

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 33 (1953-1954)
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: 10.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Internationales Musikfest und Festwochen in Wien

Der nun schon zur Übung gewordene Brauch, die Wiener Musiksaison durch Abhaltung von Festwochen und einer «Internationales Musikfest» betitelten Konzertreihe zu beschließen, hat Anhänger und Gegner gefunden. Wenn die Sonne lockt, meinen manche, ist das Großstadtpublikum weniger gewillt, mit jener Konzentration dem «Neuen, vielfach nicht Leichteingänglichen» zu begegnen, wie es eine Revue neuer Musik mit sich bringt. Das lebhafte Interesse indes, welches Wiener und Ausländer — letztere in nicht zu ansehnlicher Zahl — den jüngst erlebten Aufführungen zollten, schien den Satz Grillparzers: «Denn die Winter der Natur sind der Geister Lenze» Lügen zu strafen. Durchaus vollbesetzte Säle gab es allerdings nur bei Konzerten, deren sensationelle Wirkung die erfahrene und rührige Leitung der Wiener Konzerthausgesellschaft (Generalsekretär Dr. Egon Seefehlner), welche die Hauptveranstalterin des diesjährigen Musikfestes war, voraussah, und welche, um dem Andrang der Hörer zu entsprechen, gleich zweimal angesetzt wurden. In erster Linie sei hier die konzertante Aufführung: «*Die Frau ohne Schatten*» genannt. Sie ist wohl in der Galerie der Richard Strauss'schen Meisterwerke die imposanteste im Zenit eines Künstlerdaseins entstandene Schöpfung. «Sie haben noch nicht Schöneres und Geschlosseneres in Ihrem Leben gedichtet», schrieb Strauss im Juli 1914 aus Garmisch an Hofmannsthal — «ich bin bis jetzt noch sehr unzufrieden mit mir» —, Worte, deren Demut manchem allzu selbstbewußten Epigonen als Vorbild dienen könnten. Die prachtvolle Aufführung unter Dr. Karl Boehm erweckte stürmische Sehnsucht, das Werk, welches in starken Kürzungen erklang, wieder auf der Bühne zu erleben, ein Wunsch, den zu erfüllen erst nach Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper — also in 1½ Jahren — möglich sein wird. Unübertrefflich waren die Wiener Philharmoniker, der Staatsopernchor, Christel Goltz, Eleanor Steber, Elisabeth Höngen. Schöne Leistungen boten Set Svanholm und Karl Kamann.

Eine konzertante Aufführung aller drei Teile des Carl Orffschen Zyklus «*Trionfi*» erzielte ebenfalls starke Wirkung. Heinrich Hollreißer leitete eine sehr ausgefeilte Aufführung des Werkes, dessen bisher in Wien unbekannter Epilog schwächer ist als die beiden vorangehenden Abschnitte. Die Wiener Erstaufführung von Rolf Liebermanns «*Leonore 40/45*» — sie erfolgte wenige Wochen nach der österreichischen Premiere im Linzer Stadttheater — fesselte, trotz der nur szenisch angedeuteten Fassung, durchwegs. Die Oper darf als dem Schweizer Leser bekannt vorausgesetzt werden, so daß im Hinblick auf die Kürze des in Betracht kommenden Raumes bloß der wohlgelungenen szenischen Anordnung Sepp Nordegg's Erwähnung geschehe sowie der unter Hans Rosbauds kundiger Führung im allgemeinen durchaus befriedigender Solisteninterpretation (Rita Streich, Rosette Anday, Helmuth Krebs und Walter Berry). Raoul Aslan, der die französische Sprache

perfekt beherrscht, verkörperte in gewohntem Künstlertum die Sprechrolle des Monsieur Emile. Auch in Debussys «*Martyrium des heiligen Sebastian*» bewährte sich Aslan als Rezitator. So sehr auch die reichlich späte Wiener Erstaufführung des Debussyschen Werkes im Prinzip zu begrüßen war, so sehr empfand man, daß seine Schönheit stets nur einem kleinen Kreis von Kennern und Liebhabern zugänglich sein würde. Aus der großen Zahl zeitgenössischer Werke, welche im Rahmen des Musikfestes zu Gehör gebracht wurden, scheint mir vor allem Josef Hauers Kantate «*Des Menschen Weg*» beachtenswert. Der siebzigjährige Komponist, der gleich Schönberg — wenn auch auf völlig verschiedenen Pfaden — neue Musikwelten zu erschließen sich zum Ziel gesetzt hat, wohnte der Aufführung bei und wurde lebhaft akklamiert.

Der Anteil Schweizer Künstler am Gelingen des Musikfestes verdient besondere Erwähnung. Paul Sacher, der unermüdliche Apostel der Avantgarde, dirigierte das Eröffnungskonzert der Symphoniker, auf dessen Programm die Namen Alban Berg, Strawinsky und Honegger figurierten. Frank Martins «*Ballade für Cello*» (Enrico Mainardi war der vollendete Interpret des Solopartes) zeigte neuerdings die vornehme Gestaltungskraft des Komponisten. Das Wiener Oktett — diese führende, auch in der Schweiz sehr populäre Kammermusikvereinigung — brachte eine Komposition des jungen Schweizers Franz Tischhauser zu Gehör. Das talentierte, frisch-unbekümmerte Stück gefiel ungemein; der letzte Satz wurde da capo verlangt. In diesem Zusammenhang sei auch Klara Haskils souveränen Beethovenspiels gedacht. Weniger ansprechend erwiesen sich die aus dem zeitgenössischen deutschen Musikschaften gebotenen Kostproben. Dies gilt sowohl für Karl Amadeus Hartmanns sechste Symphonie, die Widerspruch begegnete, als auch für Wolfgang Fortners oratorische Szene »Isaacs Opferung«. Boris Blachers Klavierkonzert (von des Komponisten Gattin, Gerty Herzog, bestens exekutiert) setzt die Theorie Blachers über «variable Metrik» in die Praxis um. Ein rhythmisches Experiment nicht ohne Geist, welches jedoch bewußt — unter dem Verzicht auf die Ausnutzung pianistischer Möglichkeiten — dem Flügel die Funktionen der Laute zuweist. Boris Blachers Schüler, Gottfried von Einem, war durch eine flotte, sehr musikantische Serenade für doppeltes Streichorchester vertreten. Verschiedentlich im Stil und uneinheitlich in der Wirkungskapazität nahm sich auch der dargebotene Querschnitt durch das österreichische Musikschaffen der Gegenwart aus. Immer wieder muß man restlos Joseph Marx, dem jugendfrischen Nestor der heimischen Komponisten, beipflichten. Längst ist er der berufene Nachfolger Hugo Wolfs in der Kunst des Liedes. Sein Quartett in modo classico, vom Barylli-Quartett auf das subtilste interpretiert, ist ein wahrhaftiges Musterbeispiel einer lückenlosen Synthese zwischen klassischen und modernen Musikelementen. Hans Jelineks konzessionslose 12-Tonsprache ist echt und überzeugend. Starkem Interesse begegnete Alexander von Spitzmüllers Klavierkonzert, von der Pariser Pianistin Jeanne Manchon virtuos vorgetragen. Mit Kammermusiken waren ferner Alfred Uhl und S. C. Eckart-Gramatée vertreten.

Die Staatsoper hatte eine Reihe wahrlich festlicher Aufführungen in sorgfältigster Solistenauswahl; nebst Werken von Wagner, Verdi und Richard Strauss vernahm man das «Medium» von Menotti und «Die Kluge» von Carl Orff. Im zweiten Haus der Staatsoper triumphierte Lehars unverwüstliche «Lustige Witwe» und Johann Straußens Operette «Wienerblut», welche in der textlichen Modernisierung durch Hans Jaray und in Walter Hoeßlins reizenden Bühnenbildern fröhliche Auferstehung feierte. Auch eine erfolgreiche Ballettpremiere bereicherte das Programm der Festwochen: Werner Egks «Abraxas». Erika Hankas Choreographie, Erni Kniepers Kostüme und Stefan Hlawas Bühnenbilder schufen einen wohl-gelungenen Rahmen für dieses Tanzspiel.

Stadttheater Zürich

Richard Strauß/Joseph Gregor: Die Liebe der Danae

Schweizerische Erstaufführung

Das Zürcher Stadttheater hat dieses Jahr die thematische Bindung seiner Festspiele erreicht, die man in andern Jahren so sehr vermissen mußte. Die letzte Oper von Richard Strauß, «Die Liebe der Danae», Text — zum Teil auf einem Szenarium von Hugo von Hofmannsthal fußend — von Joseph Gregor, ist letztes Jahr in den Salzburger Festspielen uraufgeführt worden, und das Stadttheater hat die Gelegenheit benutzt, mit ihrer Schweizerischen Erstaufführung einen fünfteiligen Strauß-Zyklus (das vierte Werk, nach den drei in der letzten Nummer erwähnten, war «Arabella») abzuschließen. Eine stilistische Wendung war von diesem Alterswerk nicht mehr zu erwarten. Doch hat das Werk von Strauß schon viele Wandlungen hinter sich, in denen es sich immer wieder als lebensstark erwies. Die erstaunlichste dieser Wandlungen wird heute vom Publikum zumeist als selbstverständlich hingenommen: daß wenige Jahre nach den Blut- und Geisterräuschen von «Salome» und «Elektra» der «Rosenkavalier» entstand. Damals erschien diese Wendung namentlich als eine Abwendung von den musikalischen Ausdrucksmittern, welche die Türe zur Moderne aufrissen. Der harmonisch so traditionelle «Rosenkavalier» erschien einseitig unter dem Vorzeichen einer Restauration. Das Bekenntnis zum Spielerischen per se, zur «anmutigen Lüge» des Geschehens, welche den «Rosenkavalier» viel näher an die Moderne bindet als seine Vorgänger, wurde erst später richtig erkannt. Ferrucio Busoni hatte als Erster diese Ästhetik in einigen folgenschweren Sätzen umrissen («Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst»): «Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauber-Spiegel oder einen Lach-Spiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist . . . , auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jedem Schritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingeben wie einem Erlebnis.»

Aber was in einer Abhandlung scharf umrissenes Postulat sein kann, das ist für das lebendige Kunstwerk eine Spannung — eine Spannung zum Teil zwischen künstlerischer Absicht und künstlerischem Instinkt, aber auch zwischen Abstraktion und sinnhafter Verwicklung ins Leben. Die Marschallin des «Rosenkavaliers» (welche sehr viel mit unserm Jupiter gemein hat) kündet wohl als erste in ihrer ergreifenden Szene (es ist bezeichnenderweise eine Spiegelszene) von diesem Konflikt, sie, die sich überwindet, dem Leben, welches sie überholt hat, nurmehr als Zuschauerin und sanfte Wohltäterin gegenüberzutreten. In diesem Willen zum Blick in den Spiegel abstrahiert sich das Leben. «Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding», singt sie später, indem sie in dieser Abstraktion des Daseins das Leben selbst erkennt. Die Künstler, Strauß und Hofmannsthal, gestalten in dieser Spannung zwischen der Bindung an das unmittelbare, ungebrochene Dasein und dem Willen zur künstlerischen Abstraktion der Darstellungsmittel, wobei Symbolsprachen eigener Prägung entstehen, ihre Stoffe. In ihren Gestalten scheint sich dabei das Gewicht leise von der Bejahung vollen Lebens zur Bejahung des Verzichts zu verlegen. Aber was anderes steht dahinter als das Wissen, daß im Spiegel des Selbst, in der reinen Innerlichkeit, das Leben voller ist als in der Hingabe an die wechselnden Gaben der Welt —

dies, aber so undoktrinär wie möglich, so bereit zur Selbstironie, wie es nur das Alter bringt, ausgedrückt, ist der Gehalt dieser Oper — wäre er es namentlich geworden, hätte Strauß einen vollen Text Hofmannsthals, wie er im Entwurf fest-liegt, vertonen können.

Daß es nur beim Szenar blieb, wird ewig schade sein. Von Gregor, dem großen Theaterfachmann, ist das Sujet in wesentlichen Zügen verändert worden. Vielleicht ist die Oper dadurch bühnenwirksamer geworden: Gregor versäumt keine Gelegenheit, wirksame Auftritte und Abgänge zu schaffen, allein die innere Verbindung der Gestalten, welche in der dichterischen Vision Hofmannsthals (das Szenar ist im S. Fischer-Verlag, 1952, erschienen) enthalten ist, ging verloren. Welche Dichte der Beziehungen, aber auch der Atmosphäre wäre wohl dadurch entstanden, daß Jupiter, die Gestalt der Versuchung, unsichtbar geblieben wäre, nur um so gegenwärtiger aber in der Musik. Man verfolge etwa den Entwurf Hofmannsthals für den Beginn des 3. Aktes, welcher so tief um die Möglichkeiten der Straußschen Musik weiß: «Das Erwachen der beiden Liebenden (Danae und Midas) im Schlafgemach des von Midas hervorgezauberten Palastes. Midas erwacht zuerst, betrachtet entzückt die schlummernde Danae. Plötzlich schrickt er zusammen: er glaubt im Orchester ganz schwach das Motiv des Zeus vernommen zu haben. Noch aber wendet es sich, wird nicht zum eigentlichen Motiv der Rückforderung. Danae schlägt die Augen auf. Das Motiv ertönt ganz stark. Midas erbleicht, wirft sich auf die Knie: erbittet noch einen Monat! noch einen Tag! Das Motiv zum drittenmal, unerbittlich....». Welcher Raum wäre hier der Musik als seelischer Deutung zugekommen! So, wie Gregor die Handlung führt, ist alles vordergründig geworden, und wie ungern folgt man dann noch einem Tiefsinn, welcher nicht notwendig aus dem Geschehen resultiert. Jupiter ist, damit daß er leibhaftig agiert, die innerseelische Kraft der Versuchung, das, worauf es Hofmannsthal eigentlich ankam, genommen. Denn in der Bewährung der Innerlichkeit, im Wandel Danaes zur verzichtenden Liebe ist die Vertiefung und Ausweitung des Daseins gelungen. Aber diese Versuchung, diese Wandlung wird dadurch, daß Jupiter und Midas, der göttliche Versucher und der Mensch, auf gleicher Ebene Danae gegenüberstehen, geschwächt. Die Verbindung der Danae-Sage mit der Midas-Sage erscheint so als eine glückliche Bühnenmaßnahme, nicht als eine Neuschöpfung. Was an dramatischer Auseinandersetzung gewonnen wird (in den Szenen Jupiter - Midas) ersetzt bei weitem nicht den Verlust an Spannung zwischen der imaginären Welt Jupiters und der realen des Midas. Und so nett sich die Begegnungen Jupiters mit den Buffo-Gestalten seiner früheren Geliebten ausnehmen, so wiegen sie doch nicht den Verlust an Rundung der Hauptgestalt auf, dieser Danae, welche in der Phantasie Hofmannsthals die Fülle einer Ariadne oder einer Arabella besessen haben muß. Was sie jetzt an atmosphärischer Dichte erreicht, das kommt aus der Musik, welche mit unterschiedlicher Anteilnahme, aber nie erlahmender melodischer Erfindungs- und Charakterisierungskraft mitgestaltet.

Einzigartig wird diese Musik dort, wo sich das Schicksal Danaes erfüllt: in ihrer Arie des 3. Aktes. Da gewinnt sie eine Reinheit und Klarheit der Stimmung und einen Glanz der Erfüllung, wie er sich nur einstellt, wenn die Gestalt selbst im Komponisten schöpferisch geworden ist. Für die Danae des 3. Aktes trifft es zu, und das hebt das Zerfließen der Handlung (das übrigens schon dem Hofmannsthalschen Entwurf eigen war) in eine Notwendigkeit. Wo das Geschehen mit der Bestätigung reiner Innerlichkeit schließt, hebt sich Dramatik selbst auf. Das ist in der Oper, wo die Musik stumm-beredt von der innern Seligkeit künden kann, legitim, und eine ihrer höchsten Erfüllungen (man denke nur, in anderem Stilkreis, an Verdis «Aida»). Zu diesen Erfüllungen gehört auch dieser dritte Akt, in welchem sich noch weniger als in den fröhern Akten die Buffo-Szenen, so geschickt sie auch vom Librettisten erdacht sind, gegen den großen lyrischen Atem der Danae-Szenen halten. Die Heiterkeit dieser «heitern Mythologie» liegt tiefer

im Adel der Musik der Danae-Szenen als in den sie umgebenden Buffoszenen begründet.

Die Aufführung gestaltete sich als *Gastspiel der Bayerischen Staatsoper München*, welche das gesamte künstlerische Personal, mit Ausnahme des Orchesters, stellte. Auch für die Münchner Gäste war die Aufführung in Zürich eine Première; sie wird den sommerlichen Münchner Festspielen integriert. Prof. *Rudolf Hartmann*, der die *Regie* leitete, konnte sich bereits auf seine Erfahrungen mit der Salzburger Uraufführung stützen. Er führte jetzt einige szenische Raffungen ein, die sich wohl für immer halten werden. Die vom Text aus nicht immer homogene Verschmelzung der empfindungsdrdramatischen und der buffonesken Szenen veranlaßte ihn (was das moderne Element verstärkt), eine sehr strenge Stilisierung zu treffen, welche beide Szenencharaktere in einen stark abstrakt gehaltenen Raum hineinstellt, einen Raum hingegen, der malerisch und bildnerisch immer großzügig und mit vollendetem Geschmack durchgebildet ist (*Bühnenbilder von Hellmuth Jürgens*). Für den musikalischen Teil möchten wir hier nur ein Gesamtlob spenden; die Münchner Oper hatte ein Ensemble erster Kräfte zur Verfügung gestellt, welche eine nahezu makellose Aufführung bot; es waren vor allem beteiligt *Leonie Rysanek* als Danae, *Ferdinand Frantz* als Jupiter, *Bernd Aldenhoff* als Midas und *August Seider* als König Pollux. Die musikalische Leitung lag an der Première, nach verschiedenen einstudierenden Kapellmeistern, welchen ein ebenso großes Verdienst zukommt, in den Händen von *Rudolf Kempe*. Über den künstlerischen Gewinn, den solche Gastspiele bringen, dürfte kein Zweifel möglich sein, man möchte sie an keinem der kommenden Zürcher Festspiele mehr missen.

Andres Briner