

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 34 (1954-1955)
Heft: 7

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: 08.01.2026

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

Zivilisationspanorama

X. Triennale in Mailand

Hinter dem Castello Sforza, im Mailänder Park, der zusammen mit dem Palazzo dell'Arte bis zum 30. November die X. Triennale beherbergt, die *esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, sieht man, erstmals in Europa, ein vorfabriziertes Haus des amerikanischen Architekten und Philosophen Richard Buckminster Fuller: eine Kuppel, aus vielen Papptriangeln zusammengesetzt, die mit einer durchsichtigen Plastikhaut überzogen ist. Diese cupola geodetica, die wie eine Mischung aus Bunker und Nomadenzelt aussieht, wiegt bei einem Durchmesser von 11 m und einer Oberfläche von 100 m² nur 12 Zentner. Ins Innere, das raumsparend und zweckmäßig, mit einer spartanischen Ökonomie der Mittel möbliert ist — ein hängender Schrank aus Plastikstoff, erdverhaftete, Pritschen ähnliche Betten —, ragt ein Bäumchen hinein, ein Stück domestizierter Natur. Neben diese neuzeitliche Zivilisationshütte hat eine Gruppe Mailänder Architekten eine «casa sperimentale» hingestellt, einem Eisenbahnwagen aus Glas vergleichbar, zu öffnen wie ein Campingzelt, man klappt ein Stück der Glaswand hoch und stützt es mit Pfosten ab. Das Innere, ein fließendes Raumkontinuum, verbirgt eine Schlafzimmernische, eine Wohnzimmerecke, einen Küchenrest und ein Bad, ohne daß es abgekapselte oder verschachtelte Zimmer wären. Das Fenster, eine seit der Renaissance gültige Konzeption, ist aufgegeben, die Wand aufgelöst, der Raum greift in die Natur hinüber.

Das sind zwei faszinierende Beispiele für die moderne Mobilität ehemaliger «Immobilien». Der Zeitgenosse lebt flüchtig, behelfsmäßig um jeden Preis, nomadisch, sozusagen mit dem transportierbaren Haus im Gepäck; er lebt kalkuliert und relaxed, jeder Kasten, jeder Handgriff ist berechnet; er lebt «funktional», die präzise Angepaßtheit der Umwelt, die nützliche Form, die wie ein gutgeschneiderter Anzug sitzen muß, triumphiert auf der X. Triennale, dieser dreijährlichen internationalen Ausstellung der dekorativen Künste, auf der man alles bestaunen kann, was die Zivilisationswelt angehäuft hat, von der Gabel bis zum Eisenbahnwagen.

An dieser Ausstellung lassen sich einzelne Signaturen unserer Umwelt ablesen, einer Umwelt, die für manche, die kopfschüttelnd oder verwirrt durch die Räume stelzen, im Augenblick noch zukünftig ist. Besaß man früher ein Haus mit ererbten Möbeln, die unbequem waren, Widerstände einschalteten, deren permanente Überwindung jede Kultur verlangt, Möbel, die repräsentierten, deren Wert in der Solidität und künstlerischen Verarbeitung steckte, so «verfügt» man heute über einen meist winzigen Wohnraum, einen «Funktionsbereich», der etwas Ausgetüfteltes an sich hat. Der Architekt oder, wie die Italiener den Kunsttechniker nennen, der «artigianato», ist mehr als ein Architekt im alten Sinne, mehr als ein Formenantiquar oder exzessiver Individualist. Er ist gleichzeitig Soziologe, Psychologe, Philosoph, Stadtplaner, ja

auch Sozialreformer und Politiker, denn die neuen sozialen Gegebenheiten bestürmen sogar das Haus von innen her. Es ist ein Kuriosum, daß in einer Zeit, in der die Gesellschaft mehr und mehr ihr Gesicht abschleift, die Ambitionen der einzelnen Architekten immer phantastischer und universaler werden. Die Architekten, die heutzutage einen der universellsten Berufe ausüben, sind die intensivsten Mitarbeiter an der Gestaltung der humanen Sphäre, der menschlichen Umwelt. Denn auch der Nomade im vorfabrizierten, transportablen Haus, der ungebundenste Hausinhaber, wie es scheint, ist an die Angelrute der Fabrik gelegt, von der die vorfabrizierten Teile geliefert werden und die gleichermaßen den Architekten als Ingenieur der Industriewelt verschluckt.

Bei der IX. Triennale, 1951, waren es vor allen anderen die Italiener, die in einer revolutionären Weise modern wirkten, ohne dabei ihre traditionsreiche Vergangenheit zu verleugnen. 1951 feierten die Italiener mit ihren neuen Formen ein Fest des Individualismus. Die übrigen Nationen wurden unwillkürlich in die Rolle staunender Zuschauer gedrängt. Die diesjährige Triennale hingegen ist mit der Tendenz angeordnet worden, das Internationale der Modernität zu zeigen. Es soll demonstriert werden, daß die neue Formensprache welteinheitlich ist, von Finnland bis Israel, von den Gläsern aus Murano bis zu den Gläsern Skandinaviens — und der Beweis gelingt! Dieser Internationalisierung der Wohnkultur kommt eine wesentliche Bedeutung zu, weil auch in der Architektur das Sprichwort gilt, daß eine Schwalbe noch keinen Sommer macht, daß ein genialer Architekt noch keinen verbindlichen Stil schafft. Es sind nicht die Frank Lloyd Wrights und die Corbusiers, es ist nicht der Genierummel, der das architektonische Gesicht einer Zeit prägt. Es sind die vielen Architekten in den Seitenstraßen, die das allgemeine Niveau ausmitteln.

Bei einem Gang durch die Ausstellungssäle der einzelnen Nationen beobachtet man interessante unterscheidende Feinheiten, den unleugbaren Re-

gionalismus innerhalb der neuen Formensprache. Der *Schweizer Raum*, von Michel Peclard geschickt mit einem rohen Sperrholzhorizont gestaltet, in den würfelförmige, drehbare Glasvitrinen eingelassen sind, zeigt — auch das ist charakteristisch — keine Inneneinrichtungen, sondern Schmuck, Uhren, Präzisionsinstrumente. In der *österreichischen Abteilung* herrscht eine lichte, leichte, spielerische Atmosphäre; die ausgestellten Stoffe und Gegenstände verwirklichen manche überraschende Idee. *Belgiens* Beitrag ist sachlich, kühl, industriell gehalten, es zeigt vornehmlich seine Industrieerzeugnisse in einem nüchternen Rahmen. Am überzeugendsten jedoch sind die skandinavischen Länder vertreten; die moderne Häuslichkeit wird spürbar und auch attraktiv. Glücklicherweise ist bereits, vor allem von den *Norwegern*, die Gestaltung des Ausstellungsraumes gelöst worden: Erhöhte Holzroste als Boden, eine herabgezogene Decke, so daß der Betrachter in einer warmen Wohnraumstimmung herumschlendert. Und hier sind es die Geräte des täglichen Lebens, die erfreuen, anreizen, zünden. Vasen wie abstrakte Plastiken, ausgesprochen praktische und handliche Utensilien — eine sympathische, einfache Sachlichkeit. *Finnland* zeigt gleichsam industrialisierte Natur; eine Schale etwa, deren Boden wie eine bewegte Wasserfläche gestaltet ist, Lampen, die den Charakter einer alten Ölfunzel beibehalten haben, Holzbestecke, deren Raffiniertheit über den bäuerlichen Ursprung der Idee nicht hinwegtäuscht. *Israel* wiederum brilliert mit einer intellektuellen Artistik, einem köstlichen Unernst; Stühle wie aus einer Kafkawelt, Kunstgewerbe, das wie artifizuell hergestellter Ramsch anmutet. Daneben dann Fotografien von großzügigen Stadtplanungen und Neubauten Erich Mendelsohns. Den größten Raum hat *Deutschland* besetzt, den es mit schmerzlich enttäuschender Gründlichkeit verschleudert. Die deutsche Abteilung wirkt einerseits wie ein mittelmäßiges Warenhaus, andererseits klerikal. Während die übrigen Nationen formal hervorstechen, sind die Deutschen in der

gezeigten reinen Kunst — einem riesigen abstrakten Wandbild Werners, einem Glasfenster Meistermanns, einem Kruzifix von Matare — metaphysisch, expressionistisch, Ausbeuter des «Blauen Reiters». Innerhalb dieser hochgestellten Ansprüche wirken die effektiv gearbeiteten Gebrauchsgegenstände, die zudem noch phantasielos ausgestellt sind, um so deprimierender, die Schaukästen, die in jeder Großstadtstraße angebracht sein könnten, die Plakate, die für Ideelles werben, das Geschirr, das reihenweise aufgetafelt ist. Auch *Frankreich*, dessen Raum sich an den deutschen anschließt, enttäuscht mit einem vollgestopften Warenhaus. *England* hingegen gibt sich gewollt modern, wohl apart, streng, aber letztlich konventionell. Es scheint nicht zufällig zu sein, daß das insulare Mobiliar von einem Absperrseil eingefangen ist. Was man von den Engländern sieht, sind eher Gegenstände für den Beschauer als bewohnbare Einrichtungen. *Spanien*, von dem im Park der Talgo zu sehen ist, eine amerikanisierte Zugkomposition mit einer für europäische Verhältnisse umstürzend wirkenden Inneneinrichtung, zeigt in der Länderausstellung nichts, fast nichts. Dali und Chillida haben mit Scheinwerferbeleuchtung, surrealistischem Schmuck und einigen Eisenkonstruktionen eine Art mystischer, kahler Bühne geschaffen, auf der für die westeuropäischen Modernismen kein Platz ist.

Last not least: *die Italiener selbst*, die Gastgeber. Formsicher, geschmacksouverän, raumbewußt, weder zu privat noch allzu öffentlich, hinreißend in den Farbgebungen, entlocken sie dem Material das Äußerste seiner Qualitäten, entfachen sie ein Feuerwerk an gesunder Vitalität, mit der die Südländer das sogenannte Massendasein nach jenseits der Alpen vertreiben. Und noch etwas anderes ist wichtig an dem Beitrag der Italiener: Sie zeigen Serienproduktionen. Beispielsweise ein Bauernhaus, mit leicht herstellbarem Mobiliar ausgestattet, mit einer Inneneinrichtung, die auf den Märkten Südtaliens zusammengekauft worden ist. Hier kommt zu der Internationalisierung der Formen eine wirk-

liche Demokratisierung hinzu. Scheinen die Ausstellungen der übrigen Länder selektiv, elitär und teuer, so daß der Besucher durch eine Art snobistischer Wunderwelt wandert, so hat in dem italienischen Bauernhaus die Zukunft schon begonnen. Hier ist die Triennale nicht mehr avantgardistisch, hoffend, daß das Bewußtsein der kaufenden Zeitgenossen bald nachstoßen werde, hier ist die Triennale eine Repräsentation des Erreichten, ein Markstein auf dem Wege zu einer menschenwürdigen, angenehmen Umwelt, die komfortabel ist, ohne luxuriös zu sein.

Die Italiener haben auch Formen gestaltet, die dem echt Volkstümlichen am nächsten kommen, Formen, die modern und traditionell zugleich sind, ohne dem Sauseschritt der Mode ausgesetzt zu sein. Denn die Geißel der Mode schwingt über der gesamten Triennale. Es war ein geistreicher Versuch, der gewissermaßen die ganze Veranstaltung ironisiert, der X. Triennale einen Raum anzugliedern, in dem einzelne Stücke der vorangegangenen Triennalen gezeigt werden. Die frühesten stammen aus dem Jahre 1923, von der ersten Ausstellung dieser Art. Und dieser Raum stimmt nachdenklich. Er erinnert an den rasenden Geschmackswandel. Es sind nicht nur die Stücke der zwanziger Jahre, die wir heute bereits als kitschig und jugendbewegt ablehnen würden, es sind auch mehrere Stücke der dreißiger Jahre dabei, die, damals vielleicht bewundert, heute nicht mehr bestehen könnten. An dieser Stelle ahnt man die Kehrseite der allein aufs Nützliche abgestellten Formen: Die moderne Wohnkultur ist anstrengend, wenn man immer zeitgemäß sein will. Wer jeweils on top of the time sein wollte, der müßte seine Wohnung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt renovieren, um sich der Geschmacksumkrepelung der jeweiligen Stunde anzupassen. Darin ist die moderne Zivilisationswelt ein exaktes Spiegelbild der Gesellschaft, von der sie getragen und vorangetrieben wird, einer Gesellschaft im unablässigen Wandel, wohl mondial verzahnt, aber ohne Traditionsbildung. Die Walze der jeweiligen Novität, die von mal zu mal

eine ganze Umdrehung ausführt, erfaßt alles, von der Gabel bis zum Eisenbahnwagen. Und aus diesem Grunde bietet ein Besuch der Mailänder Triennale die seltene Gelegenheit zu einem umfassenden

Überblick über den Stand unserer Zivilisation. Ein Überblick, der in dieser Saison gültig ist — und vielleicht nur in dieser.

Alfred Schüler

Internationale Musik-Festwochen in Luzern

Einmal mehr vereinigten sich Kunst, Stadt und Natur zum stimmungsvollen Dreiklang der Luzerner Internationalen Musikfestwochen. Acht Sinfoniekonzerte und eine Reihe kleinerer, vornehmlich der Kammermusik gewidmete Veranstaltungen bildeten den gewohnten äußeren Rahmen. Festspielmäßig wirkten weniger die Programme, die einer konzentrierten Winter-Musik-Saison glichen, als der qualitativ hohe Stand der Ausführung. Luzern ist in erster Linie ein Fest der Interpretation und wird es wohl bleiben. Trotzdem fiel dieses Jahr der äußerst karg bemessene Anteil der zeitgenössischen Musik auf; die Schweizer Komponisten blieben vollends aus dem Programm verbannt. Dabei brauchte niemand das Risiko eines schlecht besetzten Kunsthaussaales auf sich zu nehmen; eine bescheidenere Veranstaltung würde genügen. Bei den ersten Edinburgher Festwochen gab das Boyd Neel-Kammerorchester Matinéen mit etlichen Werken lebender britischer Komponisten. Sie waren anregender als manches der großen Sinfoniekonzerte, obwohl auch dort ein für britische Begriffe recht frischer Wind geweht hatte.

Das wesentlichste neue Moment der Luzerner Festwochen war die Verpflichtung des *Philharmonia Orchestra London*. 1945 von Walter Legge gegründet, vereinigt es erstklassige Musiker in einem Ensemble, das sich besonders durch den Einsatz für neue Musik einen Namen machte. Die Mitwirkung dieses ausgezeichneten, in Streichern, Holz und Blech klanglich ausgewogenen Orchesters bedeutete eine künstlerische Berei-

cherung, die nicht gering anzuschlagen ist.

Mit den von *Wilhelm Furtwängler* geleiteten Konzerten haben die Festwochen wahrhaft großartige Ereignisse geschenkt. Die Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie gestaltete sich zu einem künstlerischen Bekenntnis von zwingender Kraft. Formspannung und Beseelung standen in denkbar günstigem Verhältnis, Klangfarbe und Tongebärde ordneten sich trotz deutlicher Eigenprägung organisch ins Ganze ein. Für das Finale stand in Elisabeth Schwarzkopf, Elsa Cavelti, Ernst Haefliger und Otto Edelmann ein hervorragendes Solistenquartett, im von Albert Jenny einstudierten Festwochenchor ein disziplinierter Chor zur Verfügung. Wenn noch eine Steigerung möglich war, so brachte sie Furtwänglers Wiedergabe von Bruckners E-dur-Sinfonie. Alle Probleme, die Bruckners Werke zu stellen pflegen — das lebendige Erfassen des Formrhythmus, die Einordnung der Klangspitzen in die große Linie, das Bewußtmachen der «schöpferischen Pausen» — wurden in einer begnadeten Selbstverständlichkeit gelöst. Man konnte dieser an das Religiöse rührenden Nachschöpfung nicht anders denn ergriffen lauschen. In weiser Beschränkung ließ Furtwängler Bruckner nur ein einziges Werk, Haydns Sinfonie Nr. 88 in G-dur, vorangehen, der er den Charme des Natürlichen wahrte.

Herbert von Karajan dirigierte vier Werke, die sich alle auf den Nenner des Dramatischen, oder eines von bildhaften Vorstellungen begleitenden Ge-

schehens, bringen ließen. Berlioz' «Symphonie fantastique» wurde mit ungehemmter Leidenschaft und dem ganzen Pathos ihrer Gestik wiedergegeben. Ebenso intensiv, nur diesmal vom Kolorit und vom Rhythmus her gestaltet, erklang Ravels «Rapsodie espagnole». Beim «Don Juan» von Richard Strauß überzeugte weniger die Klangfülle — die gelöster hätte aufblühen können — als die mit Vehemenz unternommene Schilderung des Charakters. Was hier noch vergrößernde Projektion des Werkwillens war, wurde in Brahms' erster Sinfonie subjektive Verfärbung; insbesondere die breite Temponahme des Finale ließ das Hymnische als zu gekünstelt erscheinen.

André Cluytens' Paradedstück waren Mussorgskis «Bilder einer Ausstellung» in der faszinierenden Instrumentation Ravels. Virtuos im Ausarbeiten des Details wußte er Charme und Gepflegtheit werbend darzutun. Nichtsdestoweniger bildete die bei aller Wärme eine vornehme Reserve spüren lassende Wiedergabe von Francks d-moll-Sinfonie den inneren Höhepunkt seines Abends. *Rafael Kubelik* verdanken wir eine von musikalischer Frische belebte Aufführung von Schuberts großer C-dur-Sinfonie; vital und glanzvoll verwirklichte sich unter ihm Smetanas Ouvertüre zur «Verkauften Braut». *Ferenc Fricsay*, der seine Studien in Budapest bei Bartók und Kodály getätigt hatte (sein jetziger Wohnsitz ist Ermatingen), machte sich um eine feinfühligere Vermittlung von Bartóks Divertimento für Streichorchester verdient. Sehr slavisch berührte seine Gestaltung der fünften Sinfonie von Tschaikowski mit ihrem klangsinnlichen Melos, den robust getürmten Höhepunkten und der Neigung zu rhythmischen Exzessen im Finale.

Als einziger neuer Solist trat der 23jährige russische Geiger *Igor Oistrakh* auf. Seine Technik ist großartig, seine Musikalität umfassend — soweit das von ihm gespielte zeitgenössische Werk, ein Violinkonzert von Aram Khatchaturian, darüber Auskunft geben konnte. Denn so dankbar diese formal gewandt gearbeitete, dem französischen Impressio-

nismus und der romantischen russischen Schule verpflichtete Komposition für den Solisten ist, läßt der Mangel an überzeugender stilistischer Bindung ein Gestalten großer Zusammenhänge nicht zu. Eine Apotheose des reinen Spiels wurde *Walter Giesekings* Interpretation von Mozarts A-dur-Klavierkonzert (K. V. 488). *Clara Haskil* wußte selbst der schwärmerischen Tonsprache von Beethovens zweitem Klavierkonzert ethisches Gewicht zu geben. Sehr plastisch und impulsiv spielte *Gioconda de Vito* das Violinkonzert von Brahms. *Edwin Fischer* trat als Pianist und Dirigent zugleich auf; sein feuriges Temperament und seine Gabe der poetischen Ausdeutung haben in Mozarts Es-dur-Klavierkonzert K. V. 482 und im Tripelkonzert von Beethoven (mit Wolfgang Schneiderhan als Violinisten und Enrico Mainardi als Cellisten) begründete Bedenken gegenüber dieser Aufführungspraxis einmal mehr zurücktreten lassen.

Die erste der traditionellen, von *Paul Sacher* mit dem Collegium Musicum Zürich betreuten Mozart-Serenaden mußte wegen des schlechten Wetters ins Kunsthaus verlegt werden. *Maria Stader* vermochte mit zwei Arien aus der Oper «Il Rè Pastore» gleichwohl eine festliche Stimmung zu schaffen; Sachers unpräzise Mozart-Wiedergabe kam diesmal der reizvollen Serenade mit dem Posthorn zugut. Aus den Kammermusik-Veranstaltungen verdient der kleine Beethovenzyklus von *Reine Gianoli* und *Pierre Fournier* besondere Erwähnung, weil die beiden Pariser Künstler mit Beethovens sämtlichen Kompositionen für Cello und Klavier einen reizvollen Akzent ins Gesamtprogramm setzten und eine vorbildliche Werktreue erreichten. Den Höhepunkt von *Marcel Duprés* Orgelkonzert in der Hofkirche sehen wir in der Improvisation einer Passacaglia und Fuge. Unter den Kleinstücken, mit denen Dupré die großen Werke (Bach, Franck und eigene) zu trennen pflegt, befand sich eine Bearbeitung des 64. Psalms von Otto Schaerer (Bern); sie erwies sich leider als zu wenig verpflichtend.

Das *Luzerner Stadttheater* hatte

Kleists Lustspiel «*Amphitryon*» auf das Festprogramm gesetzt. Von Aktualität wird man bei diesem Stück kaum reden können; dafür wußte die Aufführung um so entzückender das Aparte, Erlesene herauszustreichen. Schon das Bühnenbild von *Teo Otto* war ein Treffer. Die Inszenierung *Oskar Wälterlins* führte den Kontrapunkt zwischen Göttlichem und Allzu-Menschlichem ebenso konsequent wie gewandt durch die drei Akte. Die schauspielerische Leistung verdient

höchstes Lob. *Käthe Gold* war eine wundervolle, frauliche Zartheit und Reife vereinende Alkmene, *Will Quadflieg* ließ als Jupiter stets das Erhabene verspüren, während *Ernst Dietz* als *Amphitryon* die Affekte hervorkehrte. Vorzüglich mimte *Hans-Helmut Dickow* den tölpelhaften *Sosias*, *Wolfgang Rottsieper* gab einen etwas zu herben *Merkur*, und beiden stand *Tilli Breidenbach* als leidenschaftliche *Charis* gegenüber.

Edwin Nievergelt

Zürcher Stadttheater

«Fidelio» und «Orpheus»

Die beiden ersten Opern-Einstudierungen der Saison enthielten beide ein echtes szenisches Wagnis und damit auch eine ebenso echte Problematik. Im «Fidelio», diesem einzigen szenischen Bekenntniswerk Beethovens, bestand das Wagnis darin, daß die beiden ersten Szenen, Wohnung des Kerkermeisters und Gefängnishof, zusammengelegt wurden — für Zürich eine Neuerung (soviel wir wissen, geht diese Zusammenziehung in neuerer Zeit namentlich auf den Hamburger Intendanten Günther Rennert zurück). Vom Geschick des Inszenators mag es weitgehend abhängen, ob die Vor- oder Nachteile dieser szenischen Vereinfachung überwiegen. Das Problem führt direkt in die Problematik des Werks hinein: sollen die großen stimmungsmäßigen und stilistischen Unterschiede zwischen dem eröffnenden häuslichen Idyll und der tragischen Aktion unterstrichen oder sollen sie im Sinne einer allmählichen Steigerung gegen den pathetischen Mittelpunkt hin ausgeebnet werden? Die jetzige szenische Lösung versucht das zweite, und sie versucht es mit viel Geschick, mit einer im Dramaturgischen glücklichen Hand und — was hier vielleicht das Entscheidende ist — mit Konsequenz. Bank und Baum, um die herum sich das szenische und musikalische Idyll der ersten fünf

Musiknummern abspielt, werden durch die Beleuchtung scharf gegen den dunkel dräuenden Gefängnishof abgesetzt. Gewiß: eine volle Übereinstimmung zwischen der Intimität der am Singspiel genährten Musik dieser ersten Szene mit der — in diesem Falle — notwendigerweise weiträumigen Bühnenarchitektur ist nicht zu erreichen. Marzeline, Jaquino und Rocco haben es hier schwerer als im geschlossenen Bezirk einer Wohnstube. Aber wie viel leichter hat es nur schon *Fidelio-Leonore*: ihre Sorge und ihr keimender Heroismus findet im Dunkel der Kerkerwände unmittelbar ihren Gegenstand. Singspiel und romantische Befreiungsoper finden sich nun ineinander verschränkt; das idealistische Pathos subjektiver Entscheidung, in *Leonores* Heldentum zusammengefaßt, wächst jetzt langsam aus der Unverbindlichkeit eines scheinbar gesicherten Bürgertums, die Spannung zwischen Alltäglichkeit und einmaliger heldischer Größe ist mit dem ersten Heben des Vorhanges eingeführt. Kann man die getroffene Lösung als eine echte, legitime empfinden, so könnte man sich die entgegengesetzte als ebenso gewinnbringend vorstellen: warum nicht einmal das Geschehen bis zum Marsch in *Roccos* Wohnung spielen lassen und dann aber Musikstücke hinzunehmen, die Beethoven

bei der ersten Umarbeitung im Bewußtsein der mangelnden Zielstrebigkeit fallen gelassen hat? Das Stadttheater hat bei dieser Einstudierung den Mut bewiesen, die Oper konsequent auf dramatische Zusammenfassung hin anzulegen (der Dialog wird auf ein Minimum beschränkt, die «3. Leonorenouvertüre» Ton an Ton angeschlossen); man könnte sich vorstellen, daß es in den kommenden Jahren einmal den Versuch wagen würde, unter weitgehendem Verzicht auf dramatische Spannung dem Stück die Breite der Anlage der Erstfassung und des vollständigen Dialogs zu geben.

Georg Reinhardt ist der Inszenator, der sein Konzept sicher durchführt. Die Soldaten-Pantomime, die bei der szenischen Zusammenziehung des ersten Aufzuges vor sich gehen muß, wirkte bei der Premiere noch ziemlich ungelent, wird aber möglicherweise, wenn sie eingespielt ist, doch das passende Bühnengeschehen zur Marschmusik abgeben. Die Chöre bewegen sich natürlich, im Kerkerhofbild vielleicht um eine Spur zu realistisch (mit Handblöcken etc.) herausgestellt und im letzten Bild etwas verloren innerhalb der überraschend abstrakten Szenerie. Gesänglich halten sie sich vorzüglich und sind musikalisch vielleicht der größte Gewinn der Aufführung (Einstudierung: *Hans Erisman*). Unter den Gesangssolisten steht die neue Leonore, *Helene Werth*, weit oben an. Sie hat ergreifende Momente schon in ihrem ersten Auftritt und beherrscht in der Klimax der Kerkerzene darstellerisch und gesänglich das Feld. *Franz Lechleitner* ist als Florestan ihr Partner, sein stark visionärer Ausdruck wird durch die augenblicklichen Gegebenheiten seiner Stimme, die kaum ein *mezza voce* kennt und bestimmte Töne nur pressend hervorbringen kann, beeinträchtigt. *Rocco* wird vom neuen Bassisten *Charles Gilling* sehr sympathisch, musikalisch gelegentlich etwas unprofiliert, gegeben.

Dem auf dramatische Zusammenfassung gerichteten Aufführungsstil entspricht vorzüglich die Musikleitung *Otto Ackermanns*, der bewundernswürdig

immer wieder die lyrisch-besinnlichen Elemente innerhalb der Vehemenz des «zweiten», des «prometheischen» Stils der Musik Beethovens hervorzuheben und zu eigenem Leben zu bringen weiß.

Karl Schmid-Bloß, der Inszenator von Glucks seinerzeit revolutionär wirkender Oper «*Orpheus*», mit welcher der Komponist erstmals sein Reformprogramm der Oper verwirklichte, teilt den Chor in Bewegungschor und Gesangschor auf. Den Gesangschor placiert er im Orchester; der Zuschauer sieht auf der Bühne die Bewegungen des — agierenden Chores. Hier liegt die Schwierigkeit. Wäre der Chor nur betrachtend, kommentierend, wie im antiken Drama (dessen Geist durch diese antikische Oper weht), so wäre diese Lösung die einzig mögliche. Denn der moderne Opernfreund, auch wenn er noch so sehr auf die Spezifitäten der Operngattung vorbereitet ist, ist durch Ballett und Schauspiel doch so weit verwöhnt, daß ihm das Bewegungsmäßige auf der Bühne ein ästhetischer Genuß sein möchte. Der «*Reigen seliger Geister*» etwa wird für ihn gestört, wenn ihn die Körperlichkeit dieser Geister zu sehr an die diesseitige Mangelhaftigkeit des Körperlichen erinnert; die *Tänzer* sind hier die idealen Repräsentanten einer idealeren Körperlichkeit. Und dieser «*Reigen seliger Geister*», dessen Musik unsterblich ist, wird denn auch wirklich zu einem Genuß. Dies nicht zuletzt dadurch, daß der Einfluß der Choristen auf die Aktion gering bleibt. In den beiden andern großen Chorszenen, in denen die Choristen als trauernde Thebaner und drohende Furien mehr in die Handlung eingreifen, kommt die Spaltung zwischen singendem und agierendem Chor stärker zum Bewußtsein. Die Schwierigkeit vergrößert sich dadurch, daß gelegentlich einige Choristen solistisch heraustreten. Trotzdem glauben wir, daß die Aufteilung der Chorrollen die beste Lösung ist. Fordert nicht die ganze Oper ein abstrahierendes, auf den idealistischen Grundzug gerichtetes Vorstellungsvermögen? Da ist vor allem heute (da es keine Kastraten und keine im

Gebrauch der Fistelstimme geübte Sänger mehr gibt) diese singende Frau, die den Orpheus vorstellt, und die sich dann mit «seiner» Gattin, mit Eurydike, in einem Zwiegesang von reiner, einheitlicher Fraulichkeit vereinigt (in unserer Aufführung sind sich die beiden Stimmen im Timbre ausgesprochen ähnlich, wobei dahingestellt bleibt, ob das ein Vor- oder Nachteil ist). Da ist ferner der *deus ex machina*, Amor, wieder eine Frauenstimme, der das Geschehen seinem vorbestimmten Ende zuführt und so noch die letzte stoffliche Spannung aufhebt. Aber vielleicht sind diese Umstände, gerade auch die weibliche Darstellung des Orpheus, der Essenz dieser Oper nicht schädlich. Wer nicht auf den jeder stofflichen Sinnlichkeit entrückten Ton dieser Musik hören kann, wird nicht in ihren Genuß kommen, er wird die Oper (mit mehr oder weniger Einschränkungen) langweilig finden. Wer aber das Ohr, und noch mehr seine Sinne, auf die innere Weite, die echt humanistische Gläubigkeit und die überlegene Ruhe dieser Musik einzustellen vermag, der findet sich durch eine seltene Empfindung, durch eine seltene Erfahrung musikalischer Macht belohnt.

Nichts störte in unserer Aufführung die sichern, ruhigen Konturen des Werks, wenn auch nicht alles gleichermaßen ihnen beizutragen weiß. Ganz echt im Geist des Stückes war das sich

von Szene zu Szene leicht verwandelnde Bühnenbild von *Max Röthlisberger* gehalten. Ballettmeister *Jaroslav Berger* und Regisseur *Karl Schmid-Bloß* besaßen im Bewegungschor das vorzügliche Material, mit dem die Chorszenen rein und stark auszuformen waren. Klanglich reich gegliedert, sicher geführt, erklang die Musik unter der Leitung von *Robert F. Denzler*, wobei dem Chor ein besonderes Lob gebührt. Unter den Solisten hatte die bei uns gut eingeführte amerikanische Altistin *Grace Hoffmann* als Orpheus zugleich die längste und die schwierigste Partie inne. Sie liegt ihr, namentlich zu Beginn der Oper, etwas zu tief; später, wie die Partie in die höhern Altregionen rückt, gewann die Sängerin zusehends an Kraft und Differenzierung. Die Rolle ist völlig und überzeugend durchgeformt und wird bei den Wiederholungen vermutlich an Natürlichkeit gewinnen. Eine für Zürich neue Sopranistin, *Marit Isene*, betreute den Eurydike-Part mit einer in allen Lagen ausgeglichenen, weich und satt gefärbten, angenehm geführten Stimme. Der gesanglichen Festigung ließ der Amor von *Erna-Maria Duske* noch etwas ermangeln, als Gestalt ist diese Erscheinung Amors indessen ideal. Schlecht besuchte Orpheus-Aufführungen wären ein schlechtes Zeichen für den Operngeschmack des Zürcher Publikums.

Andres Briner