen. Der musikalische Aufschwung jener Jahre, auf den manch' optimistische Voraussage gegründet wurde und der in seiner Wirkung weit über den Abschluß der Feindseligkeiten hinausreichte, war eben nur ein symptomatisches Nebenprodukt der Verhältnisse der Kriegsjahre.

Daß seitdem die öffentlichen musikalischen Darbietungen sowohl nach der Menge als auch ganz besonders in bezug auf die Qualität abgenommen haben, wird von jedem kritischen Beobachter zugegeben werden müssen, obwohl das Musikleben scheinbar immer noch in Blüte steht. Ein Tschaikowskyabend mit einem guten Orchester vermag auch heute jeden Konzertsaal bis auf den letzten Platz zu füllen. Im allgemeinen aber gilt heute ein zu zwei Dritteln gefüllter Saal schon als Zeichen des Erfolgs. Von den kleineren Konzerten ohne Orchester werden die meisten von Debutanten gegeben oder dienen sonstwie Reklamezwecken. Andere wiederum sind den Lieblingen gewisser exklusiver Kreise und Klüngel gewidmet. Dieses System mit all' seinen schädlichen Auswirkungen und verhängnisvollen Einflüssen — es ist ja an und für sich schon ein Zeichen des Zerfalls — hat unter den waltenden Umständen neue Lebensaussichten erhalten. Seine Exklusivität zeigt eine Tendenz, auch auf jene Kreise überzugreifen, die dazu berufen sind, auf das musikalische Leben entscheidend einzuwirken und den allgemeinen Geschmack in England zu bestimmen. Diese Leute müssen natürlich auch die Verantwortung dafür übernehmen.

Bis zu einem gewissen Grad bestimmten die Vorbereitungen auf das «*Festival of Britain*» die Entwicklung in diesem Winter. Die Kunstkommission Großbritanniens, deren Funktionen *de facto*, wenn auch nicht *de jure*, denen eines Ministeriums für die Künste gleichkommen und die die verschiedenen kulturellen Erscheinungen des Landes zu koordinieren hat, indem sie dabei in Einzelfällen mit Darlehen hilft, wurde von der Regierung mit der Aufgabe betraut, dafür zu sorgen, daß die britischen Leistungen auf dem Gebiet der Künste während des «*Festival of Britain*» 1951 in gebührender Weise zum Ausdruck kommen. Das Ziel des Festival ist die möglichst vorteilhafte Darstellung der Beiträge auf den Gebieten der Künste und Wissenschaften, die England geliefert hat und in der Gegenwart liefert. Was die Hauptstadt betrifft, wird das wichtigste Ereignis in der musikalischen Sphäre die Eröffnung der neuen Konzerthalle sein, die am Südufer der Themse liegt. Sie bietet Orchester- und anderen Konzerten ein neues Heim und ersetzt die während des Krieges zerstörte Queen's Hall. An den Darbietungen des Festival werden 16 Orchester und 12 Chöre teilnehmen; auch werden zahlreiche musikalische Berühmtheiten auftreten. Unter den Ereignissen, denen man mit besonderer Spannung entgegen sieht, sollen nur zwei herausgegriffen werden: die Uraufführungen von Benjamin Britzens «*Billy Budd*» und von Ralph Vaughan-Williams' «*The Pilgrim's Progress*».

Den Beitrag der *British Broadcasting Corporation* zum musikalischen Leben des Landes kann man kaum überschätzen, denn ihre materiellen und geistigen Hilfsquellen sind beinahe unerschöpflich, und die hervorragende Qualität des dritten Programms, das künstlerisch auf besonders hoher Stufe steht, ist geradezu sprichwörtlich geworden. Und doch hat man hier das Gefühl, daß in der Wahl des Gebotenen repräsentativere und den tatsächlichen Verhältnissen besser entsprechende Werke zur Aufführung gelangen könnten. Oder liegt es wirklich nicht in der Kompetenz der Programmberater, die neue Musik einheimischer Komponisten, die zum Teil noch sehr umstritten sind, auf das ihr gebührende Maß zu beschränken? Ein Teil des Gebotenen verdient in der Tat nicht, am Rundfunk international bekannt gemacht zu werden. Andererseits wird das musikalische Schaffen ausländischer Zeitgenossen milde gesagt nicht gebührend geschätzt. Die inländischen Hörer haben keine Ahnung von dem, was *gegenwärtig* in Europa vorgeht. Die Werke jener europäischen Komponisten, die am BBC heute zur Aufführung gelangen, sind in ihren Ländern bereits «klassisch» geworden, wenn sie auch dem britischen Hörer wahrscheinlich unbekannt sind, und die Komponisten sind anerkannte Persönlichkeiten.

Es ist offensichtlich unmöglich, einen auch nur annähernd erschöpfenden Bericht über die von der BBC gebotene Musik zu schreiben. Da nun aber das Symphonie-Orchester eine besondere Serie von Werken vor die Hörerschaft brachte, sollen diese etwas genauer besprochen werden. Im ersten Konzert kam Issay Dobrowens Wiedergabe von Mahlers «*Lied von der Erde*» zur Aufführung und hinterließ einen tiefen Eindruck. Claudio Arrau glänzte in der Solopartie von Beethovens Es-dur Klavierkonzert. Vittorio Gui und Joseph Szigeti waren die Attraktionen des zweiten Konzerts. Der letztere spielte Busonis Violinkonzert mit seiner gewohnten Virtuosität. Das dritte brachte Poulencs neues Klavierkonzert, ein köstliches Werk, wobei der Komponist als Solist auftrat, und Arnold Baxs IV. Symphonie wurde mit Interesse aufgenommen. Das vierte zeichnete sich aus durch Clifford Curzons einführende Darstellung von Mozarts c-moll Klavierkonzert und Sir Malcolm Sargents tiefempfundene Wiedergabe von Elgars I. Symphonie. Ein besonderer Genuß wurde den Anwesenden im fünften Konzert zuteil: Debussys selten gehörtes Werk «*Le Martyre de St. Sébastien*» gelangte zur Aufführung und wurde von Albert Wolff meisterhaft geleitet. Von den übrigen Werken, die dargeboten wurden, mögen noch erwähnt werden: Britzens «*Frühlingssymphonie*», vom Komponisten dirigiert; das Konzert für Violine, Klavier und 13 Soloinstrumente von Alban Berg; Bartòks «*Cantata Profana*» und Hindemiths «*Requiem*», beide dirigiert von Paul Sacher; die

Symphonie des jungen P. R. Fricker; Prokofieffs «Alexander Newsky»; Bartóks II. Klavierkonzert; Schönbergs «Kammersinfonie», dirigiert von Scherchen, und Mahlers V. und VI. Symphonie. Das ist nur eine kleine Auswahl aus einer Fülle von hochinteressanten Programmen.

Die beliebten *Promenadekonzerter*, die im August und September stattfinden, bilden einen Markstein der Londoner Saison mit doppeltem Gesicht: ihre Eröffnung ist das Ende und das letzte Konzert der Anfang ihres Lebenskreises. Die letztjährigen Programme dieser Konzerte zeichneten sich aus durch ihren Mangel an neuen Werken: nach der Statistik gelangte nur ein absolut neues englisches Werk zur Aufführung: Elizabeth Luthens Viola Konzert; dazu kamen noch drei ausländische Werke zur Erstaufführung.

Die «Season» wurde unter den günstigsten Voraussetzungen eröffnet: der *Besuch der Mailänder Scala* mit voller Besetzung wird unvergeßlich bleiben. Sie wurde vom Publikum, welches das königliche Opernhaus bis auf den letzten Platz füllte, mit Begeisterung aufgenommen. Die Londoner erhielten einen Eindruck von dem, was die Oper wirklich ist und wie sie gespielt wird im Lande ihrer Herkunft. Das Programm der Truppe enthielt Verdis «Othello» und «Falstaff», Donizettis «L'Elisir d'Amore», Verdis «Requiem» und Mozarts «Requiem». Die musikalische Leitung lag in den Händen von Victor de Sabata. Die einheimische Truppe der Covent Garden Oper eröffnete ihre Saison mit einer Neubearbeitung des «Fliegenden Holländers» unter Leitung von Heinz Tietjen, Berlin. Die wenigen Aufführungen, die ich Gelegenheit hatte zu besuchen, gingen nach meiner Auffassung nicht über das Mittelmäßige hinaus. Die Stimmen der Hauptdarsteller sind gut und ihr schauspielerisches Können ist in vielen Fällen auch gut. Das Orchester ist gerade befriedigend. Daß es aber bedeutend bessere Leistungen fertigbringt, so daß man es beinahe nicht mehr erkennt, zeigte sich in Kleibers «Rosenkavalier» und «Pique Dame». Aber selbst Kleibers Genie konnte über die Mängel der Bühne nicht hinwegtäuschen. Ebenso wenig gelang es ihm während der kurzen Zeit der Gastspiele, jenen dauernden Kontakt zwischen Parkett und Bühne herzustellen, von dem so viel abhängt in der vielgliedrigen Kunst der Oper.

Das erste Konzert der 139. Saison der *Königlichen Philharmonischen Gesellschaft* wurde vom Hallé-Orchester aus Manchester bestritten und zwar unter der Leitung seines hervorragenden Dirigenten Sir John Barbirolli. Auf dem Programm der Gesellschaft bemerkte ich mit Interesse das Erscheinen von Roussels Suite «Bacchus et Ariane». Dies fiel mir deshalb auf, weil die Programme der Gesellschaft bekannt sind für ihren konservativen Geschmack. Das zweite Konzert, das am 15. November stattfand, bedeutete insofern eines der wichtigsten Ereignisse der Season, als es die Uraufführung von Alan Rawsthornes Symphonie brachte, die die Gesellschaft unter der Leitung von Sir Adrian Boult spielte. Der Komponist ist einer der hervorragenden Exponenten der neuen britischen Musik. Er erhielt in der Presse zurückhaltende Kritik. Persönlich ziehe ich Eingebung und Ausdruck seiner neuen Kammermusik vor. Ich denke dabei an sein Konzert für Streichinstrumente und seine Sonate für Cello und Klavier. Das dritte Konzert erhielt seine besondere Weihe durch die Verleihung der Goldmedaille der Gesellschaft an Sir John Barbirolli, der, wie gewöhnlich, an der Spitze seines Hallé-Orchesters erschien. Die Auszeichnung wurde von Dr. Ralph Vaughan-Williams überreicht. Im Programm war neben anderen Werken eine Wiedergabe des überragenden Meisterwerks von Ralph Vaughan-Williams, seiner VI. Symphonie, enthalten.

Das Londoner Philharmonische Orchester brachte eine Aufführung von Bachs h-moll Messe, die als Höhepunkt der Erinnerungsfeiern für den unsterblichen Meister unvergeßlich bleiben dürfte. Unter den weiteren Konzerten dieses Orchesters schien mir das dritte von besonderem Interesse. Unter der Leitung seines neuen Musikdirektors Sir Adrian Boult gelangten zur Aufführung: Haydn Morriss' «Festival Overture» und Vaughan-Williams' «London Symphony».

Die 37. Saison des *Londoner Symphonischen Orchesters* umfaßt eine Reihe von Nachmittagskonzerten unter verschiedener Leitung. Einige Tage bevor das zweite Konzert stattfand, wurde Josef Krips zum «Resident Conductor» dieses Orchesters ernannt. Bis jetzt haben vier Konzerte stattgefunden, von denen jedes auf seine Art von besonderem Interesse war. Im ersten hörte ich Brittens «Variationen über ein Thema für Piano (linke Hand) und Orchester», opus 21, mit Paul Wittgenstein als Solisten, und Bartôks Violinkonzert in Max Rostals einführender Interpretation. Das zweite Konzert, bei dem der neue Generalmusikdirektor zum ersten Mal auftrat, war ganz Brahms gewidmet. Gaston Poulet, der Gastdirigent des dritten Konzerts, führte ein Programm mit rein französischer Musik durch. Im vierten hörte man das selten gespielte Werk von R. Strauß: «Don Quixote». Es fiel mir dabei auf, daß das Orchester in bezug auf Ton und Ausgeglichenheit beträchtliche Fortschritte zu verzeichnen hatte. Wenn es auf dieser Höhe durchhalten kann, wird es eine Stellung unter den besten Ensembles dieses Landes einnehmen.

Um noch von den neueren Organisationen auf dem Gebiet der Musik zu sprechen, soll die «*New Era Concert Society*» erwähnt werden, die ihre vierte Saison mit einem Konzert eröffnete, das von Musikdirektor Richard Austin geleitet wurde. Das Ereignis des Abends war Martinus neues Violinkonzert, das allerdings in der Presse keine günstige Aufnahme fand.

Die *Philharmonische Konzertgesellschaft* (Mysore Concerts) verkündete ein ehrgeiziges und äußerst interessantes Programm für diese Saison: es umfaßt Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierkonzerte und Serien von Werken des 20. Jahrhunderts. Von den Kompositionen für Orchester erwiesen sich die beiden Furtwänglerkonzerte als die wichtigsten. Seine Interpretation von Bartôks Concerto für Orchester lenkte die Aufmerksamkeit auf sich.

Zwei wichtige Gesellschaften, die sich beide der Förderung der modernen Musik widmen, dürfen hier nicht unerwähnt bleiben: die IGNM, deren Wirken und Funktion in letzter Zeit in der ernsthaften musikalischen Presse unverhehlter Kritik unterzogen wurden, weil sie, wie die Kritiker glauben, in ungebührlicher Weise Partei ergreift für eine Bewegung, die heute nicht mehr als repräsentativ betrachtet werden kann. Die britische Sektion der Gesellschaft, bekannt unter dem Namen «*London Contemporary Music Centre*», gab ihr erstes Konzert im Dezember, bei dem eine wohlabgewogene Auswahl von anerkannten und ganz modernen Werken geboten wurde. P. R. Frickers «Sonate für Violine und Klavier» und Arnold Cookes «Quartett für Oboe, Violine, Viola und Cello» schienen bei der Hörschaft am meisten Interesse zu erregen. Roberto Gerhards «Sonate für Viola und Klavier» trug nicht bei zur höheren Einschätzung des Komponisten. Man betrachtete die Aufnahme von Busonis vierzig Jahre alter «Sonatine No. 1» ins Programm als einen Akt der Pietät gegenüber diesem Vorkämpfer der modernen Musik; Poulencs unterhaltsames Trio für Oboe, Fagott und Klavier, ein leichtwiegendes, unproblematisches Werk, bildete die Abrundung des Programms. Die zweite Gesellschaft, die sich *Komitee zur Förderung der neuen Musik* nennt, wurde während des Krieges gegründet. Sie hat regelmäßig Studiokonzerte und Orchesterproben im Sinne von Versuchsaufführungen abgehalten, bei denen ganz neue Werke von noch völlig unbekannten Komponisten, die in England wohnen, zur Aufführung kamen. Was an diesen Darbietungen bemerkenswert und interessant ist, sind die öffentlichen Diskussionen nach den Konzerten, in denen das eben Gehörte durch Publikum und andere Komponisten einer eingehenden und gründlichen Prüfung unterzogen wird.

Wenden wir uns noch der *Kammermusik* zu. Diese intime Kunstgattung wird ihrer Natur nach immer nur eine kleine Minderheit anziehen. Die Tatsache, daß die Konzerte des *Budapester Streichquartetts* verhältnismäßig gut besucht waren, spricht für hervorragende Qualität dieses Ensembles. Das Programm für die sechs Abende umfaßte einen vollständigen Zyklus der Beethoven-Quartette. Als Ausnahme von der allgemeinen Gleichgültigkeit gegenüber der Kammermusik müssen die Kon-

zerte im South Place gelten. Hier werden eine Anzahl von Kammermusikkonzerten geboten unter Mitwirkung verschiedener Ensembles. Der Erfolg dieser Konzerte geht wahrscheinlich auf die folgenden Tatsachen zurück: sie haben eine 63jährige Tradition hinter sich; die Preise sind bedeutend tiefer als bei anderen Veranstaltungen in London; die Anlage der Programme geschieht so, daß verschiedenen Geschmacksrichtungen Rechnung getragen wird. Unter den verschiedenen Ensembles scheint mir heute das «*Amadeus-Quartett*» das weitaus beste, das London gegenwärtig besitzt. Es zeichnet sich aus durch ausgeglichenes Zusammenspiel, harmonische Tonfülle und phantasiereiche Interpretation.

Da es absolut unmöglich ist, die unzähligen Einzeldarbietungen auch nur aufzuzählen, will ich mich damit begnügen, Elizabeth Schumanns Liederabend, die Klavierkonzerte von Claudio Arrau, Backhaus, Cortot, das Violinkonzert Szigetis und Segovias Gitarrenabend zu erwähnen. Sie alle gehören zu den international Berühmten. Denis Matthews und Kyla Greenbaum fielen durch ihr ausgezeichnetes Spiel auf. Ihnen ebenbürtig ist Raymond Russell.

John S. Weissmann

Jeder muß den Mut der Überzeugung haben.

Alexander von Humboldt