Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 37 (1957-1958)
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: 05.02.2026

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

KULTURELLE UMSCHAU

Kultur und Kunst der Kelten

Ausstellung im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen

Wieder einmal hat sich das Schaffhauser Museum, unter der rührigen und energischen Leitung seines Direktors *W. U. Guyan*, zu einem Unternehmen entschlossen, das hohes Aufsehen erregt und eine Würdigung auch an dieser Stelle zweifellos verdient. Die Ausstellung, die bis zum 3. November 1957 dauern soll, macht zum ersten Male den Versuch, die kulturelle und künstlerische Hinterlassenschaft der Kelten, die in der Zeit vor Christi Geburt einen großen Teil von Europa beherrscht und ihm das besondere Gepräge verliehen haben, in einer umfassenden Gesamtübersicht zur Anschauung zu bringen. Das Wagnis hatte mit besonderen Schwierigkeiten zu rechnen und war überhaupt nur denkbar, wenn sich die großen Museen des Auslandes zur aktiven Mitarbeit bereit fanden. Das wurde glücklich erreicht, und es ist bestimmt zu erwarten, daß die Schau, wie früher schon ähnliche Veranstaltungen unseres Landes, ihren Siegeszug ins Weite von hier aus beginnen werde; die gewaltige organisatorische Vorarbeit, die lange vor Eröffnung der Sache geleistet werden mußte, wird man sich dabei gerne zu eigen machen. Sie fand ihren Niederschlag in einem reich bebilderten Katalog, dessen sachliche Einführung unser Prähistoriker Prof. Emil Vogt (Zürich) verfaßt hat, und der sich auf eine beträchtliche Anzahl von Fachschriften beruft. Im Zusammenhang mit dieser Ausstellung sind auch die nachstehend verzeichneten Arbeiten von Dr. René Wyß, dem Assistenten am Landesmuseum, entstanden: Funde der jüngeren Eisenzeit (470 bis Christi Geburt), Hochwächter-Bücherei Band 23, Verlag Paul Haupt, Bern 1957, und der aufschlußreiche Beitrag: Religionswesen und Symbolgut der Kelten, «Neue Zürcher Zeitung», 8. September 1957, Nr. 2532. Viele der hier vereinigten Denkmäler findet man, zum Teil in verschiedenen Ansichten abgebildet, in dem schönen Tafelwerk von André Varagnac u. a., L'Art Gaulois, Zodiaque 1956.

Dem Besucher der streng auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebauten Schau wird, auch wenn für ihn ein Studium der hier nur angedeuteten Literatur kaum in Frage kommt, durch die ungewohnte Fülle anschaulicher Hilfsmittel der verschiedensten Art, überall durch die Ausstellungsräume verteilt, das Verständnis wesentlich erleichtert. Wir denken an die Übersetzungen griechischer und lateinischer Schriftsteller — Hekataios, Poseidonios; Cato, Cäsar —, Urteile von oft kritischem Inhalt über den Charakter der Kelten, am gehörigen Ort uns auf großen Tafeln nahe gebracht. An die vielen Karten, Planskizzen und zeichnerischen Wiederherstellungen. Vor allem aber an die plastisch ausgeführten Rekonstruktionen, die vortrefflichen Modelle aus dem Römisch-Germanischen Zentral-Museum in Mainz, an ähnliche Proben aus Essen, Regensburg, Saarbrücken, Strasbourg und Tübingen. Besonderes Lob verdient die kürzlich im Schweizerischen Landesmuseum entstandene Ergänzung vom Pferdegeschirr eines Zweigespannes aus La Tène, unter geschickter Verwendung der originalen Metallteile; ein ganz auserlesenes Stück (Nr. 97, Saal 3, Tafel 5). Sehr zu begrüßen sind schließlich die photographischen Großaufnahmen, vor allem

im Münzkabinett, da das kleine Format des keltischen Geldes und seine oft so bizarren, schwer erkennbaren Bilder die Vergrößerung geradezu verlangen.

Vom Wandschmuck der Säle hat man sich anscheinend eine wirksame Hilfe versprochen. Gegen die sorgfältigen Kohlezeichnungen, die uns das Leben des Volkes nach allen Seiten hin und in angeblich historischer Treue vor Augen führen, wird man nichts einzuwenden haben; sie finden ein dankbares Publikum und erledigen ihre Aufgabe ja auch gewissenhaft und gut. Fragwürdig erscheint uns nur die künstlerische Ausstattung von Saal 8: dieses an zentraler Stelle gelegene Lokal stellt augenscheinlich auch den Mittelpunkt des Ganzen dar und gibt sich deutlich ein repräsentatives Aussehen, und nicht umsonst wird es vom imposanten Bildnis des Julius Cäsar beherrscht. Denn was sich vor dessen Augen abspielt, stellt Glück und Ende des Helvetierstammes dar, der uns in erster Linie angeht: das drängende Auf und Ab der Ereignisse im Jahre 58 v. Chr. und ihren tragischen Abschluß. Die verhängnisvolle Schlacht bei Bibracte hat die gleichzeitig in Basel eröffnete Jubiläumsausstellung («Die Schweiz zur Römerzeit») ebenfalls in einem Gemälde veranschaulicht. Da ist es das Bild eines richtigen Kampfgetümmels, eine Schlägerei von großem Maßstab: dagegen nimmt sich das Geschehen in unserer Bilderfolge von Fritz Leu, die eine ganze Längswand des Saales beansprucht, so wohlüberlegt auch die Gliederung des Dramas in fünf Akte sein mag, im «heroischen» Stil unserer Tage kümmerlich und dürftig aus; wir können das nicht, und das Experiment wäre besser unterblieben. Die Bezeichnung des Saales als «Historienmalerei des 19. Jahrhunderts» betrifft nur die beiden kleinen Ölbilder zu Seiten dieses Panoramas, Die Römer unter dem Joch von Charles Gleyre (1806—1874) und Das helvetische Siegesopfer von Ernst Stückelberg (1831 bis 1903) — das letztere allerdings im Besitz des Museums zu Allerheiligen, also hier kaum zu übergehen —, kunstgeschichtlich interessant, doch in ihrer süßlichen Eleganz von zu bescheidenem Einschlag. Ziemlich überflüssig kommt uns auch die Herrichtung von Saal 7 («Die keltische Stadt») vor, der außer einem geologischen Modell des Hügels von Kelheim in Bayern nur zwei stattliche Photos vonAltenburg-Rheinau und von der Engehalbinsel bei Bern enthält; von Wehranlagen und Wohnbauten ist nichts zu sehen, in Wirklichkeit auch allzu wenig erhalten, und der Text des Führers spricht auch von diesen Dingen nicht. In der Hauptsache beschränkt sich die Ausstellung mit Recht auf die leicht transportablen Fundstücke aus beweglichem Material, und an solchen ist ja auch mehr als genug vorhanden.

Auswahl und räumliche Anordnung des Gebotenen sind vorzüglich und vermitteln uns ein Gesamtbild von eindrucksvoller Geschlossenheit. Es war ein glücklicher Einfall, in der Vorhalle die Gipsabgüsse von zwei wohlbekannten hellenistischen Bildwerken gallischer Krieger zur Schau zu stellen: die Statue des sogenannten sterbenden Fechters im Kapitolinischen Museum, Kopie nach einem Siegesdenkmal des Königs Attalos I. von Pergamon, und den Marmorkopf eines keltischen Barbaren im Museum zu Gizeh, aus ungefähr derselben Zeit. Das Bild dieser schnurrbärtigen Gesellen mit löwenartigem Kopfhaar vor Augen, tritt man durch zwei Türen in die anschließenden Museumsräume und findet nun im Original einen Vergleichsstoff von verblüffendem Reichtum vor. Nach links geht es in eine Zimmerflucht, deren Inhalt uns auf Schritt und Tritt das soeben im griechischen Abbild Erblickte in Erinnerung ruft. In Saal 1 begegnet uns, neben vielen anderen Schmucksachen, vor allem der so charakteristische eherne Halsring (Torques), das Kennzeichen vornehmen Standes, zugleich aber auch, wie wir bestimmten Darstellungen entnehmen, das Symbol überirdischer Macht; im Saal 2 die Waffen, die bei jenem Unterliegenden den Boden bedecken: den langgezogenen Schild, die gewundene Schlachttrompete, das Kurzschwert mit figürlich verziertem Griff. Der erstaunliche Vorrat an eisernen Hieb- und Stichwaffen, den wir hier und, den Fundumständen entsprechend, zu einem «Stilleben» gruppiert in einer Vitrine des Helvetiersaales 8 vorfinden, verdankt zum

Teil seine gute Erhaltung einem antiken Opferbrauch (Weihgeschenke aus La Tène am Ausfluß des Neuenburger Sees). Es folgen Denkmäler des Bestattungswesens, die sauber geordneten Beigaben aus den Gräberfeldern im Bernbiet und im Tessin (Säle 3 und 6), Proben des Kultapparates (Saal 4), endlich eine Übersicht über die wichtigsten Gefäßformen aus Bronze und Ton (Saal 9), Gewebetechnik, Instrumente des Handwerks und des Ackerbaus (Saal 10).

Ersteigt man zuletzt das oberste Stockwerk des Hauses, so steht man geblendet vor der Fülle von Dingen aus Edelmetall, die uns in der Schatzkammer (Saal 12) entgegenfunkeln. Die zahlreichen Einlagen aus farbigem Stoff vermitteln den Eindruck einer belebenden Polychromie. Hier wird deutlich, was Poseidonios (bei Strabon IV 4, 5) vom Schmucktrieb und Hang zum Gold bei den Kelten berichtet, von ihrer Prunksucht und törichten Prahlerei, von ihrem Schwelgen in bunten, goldgestickten Gewändern. Es ist zwar nicht alles Gold, was da glänzt, aber im wesentlichen schon, und ausgezeichnete Kopien erweitern das Gesamtbild und runden es ab. Eine galvanoplastische Nachbildung ist ja auch die Hauptsehenswürdigkeit der Ausstellung, der berühmte Silberkessel aus Gundestrup auf Jütland, der im Zentrum der Anlage wirkungsvoll genug zur Geltung kommt. Auch wer das Original im Nationalmuseum Kopenhagens zu Gesicht bekam, hat unmöglich alle Fragen, die sich beim Anblick dieses monumentalen Opfergerätes und seiner rätselhaften, mit Goldschmuck und Intarsia versehenen Bilderwelt aufdrängen müssen, wirklich erschöpfend betrachtet, und wird dankbar die Gelegenheit wahrnehmen, den vielumstrittenen Gegenstand einmal gründlich und unter Zuhilfenahme erstklassigen Photomaterials zu prüfen. Seit seiner Entdeckung im Jahre 1891 hat das beim Torfstechen in einem Moor gehobene Stück die Forschung in Atem gehalten, und noch in jüngster Zeit haben sich vor allem skandinavische Gelehrte um die Klärung des Geheimnisses bemüht. Ein gesichertes Resultat wurde bis heute nicht erreicht.

Es ist keine Übertreibung, wenn man die bisher gemachten Datierungsversuche des Denkmals ein volles Jahrtausend umspannen läßt und für seinen Herstellungsort so ziemlich alles, was zwischen Dänemark und dem Schwarzen Meer in Frage kam, vorgeschlagen wurde. Mit Entschiedenheit hat sich in einer schon 1915 erschienenen tiefschürfenden Untersuchung Friedrich Drexel für eine Fabrikation im Pontus und somit für eine Reise des Objekts durch ganz Europa ausgesprochen. Aber diese Auffassung läßt sich kaum mehr halten, seitdem es feststeht, daß unser Gefäßtypus und seine bildlichen Elemente im Norden heimisch und zahlenmäßig zur Genüge vertreten sind. Auch die Ausstellung zeigt ein verwandtes Exemplar, den fragmentierten Bronzekessel aus Rynkeby, Fünen (Nr. 179, jetzt Saal 4, statt Nr. 102), der einfacher gehalten und der rund um die Zeitenwende anzusetzen sein wird. Dagegen besteht die Beobachtung Drexels zweifellos zu Recht, daß auf dem Gundestruper Kessel jedes Merkmal für römische Beeinflussung fehlt. Wohl stoßen wir auf Erinnerungen an das hellenistische Kunstgewerbe: der Kampf des Herakles mit dem nemeischen Löwen, der Delphinreiter gehen auf griechische Anregung zurück, die älter als die Reichskunst der Römer ist. Deren Nachwirkung gibt sich in der Kunst des Keltentums verhältnismäßig spät erst zu erkennen, wie ja auch in der Numismatik, während die Anfänge der Münzprägung durchaus dem griechischen Vorbild des Makedonenzeitalters, und wäre es noch so sehr entstellt und mißverstanden, zu verdanken sind. Im allgemeinen wahrt der Kessel den Charakter echter Altertümlichkeit, auch im Inhaltlichen, wie die Darstellungen des Menschenopfers und der Stierkampfszenen beweisen. Die zahlreichen (hier sicher noch keltischen) Götterbüsten folgen einem festen sakralen Bildschema, das sich freilich noch länger hält; man vergleiche den Becher von Bavay (Nr. 102, jetzt Saal 13, Taf. 6). Anderseits melden sich schon deutlich die Symptome, die nach dem Untergang der römischen Herrschaft und der führenden Reichskunst die Zügel an sich reißen; und es hat schon seinen Sinn, wenn die Leiter der Ausstellung im Saal 11 noch einen Ausblick auf Nach-

antike und Christentum bringen. Die Zeiten greifen ineinander. Und wer scharf zusieht, wird noch in den Zierleisten des irisch beeinflußten Buchschmucks das Nachleben der phantastischen Latèneformen entdecken.

Betritt man aus dem oben genannten Vorraum, mit den Abgüssen griechischer Gallierstatuen, durch die Tür rechts den benachbarten Saal 13 (Denkmäler keltischer Skulptur und Bronzeplastik), der als Abschluß der Ausstellung gedacht ist, so überrascht uns als interessanter Vergleich, in mehreren Beispielen vertreten, das Bild des Kriegers, wie ihn das Volk selber zu sehen gewohnt war, eine ungemein spannende Gegenüberstellung! Wir müssen hier schon etwas ausführlicher werden; man kann über diese Dinge nur deutlich oder überhaupt nicht reden. Auch hier begegnen wir der bartbedeckten Oberlippe; bei dem Ligurerfürsten mit Helm (Nr. 227) in Aix-en-Provence, der dem 3. Jahrhundert v. Chr., das heißt dem Zeitalter der pergamenischen Gallier angehört, und bei der «tête coupée» von Entremont (Nr. 229), ebenda und aus derselben Zeit, ist es der abwärts gebogene Schnurrbart. Indessen beim Kalksteinkopf eines keltischen Fürsten aus der Tschechoslowakei, im Nationalmuseum Prag (Nr. 234), der wohl einen Boier aus dem heutigen Böhmen oder Mähren wiedergibt, wiederum mit dem typischen Torques versehen, stößt man auf eine Wiedergabe der Haarform, die fast wie eine Karikatur anmutet, und die doch, nur ins Ornamentale umstilisiert, die damals modische Idealtracht männlicher Kraft und Schönheit zum Ausdruck bringt: die Enden der Brauenbogen und des Schnurrbarts rollen sich zu eigentlichen Spiralwindungen ein. Es gibt auf Schmuckplatten bronzenen Pferdegeschirrs dieses La-Tène-Stils, in Pariser Museen, beinahe grotesk wirkende Ausschnitte von Männergesichtern, deren Brauenbogen auf diese Weise gewickelt sind, während der Schnurrbart sich in entgegengesetzte Richtung einrollt, oder vielmehr als seilartig gedrehter Reif den Oberkiefer begrenzt. Diese Streckung oder die Biegung der Linien sind ornamentale Irrwege, auf die wir hier allenthalben geraten, gehören zum Stil, sind Ausdruck des herrschenden Zeitgeschmacks. Um die letzte Jahrhundertwende waren in Berlin durchaus verwandte Bestrebungen im Gange; dort regierte Wilhelm II., zugleich aber auch der Jugendstil, und hier wie dort gab sich die gleiche Absicht zu erkennen. Wir Studenten folgten damals dem erhabenen Vorbild und krümmten den stattlichen Schnauz zu imposanter Wölbung, was mit Hilfe der Bartbinde leicht zu machen war. Die bildende Kunst jedoch verstieg sich zu Wirbeln oder zu ähnlich krauser Formgebung, und eben dieser Stil zeigte eine unleugbare Verwandtschaft mit demjenigen der jüngeren Eisenzeit.

Man beachte die große Bronzekanne mit röhrenartigem Ausguß (Nr. 146, Saal 9, Vasen) aus dem berühmten Grabhügel von Waldalgesheim, im Bonner Provinzialmuseum. Die Maske am unteren Henkelansatz trägt einen hängenden, gebogenen Schnurrbart, und dessen Kurvatur wiederholt sich im krausen Rankenwerk, das hier das Gesicht umgibt, wie auch in dem bloß gepunzten Perpetuum mobile an verschiedenen Stellen des Gefäßkörpers. Es ist eine durchaus einheitliche Stiltendenz. Diese geschweifte vegetabilische Verzierung, die alles erfaßt und in Schwingung bringt, kann von außerordentlicher Eleganz sein; so auf dem schönen Bronzespiegel des Spätlatène aus Gloucester (Nr. 50, Saal 1), der durchaus den klassischen Typus beibehält, statt der sonst üblichen figuralen Darstellung jedoch das ganze Rund der Rückseite mit einem pflanzlichen Gebilde von eben dieser Machart füllt. Oder die vergoldete Helmhaube aus Amfreville (Nr. 194, Schatzkammer 12), deren Zonenschmuck die sonderbarsten Wirbel schlägt. Und so zu bewerten ist auch die lappenartige Bildung mancher Rahmenmuster von Fischblattform. Das 1893 bei Heidelberg gefundene Bruchstück eines Kopfes aus Buntsandstein, in Karlsruhe (Nr. 225, nicht «235» auf der Tafel), muß von einer männlichen Statue stammen, und die Bezeichnung «Janus» trifft jedenfalls richtig das Geschlecht. Die «doppel-haubenförmige Krone» hat mit Frauenkostüm nichts zu tun; man sieht vielmehr zwei

aufgebogene Schleifen, so umrissen wie das sehr ähnliche Ding, das auf dem Pfeiler von St. Goar (Nr. 232), neben anderem quammig-quappigen Gebilde, das schnurrbärtige Gesicht flankiert. Man vergleiche die beiden Tafeln (19 und 20); der Heidelberger Kopf geht in der abstrakten Stilisierung der Naturform noch weiter. Der Charakter des Zierwerkes dagegen nimmt sich wie ein Vorspiel gotischen Schmuckes aus.

Ein zweiter Zug, den man beim Betrachten dieser Latène-Kunst nicht übersehen kann und der zu dem eben Bemerkten in seltsamem Gegensatz steht, ist der ungebrochene Verismus, von oft geradezu rücksichtsloser Derbheit und Naturtreue, in der figürlichen Darstellung. Man wird nicht häufig auf ihn stoßen, denn diese Dinge werden zurückgedrängt; das reine Ornament herrscht vor. Allein wir erinnern an die bissige Mimik mancher Brustbilder, an die rohe Grausamkeit der abschreckenden «têtes coupées». Im übrigen beschränken wir uns auf zwei Beispiele, die der Sammlung von Kleinbronzen (Saal 13) angehören. Da ist ein leicht dahertrottendes Pferd im Musée Châlons-sur-Marne (Nr. 243, Tafel 18), ein Original von berückender Unmittelbarkeit. Man denke an ähnliche Versuche der griechischen Kunst, an die schreitenden Pferde in New York oder Olympia. Den Kontrast wird ein Mensch von heute, wenn er das gerne so mag, als den Gegensatz von «Statik» und «Dynamik» bezeichnen. Aber im Grunde ist es einfach so, daß dieses gallische Roß, schön ist es nicht, eigensinnig und etwas störrisch, doch aber in spürbarem Vorwärtsdrang seinen Weg unter die plumpen Hufe nimmt, während die klassischen Kollegen in Glück und Glanz der adeligen Bewegung gleichsam befangen sind. Und dann finden wir, schon im Format die benachbarten Gestalten überragend, die Bronzefigur einer nackten Tänzerin aus dem Museum von Orléans (Nr. 237, 4), die anscheinend Kastagnetten schwang. Für den Liebhaber griechischer Kleinkunst, die das Motiv ja oftmals bringt, ist das Ganze grundhäßlich, obwohl es gewiß nicht gemeint sein soll; das lockenumwallte Gesicht ist sogar hübsch. Aber das Haltlose des Dahinschreitens, das Unmögliche des viel zu schlanken Leibes, die hängenden Brüste des doch noch jungen Mädchens, das kraß betonte Geschlechtsmerkmal — das alles ist störend, reizt zum Widerspruch. Und ist doch von zwingender Echtheit, und im Umkreis der Seine sieht das Auge im Grunde auch heute nicht anders. So, ohne Gnade, und doch von Kenntnis und Verstehenwollen geführt, hat noch Toulouse-Lautrec die Frauen von Paris sinnlich genug zur Schau gestellt.

Arnold von Salis

Die Schweiz zur Römerzeit

Ausstellung zur Feier der vor 2000 Jahren vollzogenen Gründung der Colonia Raurica

Aus 38 Museen der Schweiz, vereinzelten des Auslandes und einigen Privatsammlungen hat man die Dinge zusammengetragen: Große Architekturfragmente und zarten Goldschmuck, Inschriftsteine und Töpferware, Bronzestatuetten und ein Stück Wasserleitung, Glasfläschchen und Siedlungsmodelle, kurz, ein sehr heterogenes Ausstellungsgut, bei dem nicht nur das Einzelstück für sich spricht, sondern wo das Netz der Beziehungen der Gegenstände untereinander den besonderen Reiz des Betrachtens ausmacht.

Der Archäologe, der in unserem Land den Spaten ansetzt, erwartet nicht «große Kunst» zu finden — was er sucht, sind in erster Linie historische Dokumente. Jeder Bodenfund, und mag es manchmal auch nur eine kleine, unansehnliche Scherbe sein, kann, wenn er im richtigen Zusam-

menhang gesehen wird, eine historische Aussage machen.

Demnach ist die Basler Ausstellung als historische Schau in 20 Abteilungen geschichtlicher Abschnitte und kulturhistorischer Gruppen eingeteilt. Auf dem Wege des Zeitablaufes vom Auszug der Helvetier bis zum frühen Christentum sind die zahlreichen Kapitel eingeschaltet wie «Straßen und Pässe», «Gutshöfe», «Handel und Verkehr», die in vielfacher Beziehung geeignet sind, uns Heutigen alles was rein zivilisatorische Leistung ist, außerordentlich nahe erscheinen zu lassen, während die Kapitel «Religion» und «Gräber» dann wiederum den großen Abstand der 2000 Jahre fühlbar machen.

Die Darbietung der Kapitel dieses lebendigen Buches ist der Ausstellungsleitung gelungen ohne allzu lange Texte, rein durch die Art der Repräsentation des Materials und unter Zuhilfenahme einer Anzahl von Karten, hinter deren knapper, einprägsamer graphischer Fassung viel Arbeit steckt. (Man hätte diese Karten ruhig als den Gegenständen gleichberechtigt mit in den Katalog aufnehmen können.) Besonders eindrucksvoll erscheint die Notierung der dichten Menge römischer Gutshöfe im schweizerischen Mittelland.

Die Fülle des Gebotenen ist groß; nur weniges kann genannt werden. Was sonst zerstreut und vielfach sehr abgelegen bewahrt wird, ist sinnvoll vereint und bietet sich dar zu gegenseitiger Ergänzung und zum Vergleich.

Nachdem die aus Rom gesandten Abgüsse der Statuten Cäsars und Augustus' gleich zu Beginn ein für allemal den Maßstab setzen für den Abstand, der zwischen Rom und der Provinz herrscht, begibt man sich sofort in das Spannungsfeld zwischen Römisch und Keltisch, das in der Frühzeit so deutlich faßbar ist, aber bei einer gewissen Scharfsichtigkeit auch in der ganz «befriedeten» mittleren Kaiserzeit immer wieder aufleuchtet.

Der Gegensatz — bei höchster handwerklicher Qualität auf beiden Seiten — zwischen den keltischen Gefäßen vom Ende des letzten Jahrhunderts v. Chr. und dem italischen Terra-sigillata-Geschirr des römischen Militärs bedarf keines weiteren Kommentars. Hier weich gezogene, schwellende Form, farbig bemalt mit geometrisch-textilartigen oder phantastisch bewegten Mustern, jedes Stück eine Welt für sich — dort klingend hart gebrannte, metallisch profilierte Produkte eines auf Serienherstellung eingerichteten Töpfereizentrums. Der Gefäßstil erläutert in diesen Fällen wie eine Handschrift den Charakter. Wie auch das Vorwort zum Katalog einmal sagt, ist hier unser Herz leicht und schnell auf die Seite der Einheimischen zu ziehen, um dann sehr bald bei den römischen Inschriftsteinen (mit den vielen, keltischen Namen darauf!) bestochen zu werden von der Prägnanz der lateinischen Aussage und der unerreichten graphischen Leistung des Schriftbildes.

Diese Inschriften sind vielleicht das eigentlich Römischste in der ganzen Ausstellung, und es hat sich wohl gelohnt, die tonnenschweren Steine von weit her zu holen. Und ebenfalls spezifisch römisch auf dem Hintergrund der keltischen Vorzeit sind die Siedlungen als solche. Die Pläne der großzügigen Anlagen von Städten wie Aventicum oder Augst, das im Modell dargestellte Militärlager von Vindonissa oder das Modell des Gutshofes von Munzach (mit der für den Fall einer solchen Ausstellung zulässigen, freien Ergänzung nach dem Vorbild von Oberentfelden) erklären vorzüglich die Offenheit und Weite römischer Lebensform, verbunden mit einem allgemein gültigen Schema, das die Möglichkeit ständiger Kontrolle und machtpolitischer Übersicht bietet. Damit ist unzertrennlich verbunden der Wille zu groß angelegter, axialer Monumentalität. In diesen Zusammenhang gehört natürlich auch das Straßennetz. Akzente werden hier gesetzt durch skulpierte Bruchstücke monumentaler Architektur, wie ein Architravstück aus Nyon, den Viktoriapfeiler von Augst, originale Meilensteine, einen Schnitt durch eine römische Straße wie sie der Ausgräber antrifft; dazu stellen sich erklärende Karten und Photographien. Hier sind aber auch die bronzenen Votivtafeln vom Großen St. Bernhard zu sehen, die zu den rührendsten Dingen jener Zeit gehören mit ihrem Dank an Jupiter Poeninus für

guten Hin- und Rückweg über den Paß, wobei sich einer sogar in Versen versucht hat.

Damit sind wir bei Einzelheiten angelangt. Wo verweilt man? Vor dem Bronzeabguß der Grabinschrift des Lucius Munatius Plancus, die den historischen Anlaß zum ganzen Unternehmen gab — bei den Vitrinen mit den feinen Gefäßen aus Tessiner Gräbern mit roter Sigillata und leuchtend farbigen Gläsern — bei den Modellen von Pflug und Drechselbank, den Trachten und der Lederbekleidung des Legionärs — bei den Zeugnissen der Töpfereibetriebe und den einzelnen, besonders reich ornamentierten Gefäßen.

Dann kommen die Plastiken, vor allem die Menge der Kleinbronzen. Die Mannigfaltigkeit der Darstellungen und des Stiles ist hier groß. Sie reicht von Götterstatuetten zu Möbelbeschlägen und von feierlich-konventioneller Form, wie etwa an der kapitoninischen Trias aus Muri bei Bern bis zu expressiver Primitivität an einer Göttinnenbüste aus Avenches. Dazwischen gibt es Fremdartiges wie die mit symbolischen Emblemen überladenen Votivhände aus dem Kreis der orientalischen Religionen, oder dann die heiteren figürlichen Waagegewichte oder die Büsten von Göttern und Silenen, die ehemals an irgendwelchen Gegenständen befestigt waren. Sie alle sind niemals als bloße Schmuckelemente zu verstehen, sondern Ausdruck einer selbstverständlichen Durchdringung des Lebens von der Sphäre der Götterwelt oder der Magie. Besonders reizvoll sind Tierdarstellungen, wie etwa der dem Merkur geweihte Ziegenbock von Ursins. Die meisten unserer Bronzen sind sicher in gallischen Werkstätten entstanden, und im Grunde lag diesen Künstlern von alters her die Tierdarstellung viel mehr, als die von Rom inspirierte Formung der menschlichen Gestalt.

Nicht umsonst ist der lebensgroße Bronzekopf eines göttlichen, dreigehörnten Stieres aus Martigny unbestreitbar das an künstlerischer Qualität überragende Werk der Römerzeit in der Schweiz. Dazu gehören die Reste einer dabei gefundenen monumentalen Statue von großem Seltenheitswert. Von großformatigen Kunstwerken seien noch erwähnt die immer wieder bezaubernde marmorne Mädchenbüste aus Avenches und das Bronzeköpfchen der Göttin von Allmendingen. Alles übrige hält sich in bescheidenerem Rahmen, jedoch ist auch für den Fachmann erstaunlich die Menge des Gebotenen.

In der Schatzkammer steht als Hauptprunkstück das Original der goldenen Büste des Kaisers Marc Aurel. Man konnte ausländische Gelehrte vor diesem Stück wieder einmal lebhaft über die Möglichkeit der provinzialen Vorwegnahme spätantiker Stilelemente schon im 2. Jh. n. Chr. diskutieren hören. Einhelliges Gefallen findet immer der prächtige und doch zierliche Goldschmuck einer Dame des 3. Jh. von Lunnern, die erlesenen Goldmünzen eines antiken Sammlers aus Vidy, der kleine Amor als Mars verkleidet von Augst. Sehr bemerkenswert ist der Nereidenstoff aus Sion.

Eine besondere Attraktion bildet die originalgroße Farbenphoto des Göttermosaiks aus Orbe, die tatsächlich eine sehr wirklichkeitsnahe Vorstellung des echten Bodens vermittelt.

Viel Sorgfalt wurde auf die Darstellung des Überganges vom Spätrömischen zum frühen Christentum gelegt, wobei zu bedenken ist, daß unsere Denkmäler aus dieser Zeit sehr spärlich sind und jedes Einzelstück besonderes Gewicht hat. Gerade der Boden Basels selbst hat hierzu wichtiges Material geliefert.

Die weiträumige Halle gestattete eine gut belichtete, lockere und zwanglose Aufstellungsweise. Die Zusammenarbeit von Wissenschaftlern, Architekt und Graphikern hat ein höchst befriedigendes Ergebnis gezeitigt. Man läßt die Werke selbst sprechen und alle nötigen Zutaten wie die Trennwände, Sockel, Beschriftungen etc. sind unauffällig gehalten. Die würfelförmigen Vollglasvitrinen eignen sich vorzüglich zur Aufstellung kleiner Gefäße wie im Falle der viel bewunderten Tessiner Grabbeigaben; sie sind jedoch weniger vorteilhaft für die Präsentation der Kleinbronzen, und auch die Trennung durch Diagonalwände wirkt nicht in allen Fällen günstig.

Der Katalog (R. Fellmann) mit seinen speziellen Einführungen zu den einzelnen

Kapiteln ist eine gute, einfache Wegleitung nicht nur zu dieser Ausstellung, sondern zum gesamten Thema der Schweiz zur Römerzeit und hat damit bleibenden Wert. Der Katalogteil weist verschiedentlich Lücken auf und starke Ungleichheiten in der Genauigkeit der Beschreibungen. Dies jedoch kritisch herauszusuchen wäre fehl am Platze, denn man weiß, daß diese Art Mängel bei einer solchen Arbeit kaum vermeidbar sind. — Zum Ausstellungsgut selbst ist zu sagen, daß gewisse Stücke von skeptischen Betrachtern als vielleicht nicht hierhergehörig angesehen wurden: die bronzene «Statuette eines Gottes» aus Genf, das «Tiberiusköpfchen» aus Magden, vielleicht auch die «Fisch-Lampe» vom Großen St. Bernhard und sogar die «Bronzeapplike» aus Vidy. Und ein belustigtes Augenzwinkern ist gestattet bei dem mit reichlich viel Mythologie versehenen winzigen Stück Nr. XIV 48, das sich als das Reklameobjekt eines holländischen Parfümfabrikanten vom Beginn unseres Jahrhunderts erweist. Das ist Archäologenpech und kann jedem und immer wieder passieren.

Zurück vom Einzelnen zum Ganzen. Diese Ausstellung bietet wirklich einen großartigen Gesamtüberblick über das römerzeitliche Fundgut in der Schweiz und sie vermittelt vielgestaltige kulturhistorische Einblicke in eine wesentliche Epoche der Vergangenheit. Mit der Fülle und Variationsbreite ihrer Gegenstände ist sie nicht nur ein Stück einer verschwundenen Welt, sondern stellt neben unserem historischen Wissen eine viel direktere Brücke des Verstehens her von uns heute zu den Menschen von damals. Dem Initiator und Leiter, *R. Laur-Belart*, und seinem Assistenten, *R. Fellmann*, gebührt aufrichtigster Dank.

Elisabeth Ettlinger

Kunstmuseum Bern

Gedächtnisausstellung Karl Stauffer-Bern

1857—1891

Karl Stauffer bezeichnet in einem Brief seine Figur des Adoranten als Opus I. Alles was vorher entstanden, die Bilder, Radierungen, Stiche und Zeichnungen waren nur Vorbereitung auf seine spätere Tätigkeit, seine Berufung als Bildhauer, auch wenn ihm dies in seinen Anfängen selbst kaum bewußt gewesen war. Stauffer war Bildhauer, und erst wenn wir diese Tatsache ins Auge fassen, werden wir auch sein früheres Schaffen richtig würdigen können.

Die Berner Ausstellung, die zum Gedächtnis des 100. Geburtstages veranstaltet worden ist, vereinigt den Großteil seiner auf uns gekommenen Gemälde, sämtliche graphischen Blätter, teils in verschiedenen Zuständen und zum Teil auch mit der entsprechenden Vorzeichnung, die beiden erhaltenen Plastiken sowie eine große Auswahl des zeichnerischen Werkes. Die Bilder, die Stauffer während seines Aufenthaltes an der Münchner Akademie gemalt hat, dürfen nach seinen eigenen Aussagen nur als Studien gewertet werden, als Mittel zur Erlernung eines soliden Handwerks. Dennoch finden sich schon hier Elemente, die für sein späteres Schaffen bedeutungsvoll sind: die Modellierung, die plastischen Formen sucht Stauffer so genau und richtig wie möglich wiederzugeben. Der räumliche Faktor bleibt ohne Bedeutung; die Stilleben, Akte, Bildnisse stehen vor neutralem, meist dunklem Grund, wachsen als greifbare Formen aus ihm heraus. Stauffer modelliert gleichsam von einem festen Grund aus nach vorn, dem Betrachter entgegen; er malt nicht von der vorderen Bildebene in den Bildgrund hinein, wie es etwa im Kreise der

Impressionisten üblich war. Allein die Volumina sollen sprechen. Die Farbe tritt daneben zurück; der Künstler klagt in seinen Briefen gelegentlich, die farbige Gestaltung eines Bildes würde ihm weit schwerer fallen als irgend ein Formproblem. Mit größter Selbstkritik und nüchtern-ernstem Sinn will er sich die Grundlage schaffen, die ihn später zu wirklichen Kunstwerken befähigen soll. Auch das Kopieren — die Ausstellung zeigt zwei Kopien nach Bildnissen von Velasquez in München und Dresden — war für Stauffer nur Schulung und Selbstkontrolle. «Die Kopien werden mich immer zügeln, wenn ich zu liederlich werde, und mich an gewissenhafte Modellierung erinnern.»

1880 übersiedelt Stauffer nach Berlin. Im Jahre darauf entsteht das Porträt seines Freundes, des Bildhauers Max Klein, das mit der kleinen goldenen Medaille ausgezeichnet wird. Über Nacht ist Stauffer berühmt und damit auch der gesuchte Porträtmaler der Berliner Gesellschaft. Acht solcher Auftragsbildnisse sind im Mittelsaal der Ausstellung vereinigt. «Bei meinen Porträts sehe ich nicht auf flotte Behandlung oder koloristischen Reiz, wohl aber auf mathematisch genaue Wiedergabe der Form und delikateste Modellierung; es ist das der sicherste Weg, denn ein Porträt muß vor allem so sprechend ähnlich sein, daß man erschrickt, alles andere ist darin enthalten.» Das Bildnis des Knaben aus der Familie Ebers kommt tatsächlich einer Photographie sehr nahe, doch verrät die feine und sehr weit getriebene Modellierung des Kopfes den künftigen Bildhauer. Wenn Stauffer in einem Briefe schreibt, «meine Bilder sind mit mehr oder minder Geschmack kolorierte gute Zeichnungen», trifft dies besonders für die Werke von 1882 zu, die im Kolorit fast gläsern wirken. Im folgenden Jahr wird seine Malerei toniger, wärmer; gleichzeitig mit dem liegenden Frauenakt aus dem Musée d'Art et d'Histoire in Genf, den Stauffer selbst nur als Farbstudie gewertet hat, entsteht das wunderbare Mädchenbildnis der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover.

Karl Stauffer erkannte früh die Gefahren, die ihm durch diese ermüdenden Aufträge drohten. «Mein Ziel geht dahin, meine Ausbildung zu vervollkommnen und nicht als Modeporträtist zu versimpeln.» Welcher Ausdruckskraft der Berner fähig war, wenn er Menschen darstellen konnte, die ihm nahe standen, zeigen die Bildnisse seiner Mutter und der Schwester Sophie aus den Jahren 1884/85, die bereits eine Typisierung im Bildnis anstreben.

In dieser Zeit erlernt der Künstler von seinem Münchner Freund Peter Halm die Kunst des Radierens, die ihn der Plastik bedeutend näher bringt. In der kurzen Zeit von drei bis vier Jahren entsteht das umfangreiche graphische Oeuvre (Radierungen, Stiche und kombinierte Verfahren). Die neue Technik erlaubte ihm, auf die Farbe ganz zu verzichten. Radiernadel und Stichel waren die gegebenen Instrumente, die Akzente neu zu setzen, Nebensächliches wegzulassen, den Ausdruck auf die plastische Form zu konzentrieren. Neben den Bildnissen seiner Freunde und Verwandten stehen als seine bleibendsten Werke die Porträts von Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller; ihre bildhafte Vergegenwärtigung, wie sie Stauffer formuliert hat, ist längst zu unserem geistigen Besitz geworden.

Folgerichtig wurde der Berner durch seine graphischen Arbeiten zur Plastik geführt. Seine ersten bildhauerischen Versuche gehen auf das Jahr 1886 zurück. Damals modellierte er einen Bildniskopf seines Freundes Halm, doch hat er die Arbeit später zerstört. 1888 übersiedelt Stauffer nach Rom, entschlossen, Bildhauer zu werden. «Sono scultore io», steht am Schlusse eines seiner aufschlußreichen Briefe, denen wir entnehmen können, mit welcher Leidenschaft er sich als Autodidakt die neuen Ausdrucksmittel erobert. Als erste Figur modelliert er einen Adoranten, der im Belvoir-Park in Zürich aufgestellt werden sollte. «Ich mache ihn zweimal, einmal hauptsächlich nach dem Modell, um den Charakter der Pose zu studieren, einen Meter hoch, das andere Mal in Lebensgröße, wo ich das am Modell Beobachtete für die Idealfigur verwerte.» Stauffer distanziert sich von seinen früheren Arbeiten: «Ich schaffe jetzt nicht nur wie bisher zu dem Zwecke, lediglich mein Können zu vermehren, sondern

um etwas *Schönes* zu produzieren.» Erst Rom hat dem Künstler das Erlebnis der Schönheit vermitteln können, das zur Grundlage seiner bildhauerischen Tätigkeit wird. Damit wendet sich Stauffer von seinem bisherigen Bemühen um die mathematisch genaue Wiedergabe des Gegenstandes ab und findet so auch die Möglichkeit, sich vom Modell zu befreien: Das allgemein Menschliche findet seinen gültigen Ausdruck erst in der überpersönlichen Form. Stauffer weiß aber auch um die Gefahren des Klassizismus, der endlos einem bestimmten Kanon folgt. «Der Wert liegt nicht in der besonderen Form, nicht in eigentlichen Längen- und Breitenverhältnissen, Maßen, graden Nasen und was der Sachen mehr sind, die diese Leute glücklich zur toten Formel herunterschraubten. Nein, sondern in dem famosen Erfassen der jeweiligen Figur als Organismus, als lebendiges abgerundetes Ganzes.»

Wie aus den Vorzeichnungen hervorgeht, hatte sich Stauffer seinen Adoranten zuerst mit erhobenen Armen vorgestellt. Auf einer Photo, die den Bildhauer im Atelier vor seiner Figur zeigt, sind die Arme des Jünglings gesenkt, die Hände nach vorn geöffnet. Sie befriedigten Stauffer nicht und wurden unterhalb der Schultern abgeschnitten. Dennoch gibt uns allein dieses Photodokument eine Vorstellung dessen, was Stauffer verwirklichen wollte. Die lebensgroße Figur ist nie ausgeführt worden, und die kleine, unvollendete Fassung steht nur in einem Gusse vor uns, der erst nach dem Tode Stauffers — und in sehr mangelhafter Weise — hergestellt wurde. Aber auch so noch ahnen wir die Kraft und Ergriffenheit, die an dieser Gestalt gewirkt haben. Stauffer war Bildhauer, und sein Adorant — das muß festgehalten werden — steht am Beginn der neueren Schweizer Plastik.

Hugo Wagner

Internationale Musikfestwochen in Luzern

Zum neunzehnten Male haben die Luzerner Musikfestwochen stattgefunden; man stellt ihnen gerne das Zeugnis aus, daß sie sich aufs neue durch hohes Niveau auszeichneten. Wobei betont werden muß, wie bewußt sich die Veranstalter hinter das Anliegen stellten, trotz dem Risiko finanzieller Einbußen neue oder sonstige unkonventionelle Musik ins Programm einzubeziehen. Dieser erfreulichen Haltung verdankte man die nachhaltigste Begegnung der diesjährigen Festwochen: die Wiedergabe der abendfüllenden, instrumentale und vokale Kräfte zu höherer Einheit bindenden zweiten Sinfonie von Mahler. Der von zwingender Werktreue geleiteten Interpretation, wofür in erster Linie die überlegene Führung durch *Rafael Kubelik*, dann auch die hochstehenden Leistungen der Wiener Philharmoniker, des Luzerner Festwochenchors sowie der Sängerinnen Elsa Cavelti und Suzanne Danco zu loben sind, entsprach auf der Seite der Hörer ein spürbares Verständnis für das echte Pathos von Mahlers Stil.

Es gab bemerkenswerterweise nur ein einziges Sinfoniekonzert ohne neuere Musik: der Eröffnungsabend mit dem Höhepunkt von Tschaikowskys «Pathétique». Wie *Herbert von Karajan* die westlichen Züge dieser Sinfonie lebendig werden ließ und dadurch das Slawisch-Schwermütige in spannungsreiche Wechselwirkung zum klassischen Erbe setzte, gehörte zu den großen Luzerner Ereignissen und bestätigte eindrücklich die Qualitäten des (fünfmal mitwirkenden) schweizerischen Festspielorchesters. Brahms' Violinkonzert mit Nathan Milstein vermochte darauf keine Steigerung mehr zu bringen.

Die neue Musik hat in Luzern nicht die Funktion einer avantgardistischen Sensation, sondern diejenige einer verantwortungsbewußten Erweiterung des Konzertrepertoires mit Werken von Kompo-

nisten, die für unsere Zeit als repräsentativ gelten. Nur Samuel Barbers «Medea», aus der uns *Mitropoulos* zwei Ausschnitte brachte, stammte von einem hierzulande noch nicht voll akzeptierten amerikanischen Komponisten. Mitropoulos hatte zu Barbers interessanter und gekonnter Ballettmusik ein besseres Verhältnis als zu der von ihm etwas äußerlich herausgeputzten Frühlingssinfonie Schumanns; dafür wurde Beethovens Es-dur-Klavierkonzert mit Robert Casadesus am Flügel die Krone dieses Abends. Im Programm von *Ansermet* reduzierte sich das Klassische auf den Vorspruch einer Haydn-Sinfonie, während Martins Violinkonzert — leider das einzige schweizerische Werk der Festwochen — in der großartigen Wiedergabe des Solos durch Schneiderhan das Zentrum bildete und Ansermets Kunst der feinfühlig durchgeformten Werkatmosphäre in Debussys «Jeux» und Strawinskys «Divertimento» Triumphe feierte. Bei *Joseph Keilberth* stand das von Enrico Mainardi vorbildlich betreute Cellokonzert Hindemiths sinnvoll zwischen den Haydnvariationen von Brahms' und Beethovens fünfter Sinfonie; Keilberth — wie Mitropoulos und Giulini dieses Jahr zum erstenmal in Luzern dirigierend — erntete mit seiner ruhig-überlegenen, auf innere Größe ausgerichteten Orchesterführung unerwarteten Erfolg. Noch beziehungsvoller ordnete sich die Schlußszene aus Richard Strauß' Oper «Capriccio» in die romantische Gesamtlinie von *Wolfgang Sawallischs* Werkfolge. Gerade bei Strauß (wo sich Lisa della Casa einen Sondererfolg ersang) wie auch in Wagners Faust-Ouvertüre und in Bruckners vierter Sinfonie wurde deutlich, wie sehr der Aachener Generalmusikdirektor schon ein führender Interpret des Romantischen geworden ist. *Carlo Maria Giulini* von der Mailänder Scala entwickelte in Ravels «Ma Mère l'Oye» italienische Geschmeidigkeit und in der zweiten Suite aus Fallas «Dreispitz» tänzerisches Brio; das war begeisternder als die etwas blasse c-moll-Sinfonie Boccherinis und das Klavierkonzert von Schumann, wo Géza Anda sehr feurig, aber ohne deutsche Poesie spielte. Das letzte, von *Cluytens* geleitete Sinfoniekonzert, das in Berlioz' «Fantastique» gipfelte und in dem Brailowsky das zweite Klavierkonzert von Rachmaninoff betreute, konnten wir leider nicht besuchen.

Die letztes Jahr in Erscheinung getretenen «Festival Strings Lucerne» bilden zusehends ein wesentliches Element der Luzerner Musikfestwochen. In diesem Jahr trat das von *Rudolf Baumgartner* angeführte Ensemble in zwei Konzerten auf. Das erste war ganz dem Barock gewidmet und endete mit dem Konzert für drei Violinen, das Baumgartner aus Bachs Konzert für drei Klaviere in die wohl ursprüngliche Streicherfassung mit viel Geschick zurückübertragen hatte. Hier Menuhin, Schneiderhan und Baumgartner miteinander spielen zu hören, war allein schon ein Vergnügen. Das Ziel der «Festival Strings», sich auch für neue Streichermusik einzusetzen, wurde im zweiten Konzert mit Hindemiths Fünf Stücken für Streichorchester und Bartóks Rumänischen Volkstänzen mit jener technischen Perfektion anvisiert, die den Hauptvorzug des Ensembles darstellt. Dankbar war man vor allem für Respighis «Il Tramonto» (nach Shelley), weil es ein zauberhaftes Stück des italienischen Impressionismus ist und von Irmgard Seefried ergreifend gesungen wurde.

Je länger je weniger möchte man die Mozart-Serenade vor dem Löwendenkmal mit ihrem einzigartigen Ambiente von Fels, Wasser und Bäumen missen. *Paul Sacher* hatte die A-dur-Serenade des sechzehnjährigen Mozart sowie die «Kleine Nachtmusik» gewählt und ihnen dank der ihm eigenen rhythmischen Intensität und der Aufgeschlossenheit des Collegium Musicum Zürich beste Aktualität gesichert. Im Flötenkonzert K.V. 313 lernte man in der Amerikanerin Elaine Shaffer eine ausgezeichnete, obgleich in den Kadenzen wenig stilkritische Flötistin kennen.

Einheitliche Programme zog man auch für die Kammermusik- und die Solistenabende vor; das Wiener Oktett, Clara Haskil und Arthur Grumiaux hielten sich an die Klassiker, Dietrich Fischer-Dieskau sang unter anderem Schumanns Zyklus «Dichterliebe», Rubinstein gab einen Chopin-Abend. Neben Dupré war erstmals der Wiener Organist Anton Heiller

für ein Orgelkonzert in der Hofkirche verpflichtet; seine beste Leistung wurde nicht etwa die (teilweise zu summarisch registrierte) Bachsche Werkgruppe, sondern eine Suite aus «La Nativité du Seigneur» von Messiaen.

In der löblichen Absicht, «als Kontrast zu den Konzerten großen Stils eine reine, unbeschwerte Vergnüglichkeit zu bieten» (wir zitieren das Programmheft), hatte das Luzerner Stadttheater «Die liebe Familie» von Felicity Douglas aufs Programm gesetzt und die Aufführung der «Komödie» am Kurfürstendamm Berlin anvertraut. Nach der Presse zu urteilen waren sowohl Absicht wie Wiedergabe von Erfolg begleitet.

Edwin Nievergelt

Hindemiths neue Oper in München

Neunzehn Jahre nachdem das Stadttheater Zürich dem exilierten Paul Hindemith mit der Uraufführung seiner Grünewald-Oper «Mathis der Maler» Gastrecht bot, ist die nächste Premiere einer Oper von Hindemith fällig geworden. In fast zwanzigjähriger Arbeit hat er eine Bekenntnis-Oper um Johannes Kepler, den großen Astronomen der Wallenstein-Zeit, geschrieben, mit dem vom Hauptwerk Keplers von 1619 übernommenen Titel «Harmonices mundi», «Die Harmonie der Welt». Die Bayerische Staatsoper brachte im Rahmen der diesjährigen Münchner Opernfestspiele die von der ganzen Musikwelt gespannt erwartete Uraufführung.

Das Bekenntnis

Es empfiehlt sich, zuerst den weltanschaulichen und musikphilosophischen Hintergrund des Werks zu erwähnen, bevor auf dieses selbst eingegangen wird.

In den dreißiger Jahren fühlte sich Hindemith gedrängt, seine kompositorischen Erfahrungen in einer Theorie der Komposition zusammenzufassen; das große Werk der «Unterweisung im Tonsatz» ist daraus hervorgegangen. Diese Theorie war damals die erste, die nach dem Zerfall der funktionellen Harmonik der Romantik die musikalischen Intervalle in ein festes Beziehungssystem einordnete. Hindemith hatte diese Einordnung durch eine genaue Nachprüfung der akustischen Gegebenheiten erreicht; die künstlerische Deutung der gefundenen Beziehungen stand notwendigerweise ganz auf dem Boden seiner eigenen musikalischen Einbildungskraft. Die daraus abgeleiteten Regeln der Komposition würden bei strikter Anwendung die Musik uniformieren — nicht nur seine eigene, sondern auch die seiner Adepten. Hindemith hat seither in einschneidenden Umarbeitungen früherer Werke (etwa des Rilke-Zyklus «Marienleben» und der in Zürich uraufgeführten Zweitfassung der frühen Oper «Cardillac») seine theoretische Konzeption auf das eigene Werk angewandt, dabei aber doch immer eine wohltuende schöpferische Freiheit gewahrt. Die Umarbeitungen, von den Liebhabern und Fachleuten moderner Musik eifrig diskutiert, werden im allgemeinen ihrer geringeren musikalischen Spontaneität wegen den Urfassungen hintangestellt.

Die Uniformierung der Musik à la Hindemith hat sich nicht eingestellt. Die Komponisten der Nachkriegsgeneration haben sich gerade in Deutschland eher der seriellen Konzeption zugewandt, wie sie namentlich von Arnold Schönberg ausging und von Anton von Webern (dem augenblicklichen Idol der sich als «Avantgardisten» fühlenden Gruppe) ins Extrem getrieben wurde. Diese Theorie der musikalischen Technik negiert das Bestehen historisch unveränderlicher Intervall-Beziehungen und ist bestrebt, die vom Ohr traditionell geleistete wertmäßige Differenzierung der Intervalle durch den engen Bezug auf die Konstellation der «Reihe» aufzuheben. Die Verabsolutierung der Musik, die große Gefahr, droht im westlichen Europa also auch in diesem Fall

von der absoluten Bedeutung der Technik, und nicht, wie im östlichen Europa, vom absoluten Anspruch einer sozialästhetischen Theorie her.

Die künstlerische Entwicklung seit dem Krieg hat Hindemiths Gegensatzstellung zu den seriellen «Fraktionen» der modernen Musik nur verstärkt (seine Vorlesungstätigkeit an der Zürcher Universität, die diesen Winter durch eine gastweise Vortragsreihe über Schönbergs Streichquartette weitergeführt wird, zeugte davon). Seine These der überhistorischen Intervallbeziehungen, eine Konzeption übrigens von eindrücklicher Geschlossenheit und Überzeugungskraft, hat, zum Teil in der Auseinandersetzung mit den Antipoden, zum Teil aus eigener Denknotwendigkeit, eine Erweiterung in das Weltanschauliche erfahren, die in einigen Sätzen der «Unterweisung» nur zaghaft vorgebildet war. So, wie für Johannes Kepler die physikalischen Bewegungen der Himmelskörper nur das materielle Korrelat einer geistig-übersinnlichen Bewegungsordnung sind, so sind nun für Hindemith die von ihm selbst beschriebenen Intervall-Ordnungen Abbild einer eigentlichen Transzendenz. Die volle «Harmonie der Welt» findet sich nur im Jenseits und dort, wo dieses in der schöpferischen Intuition «blitzartig» (das Wort stammt aus Hindemiths Zürcher Antrittsvorlesung) in das Diesseits einbricht.

Leben und Werk des spekulativen Astronomen Kepler sind also in mehrfachem Sinne Anlaß eines Selbstbekenntnisses. Die erste Gleichung spielt, von Hindemith in seinem eigenen Libretto zur Oper unterstrichen, zwischen Keplers und seiner eigenen Erfahrung der Gesetzlichkeit an sich. Die symbolhafte Verkettung der Planeten- und der Intervallordnung liegt in Keplers Werk (zum Teil aus früheren Quellen übernommen) vorgebildet. Von der mittelalterlichen Dreiteilung der Musik in musica mundana (die abstrakte Musik der Himmelskörper), musica humana und musica instrumentalis hat Kepler den Glauben an das coeleste Urbild der von Menschen erzeugten Musik übernommen. «Es sind also die Himmelsbewegungen nichts anderes als ein fortwährender Zusammenklang rationaler (im Sinne von «verhältnishafter»), nicht tönender Art» sagt Kepler. «Daher ist es nicht weiter wunderbar, daß der Mensch, Nachahmer seines Schöpfers, endlich das System, Stimmen zu vereinigen, entdeckt, das den Alten noch unbekannt gewesen. So füllt er in kunstvollem Spiel der Zusammenklänge die Stetigkeit der Weltzeit für kurze Teile einer Stunde.» Von den akustischen Intervallverhältnissen zog er jene sieben (Oktave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz, große und kleine Sexte) in Betracht, die er durch die Vermittlung der Geometrie mit den Größen der Planetenbewegungen in Beziehung setzen konnte. Die deutlichste Parallele zu Hindemiths Intervallenlehre liegt nicht in einer Entdeckung Keplers, wohl aber in der Grundvoraussetzung seiner Untersuchungen: dem heliozentrischen Weltbild des Kopernikus, das Kepler im lateinischen Schlußhymnus seines «Mysterium cosmographicum» einbezieht: «(ich) schaue, wie Du (Gott) nach fünffacher Norm die Bahnen (der Planeten) gesetzt hast. Mitten drin, um Leben und Licht zu spenden, die Sonne.» Ebenso, wie in der Erkenntnis von Kopernikus und Kepler ein einziger Himmelskörper, die Sonne, in der Mitte der gesamten Bewegungsordnung steht, so in Hindemiths Lehre die Tonika in der Mitte aller ferneren tonalen Bewegungen. Der Zwischenvorhang der Münchner Aufführung sucht diese Grundidee in einer Zeichnung einzufangen, die ideel glücklicher als künstlerisch wirkte.

Die zweite Entsprechung liegt in der Erfahrung der menschlichen Situation gegenüber der Perfektion und Allgewalt der kosmischen Ordnung. Die barocke Gegensatz-Schau von jenseitigem Glanz und diesseitiger Verlorenheit durchzieht Hindemiths Oper und wird als Selbstanklage Keplers in der zweitletzten Szene (der letzten im Diesseits) in den Worten des Sterbenden laut:

«Ungenügsam sucht ich, mit Neugier,
zu sehn, ob die geahnte Harmonie
zur Tat gebracht, zur Regel werden
könnt;
Was ich zeitlebens nie
an mir erfuhr, Erbarmen hätte,

sich unterwürfe. Und muß sehn am End:
(sehr matt)
Die große Harmonie, das ist der Tod.
Absterben ist, sie zu bewirken, not —
im Leben hat sie keine Stätte.»

Hindemith schwächt in seiner Deutung von Keplers selbst verfaßter großartiger Grabschrift den grausam-verzweifelten Stolz des Barockmenschen. Die Grabschrift (in der von der Bayerischen Akademie der Künste herausgegebenen Einführungsschrift enthalten) lautet:

«Mensus eram coelos, nunc terrae metior umbras.
Mens coelestis erat, corporis umbra jacet.»
«Himmel hab ich gemessen, jetzt meß' ich die Schatten der Erde.
Himmlischen Wesens mein Geist —
Schatten mein Leib, der hier liegt.»

In Hindemiths Oper sind die letzten Worte Keplers:

«Mensus eram coelos,
überhöhte dabei mein eignes Maß,
nunc terrae metior umbras,
Harmonie suchend in der Erde Schoß.
Mens coelestis erat,
des Klanges, den ich nie erspäht —
corporis umbra jacet,
der sich vergeblich erhoben hat.
Vergeblich — das wichtigste Wort am End,
das man als Wahrheit tiefinnerst erkennt.»

Die dritte Entsprechung liegt in der Erfahrung der widersächlichen Welt, vor allem in ihrem Neid, ihrer Dogmengläubigkeit und ihrem Fanatismus. Als Hindemith vor einigen Jahren aus der bereits komponierten Musik zur Oper eine große dreiteilige Sinfonie zog, deren Satztitel die drei mittelalterlichen Bereiche der Musik angeben, da bestritt er den Satz der «musica instrumentalis» mit der Musik aus jenen Szenen, die Kepler im Kampf mit Widerständen, Mißverständnissen und Verfehmungen zeigen. Sie sind nicht im realistischen Sinn als autobiographisch zu nehmen, aber sie verkörpern — was bei einem Bekenntniswerk ja nicht erstaunlich ist — geistige Gegenkräfte, die sich dem schaffenden Künstler hemmend entgegenstellen. Keplers Leben ist überreich an ihnen und Hindemith hat einige der gefahrvollsten unter ihnen auf die Szene gebracht, allen voran seinen lebenslänglichen Ausschluß vom Genuß des Abendmahls und den Prozeß seiner der Hexerei angeklagten Mutter. Mit der Engstirnigkeit und dem Fanatismus werden Bedrohungen des schöpferischen Lebens dargestellt, wie sie dem Komponisten Hindemith und vielen seiner Zeitgenossen in seinem und ihrem eigenen Leben mehrfach auftraten. So wie in dieser Oper alle ideellen Kräfte von Kepler ausgehen, so führen alle Zerwürfnisse des Lebens wieder auf ihn zu. Er ist in jedem möglichen Sinne das Zentrum des Werks; alles, was geschieht, geschieht *durch* ihn oder *für* ihn.

Das Werk

Da zeigt sich nun wieder, daß ein Bekenntniswerk wenig Möglichkeit hat, dramatisch zu werden. Die Aufrollung eines individuellen Lebens führt gegen eine epische Gesamtform; Gegenfiguren können nur episodisch (wie in dieser Oper in der packenden Szene des Hexenprozesses) in Erscheinung treten und erwecken kein Interesse, das jenem für den Protagonisten irgendwie gleichkäme. Eine einzige Gestalt, jene der zweiten Frau Keplers, gewinnt im Verlaufe mehrerer Szenen eine zwar nicht geistige, aber doch menschliche Anteilnahme (die Musik der Szenen um sie sind in der sinfonischen Fassung in den Satz der «musica humana» eingegangen). Diese Szenen enthalten eine wunderbar lyrische, zart belebte Musik, aber es sind lyrische Ruhepunkte zwischen epischen Bildern, nicht zwischen dramatischen Spannungen. An dramatischen Gegensätzen gibt es ja, ähnlich wie im barocken Theater, grundsätzlich nur einen: den zwischen den abgerissenen Bewegungen im Diesseits und der jenseitigen Permanenz — der «Weltzeit», wie Kepler sagt. Dieser Gegensatz ist zwar immer als ideelle Spannung fühlbar, er kann aber nur ein einziges Mal aktualisiert werden; beim Übergang von der Sterbeszene in die Schlußapotheose, eine Darstellung der in die Planeten transpo-

nierten Lebenskonstellation des Helden und zugleich ein Preis der ewigen Harmonices mundi. In diesem Moment scheinen die edelsten Ausdruckskräfte der Musik zusammengefaßt. Das Sterben Keplers ist in jene unvergleichlich transparente, unsentimentale Resignation getaucht, wie man sie schon von der Schlußszene von «Mathis der Maler» kennt und mit einem Fugato und einer Passacaglia gelingt Hindemith in der Schlußszene eine jener engsten Verbindungen von musikalisch-formaler und szenischer Idee, die Hindemith, trotz allem Mangel an opernhafter Dramatik, zu einem Meister der modernen Oper gemacht haben.

Vorher ist einiges erklungen, was nicht im selben Maße strukturell oder ausdrucksmäßig inspiriert scheint; es ist wie wenn sich Hindemith gelegentlich etwas widerwillig über die Widerwärtigkeiten in Keplers Leben hinübertragen müßte. Dazwischen aber gibt es auch Szenen, die eine unerhörte musikalisch-dramaturgische Plastik zeigen. Der zentralistische, ganz auf das geistige und physische Leben des Helden bezogene Blickpunkt kommt dabei oft mit den Einzelheiten der realistischen Darstellung in die Quere. Vom realistischen Theater aus gesehen sind die Anlagen einiger Szenen recht miserabel und von der Kritik denn auch verschiedentlich gerügt worden. Flieht da zum Beispiel die der Hexerei verdächtigte Mutter in Keplers Haus und überrascht dort dessen mit einer realen Arbeit beschäftigte Frau. Unmittelbar anschließend beginnen die beiden Frauen eine alternierende und kontrastierende Bibellektüre, die keinen Anlaß in der unmittelbaren Situation findet. Die beiden Frauen sind jetzt einfach in unlösbare Gegensätze verstrickte Geschöpfe. Die Münchner Regie (Staatsintendant Rudolf Hartmann) versuchte den Wechsel dadurch zu verdeutlichen, daß die Frauen zuerst an einem, dann an zwei symbolisch einander gegenüberliegenden Tischen Platz nehmen. Den vollen Sinn gewinnt die Szene aber nur durch die Simultanhandlung auf der Oberbühne, wo Kepler seinem Töchterchen unter freiem Nachthimmel den Lauf der Gestirne erklärt. Der Konflikt im realen Leben kontrapunktiert so mit der Ahnung der Ewigkeit im Gemüt des reinen Kindes und des ihm zugewandten Forschers. Solches Kontrapunktieren, ein Stichwort ja auch von Hindemiths musikalischer Technik, gibt es in dieser Oper viel. Die Szene der Mutter, die, von Geisterglauben eingenommen, auf dem Friedhof nächtlicherweile den Schädel ihres verstorbenen Mannes ausgraben will, kontrapunktiert mit der (als Vision der Mutter eingeführten) Begegnung Keplers mit dem an der Weltordnung irren Kaiser Rudolf II. (eine Szene von höchster Intensität); die Ermordung Wallensteins spielt, in einer Überhöhung des Gegensatzes von weltlichem Greuel und himmlischer Harmonie, vor dem allegorischen Kreisen der Himmelskörper. In allen diesen Szenen ist die Wurzel der Imagination deutlich musikalisch und nicht szenisch, weshalb denn auch die dramaturgische Führung für sich allein betrachtet (was man hier nicht tun soll) oft überaus linkisch erscheint.

Ein zweiter Vorwurf, der in den ersten Besprechungen schon gegen diese Oper erhoben worden ist, betrifft den Text; aber auch hier scheint uns ein falscher Blickpunkt schuld zu sein. Es ist seit je die erste Bedingung eines Opernlibrettos gewesen, daß es die bestmögliche Voraussetzung für den musikalischen Ausdruck bilde; ist es in sich selbst sprachlich oder sogar dichterisch vorzüglich, so ist das eine seltene zusätzliche Qualität. Hindemiths Text ist gelegentlich ungelenk, aber er verbindet sich auf ideale Weise mit den Ausdruckswerten der Musik und findet darin seine Berechtigung.

Nicht nur die Anlage der einzelnen Szenen, sondern auch ihre epische Folge ist aus den Bedürfnissen der Komposition erwachsen. Szenen mit aggressiver Motorik wechseln mit solchen introvertierter Kantabilität. Auf Bilder, in denen Hindemith seine reiche kontrapunktische Kunst entfalten kann, folgen andere in einem kraftvoll-einfachen Holzschnitt-Stil. Während die Gesamtform in keiner Weise dramatisch bestimmt ist, so wird sie kompositorisch mehrfach, z. B. in den Tonart-Beziehungen zwischen den Szenen und Aufzügen, verstrebt. Von einem überströmenden Reichtum ist, ohne je Selbstzweck zu sein, das Klangkolorit. Die Ge-

löstheit und die reiche Differenzierung der Farben ist wohl die beste Verteidigung gegen die oft gehörte Meinung, Hindemith sei als Komponist dogmatisch erstarrt. Er ist — das bestätigt die Kepler-Oper wieder von neuem, ein zu großer Künstler, um seiner eigenen Systematik auf die Dauer zu erliegen.

Daß es der Münchner Aufführung gelungen sei, der raschen Übergänge von Realismus zu Symbolik Herr zu werden, kann nicht behauptet werden. Aber erst die zahlreichen zukünftigen Aufführungen an den Opernhäusern deutscher Sprache werden zeigen, ob in dieser Beziehung viel mehr getan werden kann. Geschmacklich befriedigte die Inszenierung Rudolf Hartmanns (mit Bühnenbildern von Helmut Jürgens) vollständig. Das musikalische Team, das im gesamten auf gutem Niveau stand, hier aber nicht namentlich aufgeführt werden soll, stand unter der direkten Leitung des Komponisten, der sich ja in den letzten Jahren immer mehr als Dirigent seiner eigenen Werke betätigt hat. In der von uns gehörten Vorstellung vom 2. September wirkte sich diese Leitung günstig, d. h. technisch sicher und musikalisch belebend, auf die Aufführung aus. Es bleibt aber die Vermutung, daß ein anderer Dirigent vielleicht in den Tempi weniger authentisch, dafür aber sorgsamer in den Details und erfolgreicher in der klanglichen Abschattierung wäre.

Andreas Briner

Rolf Liebermanns «Schule der Frauen» und die Salzburger Festspiele

«Wenn es uns gelingt, das musikalische Theater von der Szene, vom Libretto her zu erneuern, wenn wir erreichen, daß Buch und Musik in ihren Inhalten und in ihrem Ausdruck kongruent sind, und wenn wir schließlich den Mut haben, auch in der Oper wieder Probleme der Zeit zur Diskussion zu stellen und den von Ästheten so sehr gepriesenen Elfenbeinturm zu verlassen, dann haben wir bestimmt wesentlich zur Lösung der Krise beigetragen.»

Über den 1910 in Zürich geborenen Komponisten *Rolf Liebermann* aus Salzburg nach der Schweiz berichten zu wollen, hieße Eulen nach Athen tragen. So glauben wir uns darauf beschränken zu können, mit dem eingangs zitierten Motto die Einstellung Liebermanns zum musikalischen Theater der Gegenwart aufzuzeigen, die er in seinen 1952 und 1954 uraufgeführten Opern «Leonore 40/45» und «Penelope» (Salzburger Festspiele), zusammen mit seinem Librettisten Heinrich Strobel, vertreten hat. Schon in der erstgenannten Oper versuchte der Komponist die Musik in Bahnen zu lenken, die, von der Ethik und sogar vom Cabaret inspiriert, reiche Gestaltungskraft verraten und sich niemals auf die Untermalung des Handlungsvorganges allein beschränken. «Es gibt zu allen Zeiten immer wieder Frauen, die der Narrheit der Welt den Mut ihres Herzens entgegensetzen.» Und wie die Französin den deutschen Kriegsgefangenen aus dem Lager rettet, damit «die anderen sehen sollen, daß die Liebe mehr Gewalt hat als tausend Jahre Erbfeindschaft», so blieben die theatergewandten Autoren diesem Stil auch in der zweiten Oper treu, in welcher sie neben das antike Geschehen eine moderne Heimkehrertragödie stellten. Und wieder war es, wie bei der «Leonore 40/45» als ironische Wiedergeburt der Fidelio-Heldin, auch bei «Penelope» das Leid, das der Krieg der Frau zufügt («Die Herrschsucht, die Machtgier, der Ehrgeiz einer handvoll Hasardeure, die uns auf das Schlachtfeld trieben»).

Während der Komponist in der antiken Handlung der opera seria auch die Stilformen dieser barocken Operngattung verwendete, konnte er sich für die Satire des modernen Teiles des Geschehens in der Instrumentation moderner Klangmittel bedienen. Diese interessanten Kontraste trugen wesentlich zum Erfolg der beiden Opern bei.

Und nun zu unserer auf Molière zurückgehenden Oper, die wieder als Gemeinschaftsarbeit von Heinrich Strobel und Rolf Liebermann zunächst für die Louisville (Kentucky) Orchestra Society in einer englischen Übersetzung von Elisabeth Montagu geschrieben wurde[1]). Von Molière, der mit bürgerlichem Namen Jean Baptiste Poquelin (1622—1673) hieß, wurden verschiedene Stücke vertont, so sein «Don Juan», «Tartuffe» und der «Liebhaber als Arzt» (Ermanno Wolf Ferrari). «L'Ecole des femmes» ist 1662 entstanden, als Molière als Vierzigjähriger die um mehr als zwanzig Jahre jüngere Schwester (oder Tochter) seiner Freundin Madeleine Béjart mit Namen Armande Béjart heiratete. Seine verzweifelte Lage, in die ihn diese oberflächliche und kokette Person gebracht hatte, sollte seine Komödie schildern. Bemerkenswert ist, daß auch Werner Egk eine Vertonung der «Schule der Frauen» für die Festspiele in Schwetzingen ins Auge gefaßt hatte, sie aber dann der «fast mathematisch ausgeklügelten Handlung» wegen zugunsten von Nikolai Gogols «Revisor» fallen ließ.

Für die Aufführung bei den Salzburger Festspielen war es notwendig, aus dem am 3. Dezember 1955 uraufgeführten Einakter, der eine nicht sehr erfolgreiche Reprise in der City Center Oper in New York erlebt hatte, ein abendfüllendes Stück zu machen. Dies wurde auf folgende Art erreicht: Hans Weigel übersetzte das Libretto wieder ins Deutsche, unter weitgehendem Verzicht auf den Reim. Dann erst begannen unsere Autoren mit der Umarbeitung, wobei sie Molière als Bühnenfigur in die Handlung einbezogen, welcher der Aufführung seines eigenen Stükkes beiwohnt und Betrachtungen darüber anstellt, «wie diese jungen Leute meine alte Komödie ‚Die Schule der Frauen' als Oper zugerichtet haben, im 20. Jahrhundert». War aber Poquelin (Molière) im Einakter nur eine Randfigur, so wird er nun geradezu zum deus ex machina, der immer dann in die Handlung eingreift, wenn sie ins Stocken gerät. Dem Schauspieler Molière kann man ohne weiteres zutrauen, daß er sich sowohl als Diener Alain als auch als Monsieur Henri (bei Molière Enrique) oder sogar als ein im Falsett singendes altes Weib wohlfühlt.

«Willst Du den Scharfsinn, den Verstand eines Mädchens wecken, dann sperre es ein.» Nach Beaumarchais ist dies die Moral der Geschichte von dem alten Arnolphe, der Agnes, das Mädchen vom Lande, in einem Kloster aufziehen ließ, um es zu ehelichen. Da kommt Horace, der Sohn von Arnolphes Freund Oronte, ins Haus und berichtet dem ahnungslosen Hausherrn, daß er das Herz eines Mädchens gewonnen habe, das von einem alten Narren versteckt gehalten werde. Arnolphe ruft die Zofe Georgette und den Diener Alain zu Hilfe. Letzterer fehlt augenscheinlich, wie die aufgeregten Gesten des Inspizienten andeuten, und wird von Poquelin, der als Zuschauer an der Komödie teilnimmt, improvisierend vertreten. Agnes, von ihrem zukünftigen Ehegemahl zur Rede gestellt, erzählt von einer Begegnung mit einem alten Weib, das sie veranlaßte, einem schwerkranken Jüngling mit einem freundlichen Blick das Leben zu retten. Molière bestätigt dies in der Verkleidung als altes Weib. Auf Arnolphes Befehl wirft Agnes mit einem Stein nach Horace, als dieser wieder erscheint. Allerdings hängt ein Liebesbrief an diesem Stein, der den Liebenden zu einer Entführung ermuntert. Der gutgläubige Horace erzählt seinem Freunde Arnolphe von seinem Plan und singt, während dieser die Diener zu erhöhter Aufmerksamkeit auffordert, mit seiner Agnes ein zärtliches Liebesduett. Als aber Arnolphe das Zimmer betritt, muß der Liebende versteckt werden. Vergeblich versucht Poquelin, den alten Arnolphe von seinem Vorhaben abzubringen und der Jugend ihr Recht zu lassen. (Damit tritt der Molière Liebermanns und Strobels

[1]) Vgl. Besprechung von Dr. Andreas Briner, Märzheft 1956, S. 674—678.

eigentlich in Gegensatz zu dem Original-Molière, der sich in seiner Komödie mit Arnolphe identifiziert hat.) Als nun Horace im Mondlicht seine Agnes entführen will, wird er von dem verkleideten Alain niedergeschlagen. Der Auftraggeber Arnolphe bekommt Angst vor seinem Freunde Oronte, dessen Ankunft bevorsteht, und läuft davon, während die glückselige Agnes dem erwachenden Horace Trost spendet. In seiner Not bittet Horace nochmals Arnolphe um Hilfe, der Agnes sofort ins Haus bringt. Oronte erscheint und kündigt seinen Freund Henri — wieder Molière — an, der seine Tochter, es ist Agnes, mit Horace vermählt. «Voulez-vous donner de l'esprit à une sotte? Enfermez-la.»

Die Vermutung, daß sich auch hinter dieser Handlung ein aktuelles Thema im Sinne der früheren Opern Liebermanns verberge, scheint in diesem Fall nicht verwirklicht worden zu sein.

Die englische Fassung der Oper hatte den Titel «Rondo buffo», wobei, wie schon der Name Rondo sagt, das Hauptthema immer wieder auftauchte. In der neuen Fassung als «opera buffa» wird nun diese Form gelockert; aus den Skizzen werden für die Sänger überaus dankbare Arien, Ariosi, Arietten, Duette, ein Quintett und ein Sextett. Von den Themen kehrt das heitere der Agnes immer wieder. Diese Partie hat einige Koloraturen erhalten, die ihr in Louisville nicht zugemutet werden konnten. Daß Horace gerade Arnolphe immer in sein Vertrauen zieht, könnte als «Rondo des Textes» oder — um mit Werner Egk zu sprechen — als «mathematisch ausgeklügelt» bezeichnet werden. Aus den einzelnen Nummern mit verbindenden Rezitativen (bei der «Penelope») wurde eine durchkomponierte Oper. Refrainteile bei allen handelnden Personen sind durch falsche Kadenzen, Zwölftonthemen und jazzartige Couplet-Ansätze ironisiert; Erinnerungen an Richard Strauß und Verdi klingen auf. Liebermann nennt dies: «Couperin, gesehen durch ein Temperament des 20. Jahrhunderts.» Das nicht groß instrumentierte Hauptorchester wird um ein — allerdings modern angewandtes — Cembalo erweitert. Molières Partie begleitet ein zweites kleines Orchester (zwei Klarinetten, Fagott, 2 Hörner, 1 Trompete, 1 Posaune, 1 Tuba), das in der Loge, der Bühne gegenüber, Platz genommen hat und in Salzburg mit Bläsern des Mozarteum-Orchesters unter der Leitung Ernst Märzendorfers besetzt war.

Die künstlerische Leitung lag in den gleichen Händen wie bei der «Penelope». Klar und überzeugend dirigierte George Szell, der von Jahr zu Jahr in Salzburg festeren Fuß faßt — nicht nur bei modernen Opern, sondern auch bei Richard Strauß («Rosenkavalier») und Mozart, wobei er in einem Konzert des Mozart-Jahres auch selbst den Klavierpart übernommen hatte —, die mit viel Feingefühl musizierenden Wiener Philharmoniker. Das duftige Bühnenbild sowie die farbfrohen Kostüme Caspar Nehers atmeten echten commedia dell'arte-Stil, der von dem Regisseur Oscar Fritz Schuh konsequent erst im 3. Akt durchgeführt wurde, während er sich in den beiden ersten Akten nur in der marionettenhaften Haltung des Dienerpaares ankündigt. Warum die Parodie gerade in der Arie der Agnes vor dem totgeglaubten Horace «O Gott, was seh' ich» beginnt, ist nicht ganz verständlich. Unbegründet erscheint auch der Regieeinfall, Henri mit einem Schiff ankommen zu lassen, nachdem seine Heimkehr bereits bekanntgegeben worden war.

In der Rolle des Poquelin sah man Walter Berry, der sich seit dem «Wozzeck» in Wien in die erste Reihe der Baritonisten gespielt hat; den Arnolphe sang der beliebte Darsteller des Osmin aus der «Entführung», Kurt Böhme, die Agnes die bezaubernd aussehende und mit perlenden Koloraturen brillierende Anneliese Rothenberger; Horace war der junge Nicolai Gedda, den man als Belmonte kennengelernt hatte; die Georgette stellt der berühmte Cherubin der «Figaro»-Aufführungen, die Dorabella aus «Cosi fan tutte», Christa Ludwig dar; als Oronte sahen wir den drastischen Alois Pernerstorfer.

Alles in allem eine hübsche Komödie, sehr gefällig, aber kaum abendfüllend, mit einigen netten musikalischen und szenischen Einfällen, besonders im letzten Akt, Molière und seinem Esprit nicht ganz ebenbürtig. Ich wage daher die Frage,

was wohl der erst so neugierige Poquelin am Schluß der Oper zu der «Zurichtung der Komödie durch die jungen Leute» gesagt hätte! Daran ändert die im Rahmen einer Pressekonferenz über moderne Musik zwischen den Komponisten Gottfried von Einem und Rolf Liebermann geführte Diskussion nichts, deren Teilnehmer für die Beibehaltung von Uraufführungen in Salzburg plädierten; auch nicht die Annahme des Werkes durch eine größere Anzahl bedeutender Opernbühnen.

Die Salzburger Festspiele 1957 standen sonst unter einem besonders glückhaften Stern. Selbst der durch Erkrankungen bestimmte Ausfall von drei Dirigenten vermochte dem glänzenden Ablauf keinerlei Abbruch zu tun. Der neue künstlerische Oberleiter, Herbert von Karajan, stellte sich bereits am ersten Festspieltag, dem 27. Juli, mit einer von ihm musikalisch und szenisch geleiteten Aufführung des «Fidelio», mit Christl Goltz in der Titelpartie, in der Felsenreitschule vor. Ein großes Erlebnis, bei dem nur vielleicht etwas weniger Aufmachung mehr gewesen wäre. Der «Jedermann» des folgenden Tages in der bekannten Inszenierung von Ernst Lothar, mit dem bestechenden Will Quadflieg in der Titelrolle, fand in Ernst Ginsberg den besten Teufel, der je seine ironischen Bosheiten verspritzte. Einen triumphalen Erfolg errang Karajan mit der 8. Symphonie von Bruckner im ersten Konzert der Wiener Philharmoniker für sich und das hervorragend musizierende Orchester, das er statt Otto Klemperer leitete. Am Tag darauf spielten die Berliner Philharmoniker zum ersten Male im Rahmen der Festspiele, ebenfalls unter Karajans Leitung, ein Mozart-Programm mit großer Innigkeit, mit Géza Anda als brillantem Solisten. Oscar Fritz Schuh übersetzte zusammen mit seiner Gattin Ursula Eugene O'Neills «Fast ein Poet» (Ein Hauch von Poesie) und inszenierte dieses psychologisch ungemein fesselnde Stück in dem stilistisch ausgezeichneten Bühnenbild Caspar Nehers, jede Rolle eine Charakterstudie für sich. «Figaros Hochzeit» in der bereits bekannten, vielleicht überhaupt besten Besetzung, die es für dieses Werk gibt, hatte einen neuen Regisseur (Günther Rennert) und eine neue Bühnenbildnerin (Ita Maximowna), die der schier unübertrefflichen Vorstellung des vergangenen Jahres neue Lichter aufzusetzen wußten. Das dritte Orchesterkonzert, wieder von den Berliner Philharmonikern gespielt, dirigierte Rafael Kubelik temperamentvoll, wobei sich nur das Klavierkonzert von Dvorak, allgemein weniger bekannt, trotz dem ausgezeichneten Solisten Rudolf Firkusny, als schwächere Komposition erwies. «Die Entführung aus dem Serail» vermittelte die Bekanntschaft mit einem Belmonte, dem, wie sich später herausstellen sollte, moderne Musik besser lag als Mozart, und brachte nichts Neues gegenüber dem Vorjahr, vor allem auch, weil sich ihr Regisseur, infolge der starken Inanspruchnahme durch die Schauspielinszenierung, nicht so intensiv damit befassen konnte und außerdem Joseph Keilberth in letzter Minute für den erkrankten Josef Krips einspringen mußte. Zusammen mit dem Schweizer Bühnenbildner Teo Otto inszenierte Ernst Lothar eine ergreifende «Emilia Galotti», bei der sich nur — ähnlich wie vor zwei Jahren — die Frage stellte, warum für die Titelrolle eine einzig durch ihr Wirken im Film bekannte Schauspielerin gewählt wurde. Das vierte Orchesterkonzert der Berliner Philharmoniker, das, mit Leon Fleisher als Solisten, unter der präzisen Leitung von George Szell stand, regte zu einem Vergleich mit der am nachfolgenden Vormittag von Bernhard Paumgartner mit großem Feingefühl dirigierten Mozart-Matinee der Camerata Academica an, mit Clara Haskil, Géza Anda und Erika Köth als Solisten, die beiden erstgenannten als besonders interessante Gegensätze. Dimitri Mitropoulos dirigierte in der Felsenreitschule eine sowohl nach der musikalischen als auch nach der darstellerischen Konzeption überaus geschlossene «Elektra», mit der ergreifenden Inge Borkh in der Titelpartie. Der junge, aus Aachen kommende Dirigent Wolfgang Sawallisch leitete temperamentvoll ein Mozart-Konzert des Berliner Orchesters mit Wolfgang Schneiderhan, Violine. Eine Meisterleistung vollbrachte Szell, der dann auswendig jenes Orchesterkonzert der Berliner Philharmo-

niker mit Nathan Milstein, Violine, dirigierte, für welches am Vortag noch Eduard van Beinum probiert hatte, der dann leider erkrankte. Im Hof der Residenz wurde die musikalisch wie szenisch besonders einheitliche «Cosi fan tutte» (Karl Böhm, Oscar Fritz Schuh) als ein Musterbeispiel echten Salzburger Mozart-Stiles wiederholt. Die reizend aussehende Rita Streich sang zum ersten Male die Despina. Eine der interessantesten Aufführungen der Opernbühne aber war zweifellos im Festspielhaus der von Karajan musikalisch und szenisch meisterhaft in den schönen Bühnenbildern älterer Diktion von Bartolini-Salimbeni geführte «Falstaff» der Mailänder Scala, bei welchem als einzige Nichtitalienerin, wie schon in Mailand, Elisabeth Schwarzkopf — blendend in Spiel und Gesang — mitwirkte. Die Titelrolle sang der stimmgewaltige und spielfreudige Tito Gobbi. Joseph Keilberth dirigierte Mozart in dem Mozarteums-Konzert der Wiener Philharmoniker wie immer klar, einfühlend, schlicht; Solist war Gottfried Freiberg, Horn. Karajan brachte mit dem Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und den Wiener Philharmonikern in der Felsenreitschule das bereits für Wien mit den Symphonikern einstudierte Deutsche Requiem von Brahms mit Lisa della Casa und Dietrich Fischer-Dieskau als Solisten zu einer ergreifenden Wirkung; Karl Böhm mit den Wiener Philharmonikern und Friedrich Gulda, Klavier, ein hervorragend interpretiertes Programm mit Schubert, Richard Strauß und Beethoven und Dimitri Mitropoulos mit Robert Casadesus, Klavier, in überragender Form Ravel und Richard Strauß, etwas schwächer Schumann. Zwei Konzerte zeitgenössischer Musik spielten das Berliner Philharmonische Orchester unter Karajan (Solist: Gerti Herzog, Klavier) und die Wiener Philharmoniker unter Mitropoulos. Wahrhaft ein großes Programm und große Interpreten! Erlesene Kammermusik vermittelten I Musici (Rom), die Festival Strings Lucerne mit den Solisten Wolfgang Schneiderhan und Rudolf Baumgartner, das Wiener Oktett und das Barylli-Quartett. In den Solistenkonzerten spielten Enrico Mainardi und Nathan Milstein Bach-Sonaten, während Clara Haskil Mozart, Beethoven und Schubert zu einem reinen Erlebnis werden ließ. Rudolf Firkusny interpretierte nach Joseph Haydn und Chopin Janacek und Mussorgski. In den Matineen und Serenaden erfreute Bernhard Paumgartner mit Mozartschen Kostbarkeiten, welche die Camerata Academica und das Mozarteum-Orchester unter seiner Leitung zu Gehör brachten. Mit tiefer Einfühlung sang Dietrich Fischer-Dieskau Schubert-Lieder, Lisa della Casa brachte ein Programm mit Brahms, Debussy, Händel, Ravel und ihrem Landsmann Schoeck, Irmgard Seefried sang Lieder nach Goethe-Dichtungen, Elisabeth Schwarzkopf Hugo Wolf und Anton Dermota Schumann, Richard Strauß und Hugo Wolf. Die traditionelle c-moll-Messe in der renovierten Erzabtei-Kirche St. Peter unter Paumgartner hinterließ einen tiefen Eindruck. Die Kirchenkonzerte standen wie immer unter der bewährten Leitung von Domkapellmeister Joseph Meßner.

Die Entdeckung der Salzburger Festspiele aber hieß und heißt nach wie vor Mozart; Mozart im Konzert (Solisten-, Kammer-, Symphonie- und Kirchen-Konzert), Mozart in den Serenaden und Matineen, Mozart auf den Opernbühnen und Mozart bei den Pressekonferenzen, auf deren einer sich Karajan sogar persönlich stellte, um die Anregungen und Wünsche der Pressevertreter entgegenzunehmen, die darauf allerdings nicht gefaßt waren und darum auch den viel diskutierten Festspielhaus-Neubau viel milder beurteilten als in jenen Presseberichten, die in camera caritatis geschrieben waren; dies um so mehr, als man auch im neuen Haus Mozart spielen will. Salzburg hat von seinem künstlerischen Oberleiter neue Impulse erhalten, nicht zuletzt durch die Verbindung mit der Mailänder Scala. Salzburg weiß aber auch, daß es seinen Ruf nicht einem einzelnen Ensemble, sondern der Mitwirkung der besten internationalen Vokalisten und Instrumentalisten verdankt, und Salzburg wird weiterleben, dank seinem Genius Wolfgang Amadeus Mozart.

Géza Rech

Ein Schriftstellerkongreß und keine Folgen

Die «Kulturgemeinschaft der Stadt St. Gallen» führte vom 9. bis 11. September in der Gallusstadt den *Dritten internationalen deutschsprachigen Schriftstellerkongreß* durch. Unter diesem Namen hat sich seit drei Jahren eine Art kleiner Ausgabe des PEN-Klubs, sprachlich und regional begrenzt, gebildet, der aus allen Ländern deutscher Zunge die Arbeiter der Feder, freilich nicht ihre führenden Köpfe, zusammenfaßt. In Igels bei Innsbruck trat dieser Kongreß vor zwei Jahren erstmals zusammen zur Behandlung beruflicher Fragen des Schriftstellers. Eine wirkliche Bedeutung erlangte der Kongreß während eines kurzen Augenblicks seiner zweiten Tagung letztes Jahr in Überlingen, als *Hermann Kesten* seine angriffige Rede über, oder vielmehr: zugunsten der Emigrantenliteratur hielt. Die daraus hervorgegangene Polemik ließ die harmlosen «technischen» Exposés hinter sich und berührte einen Mißstand, der die versammelten Schriftsteller mit der Zeit und einem tatsächlichen Problem der Literatur konfrontierte. In St. Gallen, dem nüchternen, wurde Sorge getragen, daß sich kein zweites Mal so ein erschrekkender Ausbruch ereigne; man kann dem Kongreß denn auch bescheinigen: nichts Außergewöhnliches hat sich an ihm begeben, das in der Erinnerung zurückbleiben wird.

Die Dichtung im Lebenskreis der Künste war das diesjährige Diskussionsthema. Eine Zusammenkunft debattierender Schriftsteller unter ein wenig umrissenes Motto zu stellen, ist nicht ungewöhnlich und da sinnvoll, wo der persönliche Kontakt allein im Vordergrund stehen soll. Jedoch ein so akademisches Thema Praktikern des Worts vorlegen, heißt, sie von vornherein auf sterilen Boden führen. In seiner Begrüßungsansprache beschäftigte sich *Hans Zbinden*, der Präsident des schweizerischen Schriftstellervereins, mit diesem Gedanken. Er gab dafür das Schlagwort der «Synthèse des arts» aus und wollte einen Bezug zur Gegenwart finden, indem er auf das erweiterte künstlerische Gesichtsfeld unserer Tage hinwies, das der gemeinsamen Wurzeln des literarischen, plastischen und musikalischen Kunstwerks inne wird. Doch im nächsten Atemzug verließ er diese hohe theoretische Warte (die nach ihm nicht mehr bestiegen wurde) und begab sich auf das unkompliziertere Gebiet der Doppelbegabung, die nie aussterben wird, und für die auch er manche Beispiele anzuführen wüßte. Woraus ersichtlich wird, daß die Ausstellung des Kunstmuseums *Malende Dichter — dichtende Maler*, die im letzten Heft dieser Zeitschrift ausführlich besprochen wurde, den wertvollsten und thematreusten Beitrag zum Kongreß lieferte. Schriftsteller über eine «wechselseitige Erhellung der Künste» gut vierzig Jahre nach den Literaturwissenschaftlern sprechen zu lassen. war ein Unterfangen, nicht anders als akademisch zu lösen. Es wurde denn auch ohne Säumen fallen gelassen. (Eine Gedenkstunde für Othmar Schoeck sowie eine Aussprache über Wladimir Vogels Sprech- und Gesangschor vereinigendes Oratorium «Wagadus Untergang durch die Eitelkeit» trugen zur Abklärung solch wechselseitiger Beziehungen nichts bei.) Man begegnete häufig im Programm der Ansicht, der Synthese der Künste nähere man sich durch Vorträge wie *Das Theater als Zusammenspiel der Künste.* Nichts sei damit gegen *Oscar Wälterlins* Ausführungen gesagt, die gescheit und wie immer vorzüglich formuliert waren, aber alles gegen ein unklares Denken der Veranstalter, die auf das «Zusammenspiel», die übereinstimmende Wirkung der Künste, manchmal auch auf ihre bloße Berührung das Programm ausgerichtet hatten. Das an sich verschwommene Thema: Dichtung im Lebenskreis der Künste, wurde dadurch nochmals verwässert.

Der Nachmittag war den «Arbeitskreisen» gewidmet, einer Art Fortbildungskurse für Autoren. «Das Poetische in der modernen Malerei», «das dichterische Wort im Rundfunk», «der Dramaturg als Mittler zwischen Autor und Bühne», «Bemerkungen zu einem Theater ohne Handlung», so lauteten die Themata. Einem

einleitenden Referat folgte die Diskussion mit ihren unvermeidlichen Tücken. Eine verhältnismäßig gelungene Diskussion leitete *Karl Schwedhelm*, der literarische Programmleiter von Radio Stuttgart, über «das dichterische Wort im Rundfunk». In einem kurzen Referat zeichnete er mit klugen, notfalls unmißverständlichen Worten das Verhältnis von Literatur und Rundfunk. Nicht lehrhaft, sondern praktisch zu sein, war seine Absicht. In diesem Sinn sprach er über Rundfunk und Television, über die Wirkung des literarischen Worts im Funk und über die Beziehungen zwischen Schriftsteller und Rundfunk. Sehr angebracht war seine Bemerkung von der falsch verstandenen Wohltätigkeit, welcher der Funk nicht verfallen dürfe, denn er sei kein Almosenier und dürfe nicht das «untere Mittelmaß» unterstützen. Für die Diskussion legte er den auffallend zahlreichen Zuhörern konkrete Fragen vor, die ein Abschweifen der einzelnen Voten zwar nicht vermeiden, aber doch zügeln konnten. Ihr Ergebnis: fast einhellig wurde die radiophonische «Aufbereitung» epischer Texte, die Hervorhebung ihrer Dialoge durch Lesung mit verschiedenen Stimmen abgelehnt. Dies mag als Fingerzeig für den praktischen Gebrauch wertvoll sein.

Ergebnislos, ja peinlich verlief der dem Thema nach «modernste» Arbeitskurs: «Bemerkungen zu einem Theater ohne Handlung». Das heutige französische Theater eines Ionesco, Adamov, Beckett, das statische Theater ohne Handlung und voll Düsternis und Absurdität steht, so dachte man, zur Debatte. Indessen verherrlichten *Klaus Bremer* und *Daniel Spoerri*, hauptsächlich der erstere, mit Vehemenz und Taktlosigkeit den Standpunkt des abstrakten Theaters à la Darmstadt. Verblüffend war anfangs die Vorlesung mit verteilten Rollen von Schwitters-, Moholy Nagy- und Schlemmermanifesten für eine abstrakte, menschenfreie Bühne. Statt Gedanken gaben die beiden (Dramaturg der erste, der zweite Regisseur am Darmstädter Theater), wie sie es nannten, «Einblendungen» von Theorien, die seit vierzig Jahren als Ausgeburten der Klügelei bekannt und nie angewandt worden sind. Die Diskussion bestand aus Erläuterungen zur Praxis des abstrakten Theaters in Form eines unaufhaltsamen Wortkataraks aus dem Munde Klaus Bremers. Man erfuhr, daß bei einer Inszenierung, die von den «logischen Brüchen» eines Stücks ausgeht, das Wort unwesentlich wird, da die Aufführung in einem für immer feststehenden abstrakten Muster gründet, in dem das Wort eo ipso seinen (eben zweitrangigen) Platz zugewiesen erhält. Sinnig, so etwas gerade vor Schriftstellern vorzubringen. Diese, wohl betäubt von des Referenten nervöser, wortabschneidender Monomanie, blieben länger im Saal als Ihr Berichterstatter.

Der Kongreß wollte jedoch nicht nur seine Teilnehmer belehren und bilden, er wollte auch das Forum abgeben für *Dichterlesungen*. Jeden Spätnachmittag füllte sich die Aula der Handelshochschule bis auf den letzten Stehplatz; ein zahlreiches Auditorium gab sich der Aufnahme von Poesie und Prosa hin. Von der altväterlichen historischen Erzählung über Parodie und Aphorismus bis zum Gedicht (verschlüsselt und verloren, wie man sich denkt) gab es alles zu hören. St. Gallen ist bekanntlich die Hochburg der Lyrik in der Schweiz; es hat eine im Bodenseegebiet verbreitete Zeitschrift für neueste Dichtung hervorgebracht und scheint sich für alle poetischen Experimente zu erwärmen. Dennoch löste *Werner Webers* Parodie auf die heutige Gedicht-Montage und das dichterische Vokabular unserer Tage Vergnügen und Zustimmung aus.

Bemerkenswerte Beobachtungen konnte man bei der letzten, den Jungen vorbehaltenen Lesung machen. Diejenige zuerst, daß unter den Zuhörern das Element der Jugend weit weniger vertreten war als am Vortag, der Lesung Bergengruens. Und dann die recht tröstliche, daß trotz des angeblichen Hermetismus der modernen Dichtung, trotz auswechselbaren Wortschatzes und stereotyper Syntax Qualitäts- und Rangunterschiede dennoch spürbar sind und sich nach alter Weise durch Ergriffenheit dem Zuhörer bewußt machen. Gesichtslos und ununterscheidbar ist auch die abstrakteste Lyrik nicht. *Ingeborg Bachmann* las. Ihr Vortrag ist alles andere als ideal; er erschwert das Verständnis der nicht leichten Verse. Und

doch genügten wenige Minuten, und der Betrachter sah buchstäblich das Publikum aufhorchen, sah es erwachen aus der Lethargie der Geneigtheit, mit der es sonst die Bemühungen der Dichter freundlich zu quittieren pflegte.

Dem Kongreß zu Ehren fanden zwei abendliche Veranstaltungen der städtischen Kulturinstitute statt. *Wladimir Vogels* Chorwerk erwähnte ich schon. Die blutrünstige kabylische Legende vom Untergang des Stammes Wagadu durch die Eitelkeit des Häuptlings Gassire, ein expressives Werk voll raffinierter Rhythmen, wurde vom St.-Galler Dirigenten *Werner Heim*, dem St.-Galler Kammerchor und Ellen Widmanns Zürcher Kammersprechchor eindrücklich, manchmal hinreißend aufgeführt. Gleiches läßt sich vom Beitrag des Stadttheaters nicht sagen. Statt eines «theatralisch-äußerlichen Festspieles», wie sein Direktor es nannte, bot es *Dürrenmatts* «Nächtliches Gespräch», das sich seit seiner Uraufführung in München nicht verbessert hatte. Ein sehr «heutiges» Thema: der Scharfrichter steigt einem Schriftsteller, seinem Opfer, durchs Fenster ein und gibt dem Autor Anlaß zu papierenen Dialogen über die Freiheit und die Demut vor dem erzwungenen Tod. Nach der Pause folgte eine literarische Ausgrabung, alle Ansprüche poetischer Verstiegenheit erfüllend: *R. M. Rilkes* «Weiße Fürstin». Ein Spiel im erlesenen Stil von Schwüle und Todesvisionen müßiger Damen, eine peinliche Vermengung von Eros und Religion, die natürlich Schicksal genannt wird. Daß Geist und Sprache der Dekadenzepoche unwiderruflich tot sind, dessen war man am Ende des weihevollen Dialogs gewiss.

Zieht man die Bilanz, so fragt man sich: was bleibt vom Kongreß, wozu diente er? Zu persönlichen Kontakten. Zweifellos, doch ist das die Rechtfertigung aller Kongresse. Da halte ich es mit Hans Zbinden, der in seiner erwähnten Begrüßungsansprache die Zuhörer mit der Feststellung erschreckte, Kongresse seien in unserer tagungswütigen Zeit sinnlos, nur ein Ersatz der fruchtbaren (weil ungesteuerten) menschlichen Beziehungen durch organisierte Massenzusammenkunft. Wer den St.-Galler Kongreß mitgemacht hat, kann dieser Meinung nur beipflichten. Eine «Abklärung geistiger Fragen» wurde nicht geleistet, dazu war das Thema zu abgelegen, dazu fehlten auch Teilnehmer von etwelchem Gewicht. Der Kongreß, der sich aus schriftstellernden und dichtenden Landsmannschaften um den Bodensee rekrutiert, findet wohl in sich sein Genügen und seinen Bestehensgrund. Diese Tatsache braucht nicht unsympathisch zu sein, legt jedoch der Öffentlichkeit nahe, ihm geistig den richtigen Kredit zuzumessen.

Georges Schlocker