

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 37 (1957-1958)
Heft: 12

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: 06.04.2026

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

Unbekannte Schätze französischer Romanik

Indem der *Louvre* für einige Monate hundertachtzig romanische Meisterwerke aus Provinzmuseen, Plastiken, Glasgemälde, Goldschmiedearbeiten und Manuskripte, zu einer Ausstellung (bis Ende März) vereinigte, verfolgte die Museumsleitung eine ganz bestimmte wissenschaftliche und künstlerische Absicht. Es handelte sich zuvorderst darum, den Reichtum an Skulpturen des 11. und 12. Jahrhunderts der französischen öffentlichen Sammlungen ins Licht zu rücken, die zumeist im Schatten ihrer Heimatmuseen der Aufmerksamkeit entgehen. Dann ging es aber auch darum, durch eine begrenzte Auswahl charakteristischer Stücke eine gedrängte Schau über die romanische Kunst in ihren regionalen Verschiedenheiten und ihrer Entwicklung zu geben.

Die Qualität der meisten Werke erlaubte, diesem letzteren Bestreben einen bedeutenden Umfang zu geben. Denn sind nicht gerade in den Sälen abgelegener Museen Frankreichs die bildhauerischen Reste berühmter, nun untergegangener Gebäude verwahrt, an denen sich die entscheidenden Lösungen dieser Kunst herausgebildet hatten? Wir denken namentlich an die Klöster von Toulouse oder die große Stiftskirche von Cluny. So haben sich denn im Louvre nicht nur eine Reihe typischer Beispiele zusammengefunden, sondern in vielen Fällen auch die Kronzeugen der romanischen Kunstgeschichte, ohne die das Verständnis der berühmten, an Ort verbliebenen Schätze unvollständig ist.

Die Entdeckung der romanischen Skulptur ist ein relativ junges Ereignis. Sie wurde vor hundert Jahren eingeleitet durch die Rückbesinnung auf die nationale Geschichte und ihre Werte, welche die Romantik mit sich brachte, nachdem zwei Jahrhunderte klassischer Gesinnung

sie gering geschätzt hatten. Doch um uns in richtigem Maße für diese bewundernswerte Kunst einzunehmen, bedurfte es der Forscher unserer Zeit, an ihrer Spitze eines *Emile Mâle*, die uns ihren sublimer Formwillen erschlossen, und ferner einer Rückkehr der zeitgenössischen Kunst zur Freiheit des Instinkts und der Inspiration; dies in bemerkenswerter Übereinstimmung mit den Bildhauern des 12. Jahrhunderts. Wer diese Tatsache feststellt, unterschreibt noch nicht die oberflächlichen Analogien, die so häufig zwischen den Formen dieser den Banden technischer Ungelenkigkeit verhafteten Künstler und den abstrakten Gestaltungen unserer Zeit aufgestellt wurden, die uns schließlich dazu führen, unbedacht die Unsicherheiten der fernen Zeit aufzuwerten. Die romanische Plastik muß objektiv gesehen werden, im Hinblick auf den ihr eigenen Entwicklungsgang, damit unsere Bewunderung sich auf die Jahre völligen Gleichgewichts zwischen Handwerk und Kunst konzentriert, während welcher der Bildhauer über das widerspenstige Material triumphiert, ohne versucht zu sein, ihm die Wiedergabe eines zu eifrigen Naturalismus abzuverlangen. Von 1075 bis 1175 ist im großen ganzen das zeitliche Feld der Ausstellung im Louvre abgesteckt.

Wir wollen nicht auf die einzelnen Werke eingehen, wie sie der Katalog aufzählt, sondern auf die Schlußfolgerungen einiger Entdeckungen und Querverbindungen, die unternommen wurden. Nutzen und Wirksamkeit einer Ausstellung liegen wohl in dem dauernden Gewinn, den die Wissenschaft aus ihr zieht.

Der gleichzeitige Aufschwung der Plastik im Languedoc und im Burgund am Übergang vom 11. ins 12. Jahrhundert

wurde deutlich sichtbar an den ersten Kapitellen des Klosters von Daurade im Museum von *Toulouse* und an den Überresten von *Cluny*. Hier wie dort findet man die gleiche Entschlossenheit, das gleiche Streben, die Macht der Volumina in monumentalem Geist herauszuheben. Doch welches auch die geschichtlichen Bindungen zwischen den beiden Form-erweckungen unter cluniazensischer Führung gewesen seien (Notre-Dame de la Daurade war im Besitz von Cluny), grundverschiedene Temperamente haben sich dabei geäußert. In Toulouse herrscht ein anekdotischer Stil, unterstützt von südlicher Vehemenz, in Cluny eine gewollte Schmucklosigkeit, ein herber Stil, der in den Chorkapitellen im Dienst eines transzendenten Denkens steht («die Jahreszeiten» und «die Tugenden», die «Töne» des gregorianischen Gesangs).

Auch die Unterschiede, die sich im 12. Jahrhundert im Geist verschiedener regionaler Stilgruppen in Frankreich herausbildeten, wurden, wie wir glauben, klarer und lebendiger erfaßt durch die unmittelbare Konfrontierung in den Ausstellungssälen: die ornamentale Ausschweifung des Südwestens mit Fabeltieren und Laubwerk, die kraftvolle Kompaktheit der Auvergne, wo die menschliche Gestalt im Vordergrund steht, gedrungen und mühsam aus dem Granit gehauen, die ergreifenden Reminiscenzen in der ehemals römischen Provence, wo die Formen antike Schönheit in der kristallinen Dichte des Marmors bewahren, und schließlich in den nördlichen Provinzen, den weniger begünstigten, die subtile dekorative Geschmeidigkeit der Schule von Cambrai.

Unerwartete Formen sind unserem Nachdenken angeboten. Sie laden uns ein, die Geheimnisse der Inspiration und der Kühnheit des 12. Jahrhunderts abzuschätzen. Die erstaunlichste von ihnen ist zweifellos die *Eva* im Museum von *Autun*, die vom Tympanon der Kathedrale der Stadt stammt. Nichts in der mittelalterlichen Kunst kommt dem plastischen Gefühl dieser langen, nackten Gestalt gleich, die zwischen treibenden Lianen hindurchzugleiten scheint.

Wir würden es auch begrüßen, wenn

der vorübergehende Aufenthalt im Louvre einiger unabgeklärter Stücke, deren plastische Ursprünge uns völlig entgehen, Forscher zur Lüftung des Schleiers dieser Geheimnisse angeregt hätte. In der Tat, durch welche befremdliche Wanderungen kann man die unbestreitbar orientalische Abstammung des überdimensionierten Kopfes «Oger der Däne», des Museums von Meaux erklären, dessen übergroßes Auge, dessen winzig kleiner Mund und dicht gekräuselter Bart mit so schneidender Genauigkeit aus dem Stein gehauen sind, die eines Basalts oder Diorits würdig ist? Wie in der Kariatide des Museums von Cambrai die Gebärde, das Gewand und die Sensualität einer indischen Tänzerin erklären? Die gleiche Verblüffung überfällt uns vor dem Relief des Museums von Avignon, das uns in einer Modellierung ohne Anmut Kastor und Pollux als Negroide zeigt.

In anderen Fällen überrascht uns das Unvorhergesehene der Inspirationsquelle. Wer war denn auch ins Museum von Montpellier gegangen, um zu erkennen, daß die schöne Marmorstatue der Jungfrau aus der Abtei von *Fontfroide* die köstliche Berührung der Kunst des Languedocs und derjenigen der oberitalienischen Romanik aufzeigt. Die drei Kapitelle aus dem Museum von *Dreux*, Gegenstände einer kürzlichen Schenkung, kannten wir praktisch gar nicht. Sie stammen aus einer Kirche der Stadt, die sich den Luxus geleistet hatte, wie das Königsportal von Chartres, einen Fries mit Szenen aus dem Leben Christi zu besitzen. Doch die schöne Leichtigkeit von Chartres macht groben, summarischen Kompositionen Platz, die freilich ihrer Ungeschlachtheit wegen besondere Ausdruckskraft besitzen.

Besondere Aufmerksamkeit verlangen einige der schlank aufstrebenden Statuen, die mit einem beinahe aufdringlichen Vertikalismus, typisch für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, dem Vorbild der berühmten Säulenstatuen der Königsportale der Ile de France nachgebildet sind. Sie kommen von zerstörten Denkmälern her, die in Saint Maur des Fossés, in Cambrai, Bourges und Autun von der Wiedererweckung der wahren Bildhauer-

kunst profitieren wollten, welche die ersten Äußerungen der gotischen Kunst begleiteten. Der Einfluß der ersten Kathedralen tritt damit stärker hervor. In der Tat vergessen wir zu leicht die Gleichzeitigkeit romanischer und gotischer Kunst, bringt doch die romanische Kunst einige ihrer hervorragendsten Leistungen nach 1150 hervor, da bereits die Spitzbogen im Herzen der Königsprovinz triumphieren. Die vollständige Wiedergabe des menschlichen Körpers im Stein erscheint nun als oberste Stufe einer Neulernen durch mehrere Jahrhunderte hindurch. Sie löste in der alten Welt der romanischen Bildhauer eine Art Trunkenheit aus, die ihnen Hand und Inspiration befeuerte; das Streben nach der andeutenden Beschwörung trat hinter dem der Nachbildung zurück. Das Relief verwandelte sich in eine Folge von Gestalten, die bereit waren, aus der Wand auszubrechen. Die wachsende Geschicklichkeit des Meißels bringt virtuose Verfeinerungen und Subtilitäten des Ausdrucks mit sich.

Ein kostbarer Zug kunstgewerblicher Gegenstände begleitet die Skulpturen. Sie bezeugen ihrerseits die Beziehung der verschiedenen Techniken des 12. Jahrhunderts in ihrer Inspiration und ihrem Stil und rufen darüber hinaus in Erinnerung, daß die Plastik, trotz unleugbarer Vorherrschaft, noch anderen Kunstzweigen verpflichtet ist. Sie verdankt ihre Mo-

tive den Stoffen, ihre Kompositionen den Manuskripten, ihren Hang zum Relief den Goldschmiedearbeiten. Das Fragment des Schweißstüches von Saint Lazare aus dem Museum von Lyon, vom Orient inspiriert, zeigt gegeneinander aufgereckte Figuren oder Tierkämpfe, wie die Steinmetze sie an den Kapitellen wiederaufnahmen. Die Apokalypse von Saint Sever aus der Nationalbibliothek ist auf der Seite der blitzenden Erscheinung des Ewigen aufgeschlagen, neben dem Kapitell von Toulouse, den Tympanon von Dijon und Déols, die Gott in der Herrlichkeit plastisch darstellen.

Es könnte schließlich sein, daß die Zusammenführung einiger Emailarbeiten, die vordem als «limousinisch» bezeichnet wurden — darunter die berühmte Grabplatte von Geoffroy Plantagenet —, die neue Hypothese einer «Plantagenet-Kunst» aufkommen läßt, unabhängig und frühreif.

Die hundertachtzig Meisterwerke, die der Louvre nun versammelt darbietet, werden sich wieder über ganz Frankreich zerstreuen, wenn sie in ihre Heimatmuseen zurückkehren. Es ist an den Kunstwissenschaftlern, die dauernden Folgerungen aus dem Gesehenen zu ziehen, an den Kunstliebhabern jedoch, auf ihren Reisen nicht zu vergessen, welche Schätze sie wiederfinden können.

Pierre Pradel

Zur Fischer-von-Erlach-Ausstellung in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich

Der Besucher der Zürcher Fischer-von-Erlach-Ausstellung wird mit barock-theatralischem Applomb empfangen: durch einen schulhausmäßig nüchternen Korridor der Technischen Hochschule schreitet er auf den Eingang der Graphischen Sammlung zu, der als Rahmenkulisse den Blick auf die hellerleuchtete Fassade der Wiener Hofbibliothek, diesem großartigen Spätwerk Johann Bernhard

Fischers von Erlach, freigibt. Die Illusion ist perfekt; sie wird durch eine photographische Aufnahme in riesenhafter Vergrößerung auf über drei Meter Höhe bewirkt. Damit ist die Tonart der ganzen Ausstellung angestimmt: der Besucher soll nicht über Gebühr durch nahsichtiges Dokumentations- und Vergleichsmaterial ermüdet werden, es soll ihm zunächst einmal und immer wieder das barocke Archi-

tekturerlebnis selbst suggeriert werden. Und dieses Erlebnis wird bestimmt durch die Vorstellung der Welt als Bühne, des Menschen als Rollenträger, der Architektur als Kulisse und Stimmungsträger. Ein gelehrter Rezensent hat anlässlich der ersten Station der Fischer-Ausstellung in Graz diese riesigen photographischen Panneaux und ihr betontes In-Szenesetzen nur ungern als «Zugeständnis an einen weiteren Besucherkreis» entschuldigt. Diese verbrämte Kritik am Szenario der Ausstellung scheint mir fehl am Platze. Denn es ist ja nicht so, daß ein gegebenes und an sich werthaltiges Ausstellungsmaterial (wie es beispielsweise Gemälde sind) von der Phantasie der Veranstalter als Vehikel für mutwillige Eskapaden mißbraucht worden wäre; sondern weil die Architekturausstellung auf Originale verzichten muß, bedarf ihr Besucher zum «Genuß» und primären Verständnis der Surrogate einer stimmungsmäßigen Vorbereitung. Der Fachmann kann sie vielleicht entbehren — aber nur vielleicht. Denn allzuleicht vergißt er den Lebenszusammenhang der barocken Architektur und begnügt sich mit der vergleichenden Analyse von Formtypen, Grundrissen und morphologischen Elementen.

In diesem Sinne ist das kleine szenische Schauspiel zu verstehen und zu bewerten, das den Besucher der Zürcher Ausstellung empfängt. Ein weiteres tun die Dioramen, in denen die Stiche nach Fischers Bauten und Entwürfen präsentiert werden. Es sind in Tiefenschichten gestaffelte und raffiniert beleuchtete Guckkasten in der Art von Bühnenbild-Maquetten, die gerade die theatralische Substanz der barocken Architektur bewußt machen. Schließlich sind in diesem Zusammenhange noch die zahlreichen Massenmodelle, die sich als Mittel zur Vergegenwärtigung architektonischer Tatbestände seit langem eingebürgert haben, erwähnt. Besonderes Lob verdient ein Drahtmodell des Ahnensaals von Schloß Frain in Mähren, sozusagen ein Kolumbus-Ei hinsichtlich seiner Aussagekraft und -vielfalt über das originale Bauwerk, da dieses Modell wohl die Nervenstränge der Konstruktion, aber zugleich doch auch die Gesamtgestalt von

Bau und Raum sichtbar macht, ohne ins Puppenstübchenhafte aller oberflächenge-treuen Architekturmodelle abzufallen.

Aber damit haben wir das Feld der atmosphäre- und stimmungsvermittelnden Ausstellungselemente längst hinter uns und stehen mitten in einer ungeheuren Fülle von Arbeitsmaterial, das an die Aufmerksamkeit, die Konzentrationsfähigkeit und die geistige Aktionsbereitschaft des Besuchers erhebliche Anforderungen stellt und bei ihm im Grunde auch weitgehende Fachkenntnisse voraussetzt. Während Gemälde voraussetzungslos und passiv genossen werden können (womit nicht gesagt sein will, daß sie auf diese Weise ausgeschöpft oder auch nur gewürdigt werden), besteht das Material von Architekturausstellungen zur Hauptsache aus Abstraktionen, die mit andern zusammengesehen und verglichen, die ins Lebendige zurückverwandelt werden müssen, wenn sie aussagekräftig sein sollen: Grundrisse, Schnitte, Teilansichten, Projektionen, Skizzen, formelhaft abgekürzte Darstellungen auf Medaillen... Dazu noch Vergleichsbeispiele, Wiedergaben von Vorbildern, von Parallelen, von Varianten. Es liegt auf der Hand, daß bei einer großen Fülle solch verschiedenartigen Materials die Ausstellungsregie entscheidend ist. Und da verdient die Leistung der österreichischen Veranstalter höchste Anerkennung. Die Zusammenstellung ist übersichtlich, die Beschriftung knapp und treffend, die Bezüge werden deutlich, und der gleichgewichtigen Verteilung von Originalen, anschaulichen Wiedergaben und bloßen Dokumenten wurde die nötige Aufmerksamkeit geschenkt.

Trotz alledem glaube ich nicht, daß der Ausstellungsbesucher, der nicht vom Fach ist, diese Vielfalt schließlich als eine geschlossene Einheit zu erleben vermag, daß er die Ausstellung mit dem «Erlebnis Fischer von Erlach» verläßt, so wie er etwa eine umfassende Rubens-Ausstellung mit dem «Erlebnis Rubens» verläße. Hier werden Möglichkeitsgrenzen und Problematik jeder Architektur-Ausstellung evident. Solche Ausstellungen sind im Grunde ein Anliegen des Fachmannes und für die Fachwelt bestimmt. In unse-

rem Falle kommt noch hinzu, daß die Fischer-von-Erlach-Ausstellung in Österreich aufgebaut und für ein österreichisches Publikum gedacht war. In Wien und in Salzburg, wo sie nach dem Start in Fischers Vaterstadt Graz gezeigt wurde, konnte die Ausstellung mit einem Publikum rechnen, das täglich an Fischers Bauten vorübergeht und sie also, wenn auch nicht durchwegs als präzise Vorstellung, aber doch als Bilder, die es zu wecken und zu aktivieren gilt, in sich trägt. Außerdem war die Ausstellung an ihren österreichischen Stationen noch umfangreicher: die Reise ins Ausland — vor Zürich haben München und Stuttgart sie aufgenommen — hat sie unter anderem ohne den Teil «Fischers Leben und Umwelt» angetreten, in dem der reiche geschichtliche Hintergrund, der in jedem Österreicher ungezählte lebhaft, auch wehmütige Erinnerungen an die glanzvolle nationale Vergangenheit wecken mußte, evoziert wurde. Um diese gerade für das Publikumsverständnis entscheidende Dimension ist die Zürcher Ausstellung gekürzt.

Eine weitere Kürzung fällt in objektiver Hinsicht noch schwerer ins Gewicht: der Verzicht auf die vollständige Ausbreitung von Fischers 1721 erschienenem «Entwurf Einer Historischen Architektur». Zwar sind mehrere Tafeln dieses großartigen und kunst- wie geistesgeschichtlich hochbedeutsamen Werkes, wie auch Vorzeichnungen Fischers zu den Stichen ausgestellt. Aber die Weite von Fischers Horizont und architekturgeschichtlichem Interessenbereich wird doch zu wenig deutlich. Außerdem verzichtet man ungern auf den Nachweis von Fischers Quellen, wie ihn die Ausstellung in ihrer ursprünglichen Gestalt mit aller Sorgfalt gab. Solcher Abstrich scheint mir nicht bloß darum gewagt, weil damit die Relation von Originalen (oder mindestens zeitgenössischen, von Fischer selbst veranlaßten und überwachten Stichwiedergaben) und Reproduktionen nach Originalen empfindlich zugunsten der letzteren verschoben wurde, sondern vor allem weil Fischers bedeutendste Bauten von diesem erstaunlich modernen Verständnis für die damals erreichbare Weltkunst und dem

Umgang mit ihr so sehr geprägt sind, daß man die Summa von Fischers universalem Blick eigentlich nicht bloß in Bruchstücken vorweisen dürfte. Fischers Eklektizismus hat als wesentliches Element seines Stils und darüber hinaus als eine ungewöhnliche Frühform dieses für die Architektur des 19. Jahrhunderts schicksalhaften Phänomens seit jeher die Kunsthistoriker beschäftigt. Nun ist kaum zu bestreiten, daß die merkwürdig gemischten Formentlehnungen in seinen Bauten auf der Folie der «Historischen Architektur» gesehen werden müssen, um richtig verstanden zu werden. Im Gegensatz zu den französischen Architekten des 17. Jahrhunderts, deren Formentlehnungen exakte archäologische Studien und Messungen voraussetzen und stets «gerichtet» sind, läßt sich bei Fischer eine fast gar naive, jedenfalls ganz elementare Freude am Fremden, Farbigen als wesentliche Triebfeder nicht übersehen. Nicht weit von Wien beginnt der Orient. Im Werk von Fischers großem Rivalen Lucas von Hildebrandt wird dieser Orient handgreiflich faßbar. Fischer selbst hat die orientalische Komponente des österreichischen Wesens sublimiert und in die denkbar höchste geistige Schicht gehoben. Aber zum kartesischen Rationalisten zu werden, hat gerade sie ihm verwehrt.

Nur am Rande sei schließlich noch das Bedauern über einen letzten (angesichts der knappen Mittel der Graphischen Sammlung wohl verständlichen) Verzicht der Zürcher Ausstellung ausgesprochen: den Verzicht auf einen Neudruck des inzwischen vergriffenen, hervorragenden österreichischen Ausstellungskataloges. Dieser stellt eine bewundernswerte wissenschaftliche Leistung dar, die ihren hohen Rang in der modernen Fischer-von-Erlach-Forschung gewiß behaupten wird; man verdankt ihn Dr. Hans Aurenhammer von der Österreichischen Galerie in Wien. Dieser Katalog ist eine unersetzliche Hilfe für den Ausstellungsbesucher, der eines Führers bedarf, um die Vielfalt der verschiedenartigen Eindrücke zu ordnen und die Zusammenhänge zu realisieren. Es ist wohl keine Übertreibung, wenn man den Katalog als einen integrierenden Bestandteil der Ausstellung

selbst bezeichnet, fast so unerlässlich wie das Funktionsschema für das Verständnis einer hochkomplizierten Maschine.

Verlangte man von mir eine bündige Qualifikation dieser Fischer-von-Erlach-Ausstellung, der Gastrecht gewährt zu haben die Zürcher ETH stolz sein darf, dann möchte ich sagen: innerhalb der Grenzen ihres Typus ist sie großartig, im Anspruch, den sie an den Besucher stellt, sehr streng, aber unerschöpflich für den, der solchem Anspruch gewachsen ist. Der große Ein-

satz an Mitteln und Arbeit hat sich bestimmt gelohnt, mehr jedenfalls als die Scheidemünzen, die eine landläufige staatliche Kulturpropaganda jahraus jahrein auswirft. Und wer weiß, vielleicht macht die Ausstellung sogar etwas von den Sünden der österreichischen Filmproduktion wieder gut. Großartigeres, strahlenderes und reicheres Österreich haben wir jedenfalls außerhalb Österreichs noch nie gesehen.

Hanspeter Landolt

Ungegenständliche Malerei in der Schweiz

Im letzten Herbst zeigte das Museum von Neuenburg «La peinture abstraite en Suisse». Die Ausstellung war von einer Jury, deren Mitglieder aus der ganzen Schweiz zusammenkamen (der Neuenburger Initiant Marcel Joray, der Basler Museumsdirektor Georg Schmidt, der Konservator des Museums von Neuenburg, Daniel Vouga, und die Maler Leo Leuppi, Zürich, Max von Mühlengen, Bern, und Charles-François Philippe, Genf), ausgewählt und zusammengestellt worden. Sie war ein erstrangiges Ereignis im Schweizer Kunstleben der letzten Jahre und gab Anlaß zu hitzigsten Diskussionen aller Art. Zum Glück gelang es, sie im neuen Jahr auch in der Nordostschweiz zu zeigen: sie findet nun unter dem Titel *Ungegenständliche Malerei in der Schweiz* vom 18. Januar bis zum 9. März im *Kunstmuseum Winterthur* statt. Von derselben Jury, ergänzt durch den Konservator des Kunstvereins Winterthur, Heinz Keller, wurde die Ausstellung den andern Raumverhältnissen angepaßt. Die Zahl der Aussteller und der Werke ist dabei, nicht zu Ungunsten der Ausstellung, etwas kleiner geworden.

Sie möchte eine Bestandesaufnahme der ungegenständlichen Malerei in der Schweiz geben. Für eine Bestandesaufnahme braucht es ein Ordnungssystem. Das, welches der Ausstellung zugrundeliegt, beruht auf der Polarität von konstruktiv-geometrischer und freier, «tachi-

stischer» Form. Die Werke waren in Neuenburg so gehängt, daß ein Gang durch die Ausstellung einen Gang vom einen Pol zum andern bedeutete. In Winterthur ergibt sich der andern Anordnung der Säle entsprechend eine etwas freiere Gruppierung, die verschiedene «Richtungen» der ungegenständlichen Malerei nebeneinanderstellt und auch Einzelpersonlichkeiten Raum läßt. Der «große Gedanke» der Neuenburger Ausstellung, eben dieses Ordnungssystem, ist dabei immer noch genügend wirksam. Es ist es besonders, insofern es auch den Stilwandel sichtbar macht, der wie überall auf der Welt, auch in der Schweiz, dem letzten Kapitel der Kunstgeschichte sein Gesicht gibt. Die Ausstellung erlaubt also, sich zu orientieren über die Persönlichkeiten, die Richtungen, die Entwicklung der ungegenständlichen Malerei in der Schweiz. Aus der Fülle dessen, was sie bietet, kann ein kurzer Bericht nur wenig festhalten.

Schön ist der Hinweis auf das Schaffen eines Älteren, Moillet, welcher der Kubistengeneration angehört. Seine Aquarelle von 1917—1930 zeigen, in welche Nähe dieser Maler der durchlichteten Farbigeit zur Abstraktion rückte. Den eigentlichen Auftakt der Ausstellung aber bildet der großartige untere Saal mit den Vertretern des «geometrischen» Extrems. Es sind dort Bilder von Sophie Täuber, Lohse, Bill, Graeser, Glarner und feine,

spannungsreiche Kollagenkompositionen von Bally zu sehen. Ein Saal daneben zeigt Arbeiten Jüngerer: Baier, Gerster, Jobin. Formal gleiche Tendenz — es ist im allgemeinen die der «konkreten Kunst» parallel zum Neoplastizismus oder hervorgewachsen aus ihm — heißt aber nicht Gleichartigkeit. So entspringt etwa das Baugesetz von Sophie Täubers anscheinend kühlen, großartigen Konstruktionen tief innerer Harmonie, einem mit weiblicher Intuition empfundenen Gesetzhafte. Daher das eigenartig verhalten Blühende ihrer Bilder. Ganz anders die Kunst Max Bills. Die Objektivität der Ordnung ist bei ihm die der Zahl, und jedes Bild — als Kunstwerk eigentümlich schwebend zwischen Kühle und Zartheit — ist ein mit hellwacher Intelligenz geführtes Ordnungsexperiment im Sinne der rationalen Harmonisierung der menschlichen Welt. Zwischen Sophie Täuber und Max Bill, zwischen irrationaler Ordnung von innen und rationaler Ordnungsdurchsetzung nach außen, situiert sich die Kunst Lohses, großartig in der Konsequenz, mit der innerhalb der Horizontal-Vertikal-Thematik Mondrians weitergeschritten wird. Lohse ist einer der wenigen, die heute versuchen, eine «peinture pure» zu realisieren, eine Kunst, in der Form und Emotion rein zur Deckung kommen. Diese «Objektivität» findet ihren Ausdruck im Verzicht auf jede Tiefenschichtung im Bildraum — im Gegensatz dazu wird man sehen, wie jeder Schritt von dieser Bildauffassung weg auch wieder eine Rückkehr zur Räumlichkeit bedeutet.

Das ist schon der Fall im zweiten großen Saal, wo Werke Leuppis und von Mühlenens mit denen der viel jüngeren Mattmüller und Philipp konfrontiert werden. Durch Formüberblendungen, bei von Mühlenens monumentalen Bildern zudem durch kurvige Führung der begrenzenden Linien, entsteht eine spannungsreiche neue Räumlichkeit, die in Zusammenhang steht mit dem expressiven Charakter dieser Kunst. Das «konkrete» Wesen, die «reine Gegenständlichkeit» des Kunstwerks ist verlassen, und der Bildraum ist wieder ein Feld der Begegnung mit Ausdruckhaftem, Vitalem, Dynamischem.

Festzuhalten ist aber die Unterscheidung zur kubistischen, gestaffelten Raumordnung: Regel ist — Leuppis Bilder geben besonders schöne Beispiele dafür — die gegenseitige Transparenz der Formen füreinander und damit der Verzicht auf eindeutiges Vorn und Hinten. Der Raum ist nicht gegeben, sondern Funktion dessen, was sich formal im Bild ereignet.

Der größte Teil der Malerei der Vertreter der mittleren und auch der jüngeren Generation hat diese Art der Räumlichkeit zur Voraussetzung. Das wird deutlich im Mittelteil der Ausstellung, wo mehr persönliche Werkgruppen als gemeinsame künstlerische Tendenzen in Erscheinung treten. Hier findet man die Bilder des durch seine Drahtreliefs bekannten Walter Bodmer, in denen ein komplex-expressives Geschehen in baslerisch-spiritueller Lebendigkeit Gestalt gewinnt. Daneben die Werke Ebles mit der Sensibilität der im Bildraum wie «hingeschriebenen» Linien, und diejenigen Fischlis. Zu nennen sind auch Chollet, der die Räumlichkeit seiner Bilder durch reliefartig aufmontierte Drähte zu aktivieren sucht, und Froidevaux, der die Überblendung transparenter Formen mit einer stark stimmungshaften Farbigkeit erfüllt. Ebenso Stein, bei dem die strenge Bildordnung nicht so sehr «konstruiert» als vielmehr «erspürt» erscheint, Jakob mit dem eigenartig eindringlichen Zauber seiner Gebilde und Terbois, der aus strahligen Formen eine irrealer Architektur baut.

Ein neues Schwergewicht besitzt die Ausstellung in dem Saal, in dem Werke Rolliers und Vuillamys gegenüber solchen von Fedier, Dessauges, Barth und Acht hängen. Kleinere Kabinette mit Bildern von Voegeli, Müller, Weber, Moser, Klotz und Iseli fügen sich diesem Saal an. Überall treten hier nun wieder malerische Werte, die allerdings zum Teil schon im Mittelteil der Ausstellung zur Geltung kamen, in den Vordergrund, Freude an der Materie, der Struktur, der ausdruckshaften Spontaneität der Pinselführung. Wir nähern uns dem Gegenpol zum Geometrischen. Aber es ist falsch, dem Gesetz, das dort herrschte, hier etwa die Willkür gegenüberstellen zu wollen. Die Form ist zwar freier, aber sie ist nicht

weniger «Form». Nur grundsätzlich anders ist die Beziehung zur gegenständlichen Welt.

Wenn man sich die Mühe nimmt, die Geburtsdaten der Aussteller zu studieren, vermag man im Ablauf der Ausstellung Schwerpunkte zu erkennen, die Generationsgruppen entsprechen. Moillet ist 1880 geboren, S. Täubner, Graeser, Leuppi ungefähr 10 Jahre später, Lohse, Bodmer, v. Mühlänen in den ersten Jahren des Jahrhunderts. Eine nächste solche «Generation» wird durch die Namen Rollier und Moser repräsentiert (geboren 1912 und 1914). Hier ist nun wieder die gegenständliche Wirklichkeit, wenigstens erlebnismäßig, der Ausgangspunkt des Bildens. Dabei soll das Gestalthafte aber ins Lichthafte, das Physische ins Geistige transponiert werden. Die Stellung des Erlebenden ist auch nicht mehr wie in der alten Malerei vor einer perspektivisch sich ordnenden Welt, aus der er sich selbst ausklammern kann, sondern mitten drin. Ungegenständlich ist diese Malerei insofern, als eben keine gegenständliche Wirklichkeitsaussage im Bild «ablesbar» bleibt.

Bei den nun wieder ungefähr 10 Jahre Jüngeren: Acht, Fedier, Dessauges, Klotz, Barth — allerdings gehört auch Mattmüller zu dieser Generation — ist im allgemeinen die äußere Wirklichkeit nicht der Ausgangspunkt für das einzelne Bild. Aber die assoziative Verwandtschaft zum Erscheinungshaften wird akzeptiert, und manchmal haben die Bilder den Charakter von Landschaften, Schilderungen von Erlebnissituationen, in die der Betrachter einbezogen ist. Im Unterschied zu den «Klassikern» der geometrischen Ungegenständlichkeit versuchen diese Maler als

neue «Romantiker» gerade durch die Subjektivität ihres eigenen Erlebens hindurch zur Objektivität des Kunstwerks vorzudringen. In der Auseinandersetzung mit den Malmitteln, also ganz «stoffgebunden», und verarbeitet in den so entstandenen Bildbau konkretisiert sich dieses Erleben.

Ist es als Reaktion zu werten, wenn um 10 Jahre jüngere (Gerster, Baier, in gewisser Weise auch Terbois) sich wieder dem Geometrischen zuwenden? Jedenfalls steht ihnen ein Maler von ganz eindeutigem künstlerischem Gewicht gegenüber, bei dem das nicht der Fall ist: Iseli. Seine Bilder gehen noch weiter in der Freiheit der malerischen Form als die der andern. Sie sind jeweils in einer lichtdurchtränkten Grundfarbe, grau oder rot, Schicht um Schicht gemalt und bedeuten, zum Unterschied auch noch vom «Landschaftlichen» der letzten Generationsgruppe, ein einziges Heranfluten von Realität.

Man mag bei dieser Ausstellung die Abwesenheit einiger Namen bedauern, die Anwesenheit anderer als überflüssig empfinden — aber jede Auswahl ist willkürlich. Man mag auch Bedenken haben, ob es heute überhaupt noch richtig ist, «ungegenständliche» gegen «gegenständliche» Kunst zu stellen, aber man wird die praktischen Gründe begreifen, die zu dieser Formulierung des Ausstellungsthemas führten. Jedenfalls darf man froh sein, daß die Ausstellung zusammenkam; sie gab einem größeren Publikum zum ersten Male Gelegenheit, das ungegenständliche Kunstschaffen in der Schweiz zu überblicken.

Franz Meyer

Eine Saison der großen Schauspielkunst

An einem verregneten Januartag fanden sich am Londoner Themseufer einige Theaterfreunde zu einer kuriosen Gedenkfeier ein, die von der mit feurigem Enthusiasmus redigierten Theaterzeitschrift «*Encore*» veranstaltet worden war. Vor einem eingezäunten Grundstein, über den man ein schwarzes Tuch gebreitet hatte, postier-

ten sich die Theaterkritiker Kenneth Tynan und Richard Findlater und gedachten des großen Traumes der englischen Theaterwelt — des Nationaltheaters, von dem seit nunmehr genau 110 Jahren die Rede, bis heute jedoch nur erst jener Grundstein am südlichen Themseufer vorhanden ist, den die Königin-Mutter vor sieben Jahren

gelegt hat. Damals, bei der feierlichen Grundsteinlegung an einem sonnigen Julinachmittag, wurden der Königin-Mutter zwei Blumensträuße überreicht, und zwar von zwei Urenkelinnen eines aus Hamburg gebürtigen Sir Carl Meyer, der vor einem halben Jahrhundert für den Bau des Nationaltheaters 70 000 Pfund testamentarisch hinterlassen hatte. Vergeblich. 1948 hatte Sir Stafford Cripps sogar eine Million Pfund aus dem Staatssäckel für die Verwirklichung des Projektes zugesagt. Vergeblich. Denn weder Cripps, der sozialistische Schatzkanzler, noch seine konservativen Nachfolger vermochten das Versprechen einzulösen. «Ein großes Nationaltheater mit Schwesterntheatern in den Provinzen und den Kolonien würde eine große Wirkung auf die Solidarität der englischsprechenden Welt haben», hat Winston Churchill bei einem Dinner zu Ehren der Schauspielerin und Shaw-Freundin Ellen Terry gesagt. Das war 1906. Auch vergeblich. Es ist ein Treppenwitz der englischen Theatergeschichte, daß es 1958 in Kenya und Uganda Nationaltheater gibt, während sich das Mutterland noch immer mit dem einen Steinquader begnügen muß, der mittlerweile zu einem Grabstein für die Idee eines Nationaltheaters zu werden droht.

Und das macht sich unaufhörlich bemerkbar. Mag man über die Verstaubtheit oder die Tantenhaftigkeit der Pariser «Comédie», der Wiener «Burg», der Berliner «Staatstheater» spötteln — wo sie fehlen, dort fehlt auch, wie es Shaw genannt hat, «die Kathedrale des Dramas», fehlt der kriteriensetzende Mittelpunkt, die schulende Auseinandersetzung mit dem klassischen Repertoire, die Disziplinierung durch das Ensemblespiel, die Wohltat einer aus dem Marktbetrieb ausgezirkelten Oase. Gerade nach einer Spielzeit wie der soeben ausklingenden — einer Saison der großartigen Schauspielkunst, der einsamen Solisten in beneidenswerter Fülle — malt sich ein Besucher der Londoner Theater aus, was für eine unvergleichliche Bühne die Insel hätte, wenn diese dezentralisierten Einzelkräfte in einem Orchester zusammengefaßt werden könnten.

Sir John Gielgud, Sir Ralph Richard-

son, Sir Laurence Olivier, Michael Redgrave haben in der vergangenen Spielzeit unvergeßliche Gestalten auf die Bretter gestellt, und sie haben einigen, teils nur interessanten Uraufführungen englischer Autoren einen fast nicht verdienten Rang gegeben. Zwar gab es auch in den vergangenen zwölf Monaten den heutzutage unvermeidlichen Rückgriff auf amerikanische und französische Dramatiker. So sah man im Arts Theatre Eugen O'Neills Schauspiel «The Iceman Cometh» (das vor acht Jahren im Zürcher Schauspielhaus seine deutschsprachige Erstaufführung erlebte), und in der Comedy Tennessee Williams' «Cat on a Hot Tin Roof» (das ebenfalls bereits auf dem Kontinent gelaufen ist), und so sah man im New Theatre einen frühen Anouilh, «Dinner with the Family», eine Komödie in einer leichten, beschwingten Inszenierung von Frank Hauser, der diese Geschichte vom jungen George, der seiner Geliebten Isabelle so viel von seinen Eltern und seinem Elternhaus vorphantasiert hat (die in Wirklichkeit sehr viel weniger sympathisch sind als in der Erzählung des jungen Mannes), daß er eine Villa mietet und zwei Schauspieler für die Elternrollen engagiert, um Isabelle nicht zu enttäuschen, auf jenem dünnen Grat hält, der sie von der Farce wie von der Kolportage trennt.

Aber, wie gesagt, das Interessanteste dieser Spielzeit war englisches Eigenfabrikat. Das zweite Stück des umstrittenen «Blick-zurück-im-Zorn»-Autors John Osborne, «The Entertainer», im Royal Court Theatre uraufgeführt, hat bereits seinen Weg auf den Kontinent und zum Broadway gefunden, und auch Osborne selbst hat inzwischen seine Zelte in New York aufgeschlagen — nicht um der Einkommenssteuer zu entrinnen, sondern weil ihm, wie den einstigen «Pilgervätern», die freiere Luft jenseits des Atlantik besser behagt. Dieses Stück lockte vor allem deshalb die Hasser und die Bewunderer ins Theater, weil Sir Laurence Olivier die Hauptrolle, den Tingeltangel-Sänger Archie Rice, mit einer bravourösen Lust am Spiel — und vielleicht dieser Freude wegen auch zu einer wesentlich niedrigeren Gage, als sie Sir Laurence gewohnt ist — auf die Bretter stellte. Der

neue Osborne wurde ein neuer Kassenschlager, und das Royal Court Theatre hat soeben ein Frühwerk seines Schützlings ausgegraben, das Osborne zusammen mit dem Kanadier Anthony Creighton geschrieben hat: «Epitaph for George Dillon». Wieder das Osborne-Milieu, die untere Mittelklasse, wieder stehen die großen «kleinen Leute» im Mittelpunkt. Von einer gutmütig-langweiligen Vorstadtfamilie wird der junge George Dillon aufgenommen, ein hungerleidender Stückeschreiber, von dem der Zuschauer bis zum letzten Akt nicht weiß, ob er ein wirkliches oder nur ein eingebildetes Genie ist, und der die kleinen Vorstadtleute sehr bald verachtet. Die Situation ist fesselnd: ein junger «Adler» in der Heimstatt Lieschen Müllers, bewundert, aber unverstanden, von einer einsamen Verwandten abgesehen. Und als die simplen Leute das Kuckucksei ausgebrütet haben, als sich der literarische Erfolg einstellt, muß George Dillon die dümmlich-naive Tochter der Familie heiraten, die ein Kind von ihm erwartet. Der «Adler» ist im Vogelkäfig beerdigt: «Grabstein für George Dillon.» In der Hauptrolle debütiert der 26jährige Robert Stephens, der diese zwielichtige Figur mit einer mockierenden Nonchalance, einer selbstmitleidigen Schärfe zeichnet, als ob George Dillon eine Karikatur des Autors John Osborne sein sollte.

Auch dieses vor vier Jahren geschriebene Stück hat jenen unüberhörbar neuen Ton, wenn auch noch nicht so ausgeprägt, den der junge Osborne in das englische Gegenwartsdrama eingeführt hat. Pakkende Dialoge, die Anteilnahme, sei es Zustimmung oder Ablehnung, erzwingen, und die den Zuschauer niemals kalt lassen. Wie sehr sich Osborne damit von dem gängigen Salonstück unterscheidet, mit dem allein man, wie die Direktoren bisher irrtümlich annahmen, die Kassen füllt, zeigt ein gutes Beispiel dieser Sorte, Lesly Storms Komödie «Roar like a Dove» im Phoenix Theatre. Das ist rührselige Bodenromantik auf höherer Ebene — nämlich in einem schottischen Schloß. Lord Dungavel, Landwirt aus Passion und Tradition, wünscht sich einen Erben. Seine Frau, eine gebürtige Amerikanerin, die

ihn mit sechs Töchtern enttäuscht hat, sendet ein SOS an ihre Eltern in Amerika. Die sind bereits am folgenden Tag in der Bibliothek des Schlosses, um ihrem Schwiegersohn die Sehnsucht nach dem Erben auszureden. Das Gegenteil geschieht. Nach einigen amüsanten anglo-amerikanischen Gedankengefechten wird der amerikanische Schwiegervater von der Bodenromantik angesteckt, und so fällt der Vorhang, als Dudelsackpfeifer in der Weihnachtsnacht die Geburt des siebenten Kindes anzeigen — eines Sohnes.

Substantieller (und kontinentalen Dramaturgen zu empfehlen) ist ein neues Gegenwartsschauspiel im Haymarket Theatre, «Flowering Cherry», mit dem der Autor Robert Bolt gleichsam eine englische Version von Arthur Millers «Death of a Salesman» geschrieben hat. Seit 35 Jahren arbeitet Jim Cherry als Versicherungsvertreter, und seit 35 Jahren sehnt sich der innerlich Unzufriedene nach einem Farmerleben im heimatlichen Somerset. In diese Lebenslüge hoffnungslos verstrickt, findet er schließlich nicht die Kraft, als er seine Stellung verloren hat, mit der verzweifelten Frau und den beiden halbwüchsigen Kindern, die ihn verachten, das erträumte Leben auf dem Lande zu beginnen, mit einer Entscheidung aus der nebligen Phantasiewelt auszubrechen. Das melodramatische Ende ist tragisch. Sir Ralph Richardson spielt diesen Jim Cherry, und es ist vielleicht die beste schauspielerische Leistung der Saison. Unvergeßlich sein falsches Pathos, seine Augenblicke der Wahrhaftigkeit, seine Darstellung eines Neurotikers, ohne eine klinische Studie zu liefern. Während «Flowering Cherry» auch ohne Ralph Richardson ein gutes Stück ist, wird C. Hunters «Touch of the Sun» im Saville Theatre durch Michael Redgrave gerettet. Seine Studie eines Lehrers, der selbst an der französischen Riviera, bei einem Ferienaufenthalt, sich mit seinen Prinzipien begnügt, während die Familie den Verführungen erliegt, läßt das kleine nette Stück gewichtiger erscheinen als es ist.

Die Antike als Zündstein für satirisch-amüsante Blitzlichter auf die Gegenwart hat Benn Levy in «The Rape of the Belt» gewählt, das im Piccadilly Theatre gespielt

wird. Thema: Herakles' neunte Arbeit, der Raub des Gürtels der Amazonenkönigin. Der tatendurstige Herakles, der mit seinem Gehilfen Theseus in die Amazonenburg eindringt, ist entwaffnet, als er zwei charmanten und friedfertigen Amazonenköniginnen gegenübersteht, die ihm eröffnen, daß die Amazonen durch eine geschickt ausgestreute Lügenpropaganda die Legende ihrer kriegerischen Taten erzeugt haben und daß sie, von dieser Legende geschützt, in Wirklichkeit im tiefsten Frieden leben. Der begehrte Gürtel läßt sich nicht rauben, weil die Königinnen ihn mit Liebenswürdigkeit verweigern. Erst als sich Göttin Hera einmischt, die Gestalt der Königin Hippolyte annimmt und die Pazifistinnen in waffentrotzende Kriegerinnen verwandelt, kann Herakles nach einem kurzen komödiantischen Scharmützel mit seiner Beute davonziehen. Vortrefflich gespielt; witzig und spritzig; zwischen Shaw und Giraudoux anzusiedeln.

Unbefriedigend ist das neue Stück von Graham Greene, «The Potting Shed» im Globe Theatre, das im vergangenen Jahr am Broadway aufgeführt worden ist und jetzt in der Shaftesbury Avenue mit einem neuen dritten Akt gespielt wird. James Callifer ist die Hauptfigur, ein Journalist in mittleren Jahren, innerlich zerrissen, geschieden, unglücklich, eine zwischen Psychoanalyse und Religiosität pendelnde Gestalt, die von Sir John Gielgud mit einer verhaltenen Intensität «unterspielt» wird. Callifer, dem die Mutter den Zutritt an das Sterbebett des Vaters verweigert, weiß, daß in seiner Kindheit etwas Schreckliches passiert sein muß, etwas, das seine Verwandten vor ihm verborgen halten. Mit Hilfe eines Psychoanalytikers und seiner tastenden Erinnerung kommt er schließlich auf den Grund seiner inneren Krankheit. Vierzehnjährig hat er sich, wegen eines unglücklichen Verhältnisses zu seinem rationalistischen, agnostischen Vater, im Gartenschuppen erhängt. Er war tot. Sein Onkel, ein katholischer Priester, fand den Knaben, den er innig geliebt hatte, und in einem Gebet bot der Priester Gott einen Tausch an, er wolle seinen Glauben für das Leben des Neffen

geben. Und das Wunder geschah. Der erwachsene James Callifer findet seinen Onkel verkommen und dem Trunk ergeben in einer Landpfarrei. Das Mysterium seiner wundersamen Rettung überzeugt James Callifer, heilt ihn von seiner Neurose, führt ihn in den Glauben. Für die meisten mag der Gedanke, daß man mit Gott einen Handel machen kann, unannehmbar sein — trotzdem, Graham Greene hat eine Atmosphäre geschaffen, in der das Mysteriöse geradezu greifbar auf der Szene lastet. Die treffliche Inszenierung von Michael Macovan ist dezent und verhalten, im Stile eines Konversationsstückes, und gerade dadurch, zusammen mit dem unaufdringlichen Spiel von Gielgud, erhält das Stück eine eigenartige Wirkung, der man sich nicht entziehen kann.

Hatten wir diesen Bericht mit einem Hinweis auf das Nationaltheater begonnen, das noch immer nicht vorhanden ist, so sei er mit einem Hinweis auf eine Institution beschlossen, die England als einziges europäisches Land immer noch hat: den Lord Chamberlain. Das ist der Zensor, der, zum Leidwesen der Theaterenthusiasten, vom königlichen Palast aus ein gestrenges Regiment führt. Zusammen mit vier Assistenten hat er nicht nur alle Theaterstücke, Operetten und Revueszenen daraufhin zu prüfen, daß in ihnen nicht etwa Mitglieder des Hauses Windsor dargestellt werden — und das gilt selbst noch für die Königin Victoria —, der Lord Chamberlain hat auch darauf zu achten, daß nichts Unmoralisches auf den Brettern, die die Welt bedeuten, passiert. Und dabei hat dieser königliche Zensor kürzlich eine Entscheidung getroffen, welche die Theaterkritiker in Harnisch brachte. Wegen Blasphemie ist Samuel Becketts «End Game» für die öffentliche Aufführung nicht freigegeben worden — obwohl es in französischer Sprache vor einigen Monaten im Royal Court Theatre anstandslos gespielt werden durfte. Es ist ein einziger Satz, der das Verbot aufgelöst hat, und es ist dieser eine Satz, den der irische Dichter, der in Paris lebt, nicht zu streichen gedenkt.

Alfred Schüler

Die Opern der Mozart-Woche 1958 in Salzburg

In konsequenter Fortsetzung des Planes, im Rahmen der von der *Internationalen Stiftung Mozarteum* alljährlich veranstalteten Mozart-Woche unbekanntere Werke des Salzburger Genius zur Auf-führung zu bringen, wurden für den 25. und 26. Januar 1958 die Opern «Ascanio in Alba» und «Der Schauspieldirektor» in den Spielplan aufgenommen. Trotz der Verschiedenartigkeit der Komposition und Handlung der Werke, sowohl der Entstehungszeit als auch dem Stile nach, sind beide Opern doch ähnlichen Zwecken gewidmet.

Die dramatische Serenade, Abbate Giuseppe Parinis «Ascanio in Alba», wurde zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit Herzogin Marie Beatrix komponiert, während der «Schauspieldirektor» zum Besuche des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen und seiner Gemahlin, der Erzherzogin Marie Christine, der Schwester von Kaiser Joseph II., gespielt wurde.

Der «Ascanio» war die zweite Oper, die Mozart für Mailand komponierte (am 26. Dezember 1770 war dort sein «Mitridate» mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt worden). Die Trauung des Erzherzogs, die übrigens nur mit großen Schwierigkeiten zustande gekommen war, fand am 15. Oktober 1771 statt. Leopold Mozart schrieb hierüber: «Der Erzherzog und seine Frau befinden sich wohl und sehr vergnügt, welches Sr. May. der Kayserin eine besondere Freude seyn wird, weil man besorgt war, daß er an seiner Braut wenig Vergnügen haben werde, indem sie nicht schön ist; sie ist aber ungemein freundlich, angenehm und tugendhaft, folglich von jedermann geliebt und hat den Erzherzog sehr eingenommen, denn sie hat das beste Herz und die angenehmste Art von der Welt.» Am 16. wurden mehr als 400 von der Kaiserin ausgestattete Brautpaare öffentlich gespeist und am Abend wurde Johann Adolf Hasses «Ruggiero» aufgeführt. Am 17. war die Premiere der von dem fünfzehnjährigen Wolfgang in zwölf Tagen niedergeschriebenen Serenata, die bis zum Ende der

Festlichkeiten dann mehrmals wiederholt werden mußte und über die Vater Leopold schrieb: «Mir ist leid, die Serenata der Wolfgang hat die opera von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann. . .» Der junge Salzburger Kaufmannssohn Kerschbaumer hätte am 24. selbst gesehen, daß das erzherzogliche Paar zwei Arien da capo verlangt und Wolfgang besonders geehrt habe. Auch die bis zum Kriegsende in Mozarts Geburtshaus aufbewahrte und dann verloren gegangene goldene, mit Diamanten besetzte und mit dem Bild Maria Theserias versehene Uhr erhielt Wolfgang als Belohnung neben dem Honorar von der Kaiserin. Die Verbindung von Giuseppe Parini und Mozart verdient in diesem Zusammenhang besonders festgehalten zu werden; ist es doch das erste und, fast könnte man sagen, das einzige Mal, daß Mozart eine Oper zusammen mit einem bedeutenden Dichter geschaffen hat. Das Werk bestand aus 480 Seiten mit 22 Nummern sowie 8 Ballettnummern. Es ist selbstverständlich, daß für die Aufführung von *Bernhard Paumgartner* eine weitgehende Kürzung und Bearbeitung für die Bühne vorgenommen werden mußte, da ein so umfangreiches Huldigungsgedicht in dieser Form heute nicht mehr aufgeführt werden könnte. Es enthält deutliche Anspielungen auf Maria Theresia und auf die bevorstehende Vermählung. Venus (Maria Theresia) steigt mit einem großen Gefolge und ihrem Enkel Ascanio vom Himmel, um ihn mit der schönen Nymphe Silvia zu vermählen. Diese gesteht aber dem Priester Aceste, daß sie einen Jüngling liebe, den sie im Traum gesehen habe. Natürlich ist dies Ascanio, der von Venus die Hand Silvias erhält und an seine Herrscherpflichten erinnert wird. Als erstes Gebäude einer neuen Stadt zaubern die Genien einen prachtvollen Tempel hervor. Venus schwebt zum Olymp zurück. Es mag besonders erwähnenswert sein, daß die Oper nach ihrer Uraufführung bis heute nirgends gespielt worden ist. Im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe der Internatio-

nenalen Stiftung Mozarteum wurde dieses Werk soeben von Dr. Luigi Ferdinando Tagliavini herausgebracht.

Die Uraufführung des «Schauspieldirektors» fand in der Orangerie von Schönbrunn bei einem Lustfest am 7. Februar 1786 statt, und zwar wurde zu Ehren der «k. k. Generalgouverneure der k. k. Niederlande» auf der rechten Seite der Bühne Mozarts «Schauspieldirektor» und auf der linken Salieris «Prima la musica e poi le Parole» gegeben. In Mozarts Parodie nach dem Text von Stephanie d. J., der auch der Verfasser der «Entführung» war, wurden die Schauspieler Brockmann, Lange, Stephanie und Weidmann sowie die Schauspielerinnen Sacco, Adamberger und Stephanie beschäftigt, die abwechselnd als Einlagen Szenen aus Ifflands «Bianca Capello» sowie «Der aufgehetzte Ehemann» spielten. Gleichzeitig traten aber auch die Sängerinnen Cavalieri (die erste Constanze) und Mozarts Schwägerin Lange (geborene Weber) sowie Herr Adamberger (erster Belmonte) auf. Mozart bekam hierfür wie jeder Sänger und Schauspieler 50 Dukaten, Salieri allerdings das Doppelte. Dieses Stück, das sich mit den Zuständen an den Hoftheatern befaßte und dem optimistischen Schauspieldirektor (der von Stephanie gespielt wurde) seinen Plan, ein Ensemble nach rein künstlerischen Grundsätzen aufzubauen, völlig zunichte macht, da er

zum Schluß des Stückes nur *Protegés* zu seinen Mitgliedern zählt, wurde später ins Kärntner-Theater übernommen, wo es nur drei Aufführungen erlebte. Zu den späteren Bearbeitungen zählt eine solche von Goethe, der *Cimarasos* ähnliches Werk unter dem Titel «Theatralische Abenteuer» in Weimar 1791, zunächst mit *Cimarasos* und 1797 mit Mozarts Musik, spielte, sowie jene von Louis Schneider in Berlin 1845, der Mozart selbst auftreten ließ. Auch in Richard Genées «Kapellmeister», 1896 in Berlin, spielte Mozart eine Rolle. Alle diese Bearbeitungen vermochten sich nicht lange zu behaupten, so daß man der mit aktuellen Bonmots versehenen Neufassung Bernhard Paumgartners, die erstmalig wieder auf den Originaltext zurückgeht, mit großem Interesse entgegensehen konnte.

Die wissenschaftliche Neuausgabe des «Schauspieldirektors» im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe, vorgelegt von Dr. Gerhard Croll, wird in Kürze erscheinen.

Der Beifall, der den Vorstellungen des Salzburger Opernstudios von einem internationalen Publikum (in der Mozart-Woche zählte man 5000 Besucher in Salzburg) gespendet wurde, hat die in die Aufführungen gesetzten Hoffnungen voll bestätigt.

Géza Rech