Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 41 (1961-1962)
Heft: 5

Rubrik: 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: 13.01.2026

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

UMSCHAU

DAS MITTELALTER IN NEW YORK

Das sogenannte *Cloisters-Museum* in New York ist nicht ein gewöhnliches Museum mittelalterlicher Kunst, sondern seiner äußeren Erscheinung und inneren Atmosphäre nach gleichsam ein in die neue Welt verpflanztes Stück Mittelalter. Über die Art und Weise einer solchen Verpflanzung und ebenso über das Maß der bewahrten Authentizität kann man gewiß geteilter Meinung sein. Dennoch dürfte sich kaum ein Besucher — sei er nun Europäer oder Amerikaner — dem eigenartigen Zauber entziehen können, der von diesem ungewöhnlichen Museum ausgeht.

Schon seine besondere Lage bietet hierzu eine wichtige Voraussetzung. Das «Cloisters»-Museum beherrscht die höchste Erhebung der Halbinsel Manhattan und steht in überraschend ruhiger Abgeschiedenheit vom Lärm der Weltstadt mitten in dem weitläufigen Fort Tryon Park. Von seinen Aussichtsterrassen sieht man keine Wolkenkratzer, sondern nur den weit unten ruhig und breit dahinfließenden Hudson, an dessen gegenüberliegendem Ufer steile, rote Felswände aufragen, die von dichten Wäldern gekrönt werden. Der Landschaftseindruck ist wahrhaft einzigartig. Man wähnt sich auf einem Aussichtspunkt des Rheinlands oder auf einem der großen Burghügel über der Seine in der nördlichen Ile de France. Für Momente vergißt man, daß am Fuße des Hügels das Getriebe der größten Stadt der Welt beginnt, daß man in einer halben Stunde mit der Untergrundbahn den Times Square erreichen kann und daß sich hinter dem Wald auf der anderen Seite des Hudson im Staate New Jersey die Vorstädte und Industriequartiere meilenweit nach Westen erstrecken.

Der Gebäudekomplex, der sich in monumentaler Ausbreitung in dieser Einsamkeit erhebt, ist keine Kopie oder Imitation einer bestimmten europäischen Klostersiedlung des Mittelalters, auch nicht eine Zusammensetzung verschiedener solcher Kopien. Es handelt sich im Gegenteil um eine Vereinigung mehrerer Einzelelemente, die in Europa abgebrochen, nach Amerika transportiert und im Fort Tryon Park von Manhattan wieder aufgebaut worden sind. Einige Verbindungstrakte und besonders die stützenden Außenmauern sind neu; sie bestehen aus Granit, der in den Steinbrüchen bei New London in Connecticut gewonnen wurde. Merkwürdigerweise präsentiert sich das Ganze durchaus einheitlich und erweckt keineswegs den Eindruck unechter Nachahmung, wie dies bei gewissen Rekonstruktionen romanischer und gotischer Bauten und vor allem bei sogenannten neugotischen Gebäuden sowohl in Amerika als auch in Europa immer wieder der Fall ist.

Die wichtigsten Elemente des «Cloisters»-Museums stammen aus fünf französischen Klöstern — Trie, Bonnefont-en-Comminges und Saint-Michel-de-Cuxa in den Pyrenäen, Saint-Guilhem-le-Désert in der Provence und Froville im Elsaß. Der das Ganze beherrschende romanische Glockenturm ist eine Nachbildung desjenigen von Saint-Michel-de-Cuxa, dessen Original am ursprünglichen Ort immer noch zu sehen ist.

Die Geschichte des «Cloisters»-Museums reicht zurück ins Jahr 1925. Damals schenkte John D. Rockefeller jr. dem Metropolitan Museum of Art eine beträchtliche Geldsumme, um damit die Sammlung mittelalterlicher Skulpturen und architektonischer Werke anzukaufen, die George Grey Barnard zusammengebracht hatte und die seit 1914 in einem Privatmuseum allgemein zugänglich war. Die Barnard-Sammlung war am Anfang des 20. Jahrhunderts die größte ihrer Art in Amerika. Sie bestand zur Hauptsache aus romanischen und gotischen Kunstwerken, die aus den damals vom völli-

gen Zerfall bedrohten Ruinen von Saint-Michel-de-Cuxa, Saint-Guilhem-le-Désert, Bonnefont-en-Comminges und Trie stammten. Daneben hatte Barnard, der zu seinen Lebzeiten nicht nur als Sammler, sondern auch als Bildhauer sehr berühmt war, eine Reihe von Grabmälern und Holzskulpturen erworben, die in Nordfrankreich, vornehmlich in der Ile-de-France und in Lothringen entstanden waren.

Als Unterabteilung des Metropolitan Museum wurde die Sammlung im Jahre 1926 in neuer Gliederung und Aufstellung wieder eröffnet. Sie trug jetzt den Namen «The Cloisters» (= die Kreuzgänge) und wurde von Rockefeller durch zahlreiche Schenkungen aus der eigenen Privatsammlung fortlaufend bereichert. Bald ergab sich die Notwendigkeit, sie in einem größeren Gebäude unterzubringen. Als der große Ölmagnat, Philanthrop und Kunstmäzen im Jahre 1930 der Stadt New York seinen im Norden Manhattans am Hudson gelegenen Landbesitz schenkte, wurde ein Teil davon für ein neu zu errichtendes Museumsgebäude reserviert, in welchem die mittelalterliche Sammlung des Metropolitan Museum eine bleibende Unterkunft finden sollte. In enger Zusammenarbeit von Architekten, Kunsthistorikern und Museumsfachleuten entstand unter dauernder Anteilnahme des Donatoren das Museum in seiner heutigen Form. Seine Eröffnung erfolgte 1938.

Es ist nicht ganz einfach, die Vielfalt der gegenwärtig dort zur Schau gestellten Schätze in kurzer Übersicht zu beschreiben. Der größte Teil der Sammlung stammt aus Frankreich, Spanien und Burgund; Deutschland ist quantitativ eher spärlich vertreten, Italien und England sozusagen überhaupt nicht. So ergibt sich dem Besucher zwar ein geographisch beschränktes, aber in seiner Begrenztheit um so farbenreicheres Bild hoch- und spätmittelalterlicher Kunst, ein Bild, das bei näherem Zusehen das spezifisch amerikanische Interesse des frühen 20. Jahrhunderts am europäischen Mittelalter überraschend deutlich widerspiegelt. Es ist nicht die Herrlichkeit der deutschen Kaiser, die Majestät ihres Hofzeremoniells und ihrer Reichsidee, die im «Cloisters»-Museum lebendig wird, auch nicht der Glanz der großen Päpste, die mit den Kaisern um die Herrschaft über die «civitas terrena» rangen. Man sucht vergeblich nach Zeugen germanischer Frühzeit oder nach solchen spätmittelalterlicher Stadtkultur. Was einem entgegentritt, ist die Blüte klösterlicher Bildung und Kunst, die Welt der Baumeister, Steinmetzen und Glasmaler, die etwa einen Suger von Saint-Denis umgeben hat, die Welt auch der «Legenda aurea», der «Chanson de Roland» und der «chantefable» von Aucassin und Nicolette. Man mag es als einen Zufall bezeichnen — aber es ist gewiß ein bedeutungsvoller Zufall —, daß dasselbe Bild in auffallend übereinstimmenden Umrissen auch in dem bisher wohl bedeutendsten Buche erscheint, das ein Amerikaner dem Mittelalter gewidmet hat. Wir denken an das 1913 herausgekommene, in Europa bis heute jedoch noch sehr wenig bekannte Werk «Mont-Saint-Michel and Chartres» von Henry Adams, ein Buch, das in seiner Erfassung einer bedeutenden Kulturepoche dem Werk Jacob Burckhardts über die «Kultur der Renaissance in Italien» nahekommt. Adams, einer der größten Geschichtsschreiber und Geschichtsdenker der Vereinigten Staaten, war ein Zeitgenosse George Grey Barnards und John D. Rockefellers.

Hervorragende Meisterwerke mittelalterlicher Malerei und Skulptur enthält bereits die erste Ausstellungshalle des «Cloisters»-Museums, die der Besucher vom Haupteingang her betritt. Die sogenannten Arlanza-Fresken aus dem Kapitelsaal des Klosters San Pedro de Arlanza in Nordspanien entstanden im frühen 13. Jahrhundert. Ihre Tierdarstellungen, besonders der Löwe auf dem einen der beiden Hauptstücke, zeigen auffallende Ähnlichkeiten mit denjenigen einer illuminierten Handschrift aus Burgos, einem Kommentar zur Apokalypse aus dem 10. Jahrhundert, die ebenfalls in New York aufbewahrt wird, nämlich in der Pierpont Morgan Library. In die unmittelbare zeitliche und geographische Nähe der Arlanza-Fresken gehört die Skulpturengruppe aus Cerezo de Riotirón, eine Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenland. Besonders die Figur des sitzenden Joseph, der mit der rechten

Hand sein zur Seite geneigtes Haupt stützt, während die Linke auf einem zwischen die Knie gestellten Stock ruht, gehört in ihrer stillen Würde zum schönsten, was die romanische Bildhauerkunst hervorgebracht hat und steht auf dem gleichen künstlerischen Niveau wie die berühmten Skulpturen der Kathedralen von Arles und Saint-Gilles. Sehr eindrucksvoll ist die südeuropäische Romanik ferner durch die beiden Kreuzgänge von Saint-Michel-de-Cuxa und Saint-Guilhem-le-Désert vertreten. Der erste der beiden bildet nicht nur ein besonders wertvolles Schaustück, sondern als architektonisches Element auch den Mittelpunkt des ganzen Museumsbaus. In denselben kunstgeschichtlichen Zusammenhang gehört die Kapelle von Notre-Dame-de-la-Grande-Sauve aus Langon, deren Altar durch eine in ihrer strengen Schlichtheit auffallende hölzerne Madonnenskulptur geschmückt wird, die im 12. Jahrhundert in einer burgundischen Werkstatt entstand.

Die Gotik ist neben den Kreuzgängen von Trie und Bonnefont-en-Comminges vor allem durch eine umfangreiche Skulpturensammlung vertreten. Ihre Höhepunkte bilden die spanischen und französischen Grabmonumente aus dem 13. Jahrhundert sowie einige ausgezeichnete Heiligenstatuen aus Nordfrankreich und aus dem Rheinland, unter welchen eine relativ späte französische Darstellung der heiligen Barbara (15. Jahrhundert) in ihrer fast barocken Haltung besonders hervorragt.

In der sogenannten Schatzkammer («Treasury») befindet sich eine große Kollektion von Goldschmiedearbeiten, die vorwiegend aus liturgischen Geräten besteht. Hier begegnet man auch dem einzigen frühmittelalterlichen Kunstwerk des Museums, nämlich dem aus dem 4. Jahrhundert stammenden silbernen Kelch von Antiochien, der als einer der frühesten erhaltenen christlichen Abendmahlskelche gilt und bereits zu ausgedehnten wissenschaftlichen Diskussionen Anlaß gegeben hat. Er wird umgeben von einigen außerordentlich fein gearbeiteten früh- und spätgotischen Kelchen und einer Anzahl von Reliquaren und Weihwassergefäßen. Neben der Bildhauerei und Goldschmiedekunst begegnet man auch der Glasmalerei. Die sechs Fenster aus der Kirche des Karmeliterklosters St. Severin zu Boppard am Rhein (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) gehören zwar nicht zu den größten Werken dieser Kunst, bilden aber wohl ihr schönstes Beispiel, das heute in Amerika zu sehen ist. Es handelt sich um sechs Heiligendarstellungen mit einer Fülle von Attributen und Symbolen, die nicht nur den Kunsthistoriker, sondern auch den Freund der allgemeinen mittelalterlichen Kulturgeschichte zu langem Verweilen veranlassen können.

In die Atmosphäre spätmittelalterlich-höfischer Kultur führen die beiden Wandteppich-Bildfolgen, die man wohl als eindrucksvollste Schätze des «Cloisters»-Museums bezeichnen darf. Sie gehören zum Wertvollsten, was auf diesem Gebiet mittelalterlicher Kunst unserer Zeit erhalten geblieben ist. Die ältere der beiden Bildfolgen ist das Fragment einer Darstellung der «Neuf Preux», das neben der berühmten Apokalypse von Angers als eine der wenigen Wandteppich-Serien des 14. Jahrhunderts einzig dasteht. Von den neun ursprünglichen Bildern konnten im Laufe der Zeit fünf aufgefunden und zusammengebracht werden: Josua, David, Alexander der Große, Julius Cäsar und König Artus. Sie erscheinen in Lebensgröße, jeweils umgeben von kleineren Figuren, Soldaten, Bischöfen, Heiligen, Propheten usw., vor kunstvollen architektonischen Hintergründen und unter gotischen Gewölben. Vergleiche mit den Wandteppichen von Angers haben ergeben, daß die «Neuf Preux» unter derselben künstlerischen Aufsicht entstanden sind und daß auch die technische Herstellungsart bei beiden Werken die gleiche ist. Stilistische Verwandtschaft besteht ebenfalls zu den Glasmalereien in der herzoglichen Kapelle von Bourges sowie zu den Miniaturmalereien in verschiedenen Büchern, die der Herzog Jean de Berry anfertigen ließ. Es wird angenommen, daß die «Neuf Preux» in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts für den Palast des Herzogs in Bourges gewirkt wurden.

Die zweite Bildfolge ist ungefähr hundert Jahre jünger: sie besteht aus sieben Teppichen, die eine fortlaufende Darstellung der

Jagd nach dem Einhorn enthalten. Fünf Teppiche wurden angefertigt für Anne de Bretagne, als sie am 8. Januar 1499 mit Ludwig XII. Hochzeit feierte und dadurch zum zweiten Male Königin von Frankreich wurde. Das erste und das siebente Stück entstanden später, nämlich zur Zeit der Vermählung Franz I. mit Annes Tochter und Erbin Claude de France. Mit Ausnahme des fünften Stückes ist die ganze Bildfolge ausgezeichnet erhalten; die Farben sind frisch und die Konturen so deutlich, daß der Kenner zum Beispiel ohne weiteres die zahlreichen Arten der dargestellten Blumen, Gräser und Kräuter bestimmen kann. Die einzelnen Teppiche zeigen den Auszug der Jäger, die Umzingelung des Einhorns, seinen Ausbruchsversuch, seinen Kampf mit den Hunden, seine Gefangennahme und schließlich seine Gefangenschaft in einem runden Gehege inmitten einer blühenden Wiese. Die ganze Darstellung der an christlicher und heidnischer Symbolik reichen Legende steht vor einem äußerst farbenfreudigen und lebendigen Hintergrund mittelalterlicher Jagd- und Hochzeitsszenen, die in der Vielfalt ihrer Einzelheiten wiederum von großem kulturhistorischem Interesse sind. Die Einhornjagd und die «Neuf Preux» allein würden den Besuch des Museums vollauf rechtfertigen.

Vieles wäre noch zu erwähnen: die Sammlung gotischer Malerei, der sogenannte spanische Raum, die Altartafeln des Maître de la Flémalle und aus der Schule Rogier van der Weydens. Endlich darf auch der große Klostergarten nicht vergessen werden. Besonders ausgebildete Gärtner betreuen hier die Anpflanzung von Heilkräutern, deren Gebrauch in mittelalterlichen Geschichtsquellen bezeugt wird. Die Präsentation der Kunstwerke geschieht nach den modernsten Grundsätzen, unter sorgfältigster Ausnützung der Licht- und Raumverhältnisse. Nirgends entsteht der Eindruck der Überladenheit oder derjenige verwirrender Vielfalt. Ganz besonderes Lob verdient der Katalog: er enthält nicht nur genaue Beschreibungen der ausgestellten Kunstwerke und zahlreiche vortreffliche Illustrationen, sondern er führt den Leser in einem einleitenden Abschnitt auch in die allgemeinen Grundprobleme des Mittelalters ein und erklärt kurz aber dennoch ohne verfälschende Simplifizierung die Organisation der Kirche, das Wesen des Mönchtums und die Bedeutung der Klöster für die Entwicklung von Kunst und Bildung. Von großem Interesse sind darüber hinaus seine zahlreichen Auskünfte über die wechselvollen Schicksale einzelner Kunstwerke vor ihrer Aufnahme in die Sammlung des «Cloisters»-Museums.

Es gibt in New York noch andere Stätten der Erinnerung an den Geist des Mittelalters: vor allem natürlich das Metropolitan Museum of Art mit seiner prachtvollen Sammlung burgundischer Malerei, dann die Frick Collection und endlich die Pierpont Morgan Library, deren Sammlung illuminierter Handschriften zu den bedeutendsten der Welt gehört. Nirgends aber wird jener Geist des Mittelalters, den Henry Adams in «Mont-Saint-Michel and Chartres» beschworen hat, so unmittelbar lebendig und faßbar wie im «Cloisters»-Museum. Hier wird nicht nur dem Spezialisten, sondern auch dem interessierten Laien der Blick freigegeben in den weiten Raum der gemeinsamen Vorgeschichte sowohl der europäischen als auch der amerikanischen Gegenwart.

Hans Rudolf Guggisberg

Je länger man in New York lebt, um so mehr erkennt und bestaunt man die Gegensätze und Widersprüche in diesem grandiosen Stadt-Monstrum, das mit seinen sich weit in alle Richtungen hinstreckenden Vorstädten und unmittelbar angrenzenden Ortschaften mehr als 12 Millionen Einwohner zählt. Das Metropolitan Museum meldet, daß dies Museum allein im Jahre 1960 von vier Millionen Menschen besucht wurde; aber kürzlich demonstrierten Tausende von Müttern öffentlich, weil ihre Kinder, die sich für den Besuch der High Schools vorbereiten, nur schlecht oder gar nicht lesen können, so daß der Oberbürgermeister sofort die Einstellung von 250 neuen Lehrern, Spezialisten im Lese-Unterricht, ankündigen mußte. Als Oberbürgermeister Wagner eine der vielen zerfallenden Schulen besichtigte, lief ihm eine Ratte über die Füße, und eine Umfrage des von seinem Urlaub zurückgerufenen Schul-Superintendanten bei den 860 städtischen Schulen ergab, daß 845 dringend reparaturbedürftig seien. Andrerseits werden die beiden größten Universitäten New Yorks, die Columbia University und die New York University, mit zusammen etwa 50 000 Studenten nicht nur einzig und allein durch private Mittel, ohne Zuschuß der Bundesregierung, des Staats oder der Stadt New York, erhalten, sondern ehemalige Studenten dieser Universitäten und andere Reichgewordene stiften so viele Millionen, daß ständig neue Universitätsbauten aus dem Boden wachsen.

New York hat die abschreckendsten und ausgedehntesten Slums in den Vereinigten Staaten; aber nur einen oder zwei Blocks entfernt von diesen zerfallenden, schmutzstrotzenden Häusern, in denen manchmal zwei Familien in einem Zimmer hausen und zehn Familien einen Toilettenraum benutzen, werden seit etwa zehn Jahren die elegantesten Wohnhäuser errichtet, mit einem Komfort, von dem der Europäer kaum etwas weiß, jedoch auch mit einem Mietzins, für den man sich in einem Jahr pro Wohnung ein angenehmes Einzelhaus im Grün der Vorstädte kaufen könnte.

Viele Teile New Yorks werden gleich blockweise niedergerissen, nicht etwa nur in den Slums, um bessere Wohnhäuser für weniger Bemittelte zu errichten, sondern ebenso auf dem am teuersten bezahlten Boden unseres Planeten, im Zentrum Manhattans und seiner bisher vornehmsten Straße, der Park Avenue, wo ringsum in verblüffenden Stilarten, meist in modernster Glasarchitektur, wolkenkratzerhohe Bureauhäuser erstehen. In einem von ihnen, erbaut von Mies van der Rohe, einer einzigen Firma gehörend, sind die ganze Nacht hindurch Hunderte von Fenstern in langen Reihen an allen vier Fronten horizontal und vertikal grell erleuchtet; und das neue, fünfzig Stockwerke hohe, von Wasserspielen und Pflanzen umkränzte Haus der Zeitschriften «Time» und «Life» ist so geräumig, daß umfangreiche Kunstausstellungen in seiner Eingangshalle dargeboten werden, zu der jedermann umsonst Zutritt hat und sich in den bequemsten Sitzgelegenheiten ausruhen kann. Über dem in neuer Sachlichkeit sich weit hinbreitenden Hauptbahnhof, Grand Central Station, in dem die Mehrzahl aller in New York einlaufenden Züge unterirdisch enden, wird «das größte Bureauhaus der Welt» errichtet, und zwar in Manhattans belebtester Straße. An dieser 42. Straße liegt jedoch auch ein Paradies der Stille: die Public Library, «die meistbenutzte Bibliothek der Welt», während in einem anderen grade flachgelegten Block sich «das höchste und größte Hotel der Welt» auftürmen wird. Aber man muß andrerseits wissen, daß seit fast vierzig Jahren, seit der Eröffnung des Waldorf-Astoria-Hotels, in New York kein einziges neues Hotel gebaut wurde.

Das gleiche wie von den Hotels muß auch von New Yorks Theatern gesagt werden. Es sind zwar am Broadway, in den sechziger Straßen, etwa zwanzig Blocks freigelegt worden, um das «Lincoln Center» zu entwikkeln: das umfangreichste und vielfältigste Kunstunternehmen aller Zeiten, enthaltend: die neue Metropolitan Oper, eine neue Konzerthalle für das philharmonische Orchester, ein Repertoiretheater für Schauspiel, ein

Theater für Ballett und Musicals, eine Musik- und Theaterschule mit Konzert- und Aufführungssälen, ein Theatermuseum mit reicher Theaterbibliothek, eine Universität mit dazugehörigem Campus und manch andere Baulichkeiten, zu denen entlang des Hudson-Flusses das geplante gigantische Gebäude der New York Times gehören wird. Aber andrerseits ist seit Ende der zwanziger Jahre kein einziges neues Theater «on Broadway», das heißt am Broadway und seinen Nebenstraßen von der 40. bis zur 59. Straße, errichtet worden, mit Ausnahme des zu den immer weiter sich hinbreitenden Wolkenkratzern des «Rockefeller Center» gehörigen «Center Theater», das 1932 eröffnet wurde, doch so kolossal und unpraktisch war, daß in ihm, seit Erik Charell, aus Deutschland vertrieben, hier «Das weiße Rößl» als Riesenschau Mitte der dreißiger Jahre aufführte, fast nur noch Eis-Balletts gezeigt wurden. Jedoch dies Theater ist längst ein Radio- und Fernsehstudio geworden, zu dem das Publikum umsonst Zutritt hat, ebenso wie die beiden anderen «neuesten», das heißt vor 1930 errichteten übergroßen Schauspielhäuser für Revue und Musicals, so das «Ziegfeld Theater», erbaut von dem aus Wien gekommenen, damals fortschrittlichsten Bühnenbildner Joseph Urban. Ein ähnliches Schicksal hatten viele andere Theatergebäude «on Broadway», die entweder in Kinos oder in Radio- und Fernsehsenderäume verwandelt wurden.

Man hört außerhalb New Yorks, besonders in Europa, fast nur vom Glanz des Broadway-Theaters, das in den Vereinigten Staaten auch «commercial» oder «legitimate» Theater genannt wird, aber kaum von seinem Elend. Wenig bekannt ist, daß es 1928 in New York achzig Schauspielhäuser gab, 1931 noch sechsundsechzig, jetzt aber kaum noch dreißig. Keines dieser Theater ist ein Repertoire-Theater oder wird von einer geschlossenen Truppe oder von seinem Besitzer «bespielt». Sondern etwa zwei Drittel der Broadway-Theater gehören der Familie Shubert, und jedes einzelne der noch vorhandenen Broadwaytheater wird für jedes einzelne Schauspiel oder Musical, zu sehr hohem wöchentlichen Preis, an einen einzelnen «Producer» vermietet, der wiederum nur wenig oder gar kein eigenes Geld riskiert, sondern durch sogenannte «Angels», also Engel, die für die Produktion nötige Summe aufbringt. Er engagiert dann Regisseur und Hilfsregisseure, Bühnenbildner, Kostüm-Zeichner, Bühnenarbeiter, die ganze Besetzung und Presseagenten. Jede dieser Gruppen ist aber gewerkschaftlich aufs strengste organisiert, und diese Gewerkschaften bestimmen die Preise, — bestimmen nicht nur die Preise für jede Dekoration, Mindestpreise für Schauspieler (während die Höchstpreise für Stars ins Unendliche wachsen), sondern auch die Anzahl der für jedes Stück einzusetzenden Bühnenarbeiter, Beleuchter und sogar der Musiker, die der Produzent bezahlen muß, gleichviel ob er die Musiker überhaupt braucht, gleichviel ob er sie spielen läßt oder nicht. Das Unglaublichste ist, daß für jede Produktion in jedem der für diese Produktion gemieteten Broadwaytheater der Produzent auch den gesamten, äußerst komplizierten Beleuchtungsapparat stellen und einbauen lassen muß. Die neuen Erfindungen auf dem Gebiet der Theaterbeleuchtung, etwa die Lichtorgel, dürfen nicht benutzt werden, weil damit die Zahl der Beleuchter wesentlich eingeschränkt würde. In den Musicals kommen noch Dirigenten, Orchester, Chöre, Tänzer und Showgirls hinzu. Dekorationen, bis zum kleinsten Versatzstück, dürfen nur einmal und nicht wieder, das heißt nur für das Stück, für das sie angefertigt sind, benützt werden. Sofort nach Schluß der letzten Vorstellung muß in selbiger Nacht die gesamte Ausstattung abgefahren und vernichtet werden. Und diese furchtbare Vernichtungsarbeit geschah in der laufenden Spielzeit öfters als jemals zuvor, manchmal bereits nach einer einzigen oder nach der Sonnabend-Vorstellung der ersten Woche — das heißt nach einem «Flop» oder Fehlschlag.

Daß in den letzten Jahren am Broadway auf einen Erfolg vier Fehlschläge kommen, stellte in einem herzzerreissenden, bitteren Abschieds-Artikel der führende und einflußreichste Theaterkritiker Amerikas, Brooks Atkinson, fest, als er nach fünfunddreißigjähriger Tätigkeit als Chefkritiker der New York Times zurücktrat. Dieser kundigste

Theatermann stellt aber auch fest: «Die Kosten, eine Produktion auf die Bühne zu stellen und durchzuführen, und damit die Kosten der Eintrittskarten für das Publikum, sind erschreckend hoch. Sie würden als vernichtend hoch zu gelten haben in einem gesunden Geschäft.» Aber, so sagt er dann: «Wenn das Broadway-Theater eine Industrie wäre, müßte es als eine kranke Industrie bezeichnet werden. Es ist aber mehr ein improvisierter Trapez-Akt in einem wackligen Zirkuszelt.»

Wenn man hört, daß die Kosten, am Broadway ein Schauspiel aufzuführen, zwischen $ 30 000 und 200 000 schwanken, für ein Musical aber zwischen $ 250 000 und 500 000 und mehr, — und daß in vier von fünf Fällen dies investierte Geld entweder völlig oder zumindest teilweise verloren ist, so wird man zugeben müssen, daß das Broadway-Theater krank, sehr krank ist. Es ist zur bloßen Spekulation geworden, wie eine Börsenspekulation; der Fachausdruck lautet seit langem: die «Angels investieren in ein Stück», und zwar von 200 bis 50 000 Dollar pro Teilnehmer und höher. Wird das Stück ein Erfolg, das heißt läuft es länger als ein halbes Jahr ununterbrochen, möglichst jahrelang, und dann noch später mit Originalbesetzung oder gleichzeitig in einer zweiten Besetzung auf Gastspieltouren über den ganzen Kontinent bis zur Westküste, dann verzinst sich das investierte Kapital nicht nur, es vervielfacht sich auch. So können Musicals, wie die von Rogers und Hammerstein oder «My Fair Lady», die in New York mehrere Jahre hindurch, dazu mit mehreren Truppen «on the road» und überdies mit enormem Erfolg über die ganze Welt gespielt werden, buchstäblich Millionen einbringen. Das gilt ebenso von erfolgreichen Schauspielen und Komödien, wenn auch in geringerem Maße. Man muß bedenken, daß es in den ganzen Vereinigten Staaten kaum noch regelmäßig spielende Theater gibt, so daß fast alle Städte, selbst die größten, sich mit Gastspielen solcher Truppen aus New York begnügen müssen. Erfolgreiche Stücke werden «commercial plays» genannt. Es ist charakteristisch, daß unter den Studenten, die an den Colleges und Universitäten «dramatics» oder «playwriting» studieren, die allermeisten danach streben, ein solches «commercial play» schreiben zu «lernen». Tatsächlich geschah es vor einigen Jahren, daß die Studenten einer der größten Universitäten so energisch verlangten, zu wissen, wie man ein «commercial play» schreibt, daß die Dozenten drei bewährte Praktiker vom Broadway einluden, die in dem größten Hörsaal den Studenten erklärten, wenn sie dafür ein Rezept wüßten, dann würden sie selber nichts tun, als «commercial plays» abfassen.

Wenn man einerseits die Höhe der Kosten einer einzigen Produktion, andrerseits den geringen künstlerischen oder auch nur thematischen Ehrgeiz vieler Autoren bedenkt, so ist leicht einzusehen, wie das Niveau des Broadway-Theaters gesunken und die Bedeutung der kleinen, rapide sich vermehrenden Theater abseits vom Broadway gestiegen ist, die unter günstigeren finanziellen Bedingungen und mit wertvolleren Autoren arbeiten. Die Musicals am Broadway verlangen zwar eine sehr hohe Investierung, aber sie haben verhältnismäßig weniger Fehlschläge als Dramen und Komödien und rentieren sich, wie gesagt, im Erfolgsfall viel besser als ein Schauspiel. Deshalb suchen in den letzten Jahren die Schauspiel-Produzenten zwecks Verringerung des Risikos nach Stücken mit möglichst wenig Personen und mit möglichst nur einer Dekoration; sind mehrere Dekorationen nötig, so schafft oft ein geschickter Bühnenbildner eine Einheitsdekoration, in der dann mit geringen Veränderungen sämtliche Akte und Szenen spielen. Man gibt von ausländischen Stücken nicht Übersetzungen, sondern «adaptations», und diese Adaptionen verändern und vergewaltigen oft das Original, um das Stück dem Geschmack des Broadway-Publikums anzupassen. So werden jetzt Jonescos bitter satirische «Nashörner» als eine wilde Farce gegeben, und der überhebliche Spießer, der sich auf offener Szene, als Symbol des Konformismus, in ein Nashorn verwandelt, wird von einem saftigen Komiker gespielt, so daß das Publikum vor Lachen fast so brüllt wie der sich nashörnende Komiker; selbstverständlich ist die bebilderte Reklame für das Stück ganz auf diese Szene gestellt. Hingegen sollte das Schauspiel «All the Way

Home», das in diesem Jahr die beiden höchsten Auszeichnungen der Vereinigten Staaten als das wertvollste Stück des Jahres erhielt, sowohl den Pulitzerpreis wie den Preis der New Yorker Kritiker, obwohl musterhaft aufgeführt, schon nach einigen Tagen abgesetzt werden. Trotz aller Preise und allen Preisens kann das Stück überhaupt nur weiter gespielt werden, weil, um die Ehre des Broadway einigermaßen zu retten, sowohl der Theaterbesitzer wie Produzent, Regisseur und alle Mitwirkenden ihre finanziellen Ansprüche freiwillig heruntergesetzt haben. Früher nahm man an, daß ein Schauspiel drei Monate laufen müsse, um die investierte Summe hereinzubringen, jetzt, so schreibt Brooks Atkinson, muß der Produzent eines Schauspiels sechs Monate lang wöchentlich 10 000 bis 12 000 Personen ins Theater bringen — sonst wird er zum «unfreiwilligen Philanthropen». Ein Musical braucht natürlich eine viel längere Laufzeit, um das Kapital der «Engel» wieder zurückzuverdienen.

Aus all diesen Gründen darf man sich nicht wundern, daß ein Stehplatz am Broadway ebensoviel kostet wie ein Parkettplatz in Londons oder Mitteleuropas besten Schauspielhäusern. Für einen guten Schauspielplatz am Broadway muß man $ 6.50 bis $ 7.50 bezahlen, für ein Musical ist die Karte etwa zwei Dollars höher. Da für die Erfolgsstücke aber Karten oft nur bei Billetthändlern oder Hotelportiers zu haben sind, so steigen die Preise für das «legitime» Theater nach dem Belieben der illegitimen Zwischenhändler. Mr. Atkinson wurde zwar bei seinem Rücktritt sehr gefeiert: ein Theater ist nach ihm benannt, und er hat zeitlebens für jede Premiere in jedem Broadway-Theater zwei Plätze frei. Aber der gleiche, so hoch geehrte Mr. Atkinson mußte es kürzlich erleben, als er selber in einem Stück auftrat, das heißt ein Schauspieler in seiner Maske (weil es ein Buch seiner Frau über die Erlebnisse des Ehepaars Atkinson in Moskau dramatisierte), dies Stück derart durchfallen zu sehen, daß es sofort abgesetzt werden mußte. Jedoch selbst wenn dies Stück ein «Achtungserfolg» geworden wäre — also von der Kritik gelobt und ein paar Dutzend Male aufgeführt —, so kostet dennoch, wie Atkinson feststellt, ein solcher Achtungserfolg dem Produzenten und seinen Geldgebern durchschnittlich 100 000 Dollars.

Da all dies europäischen Lesern ziemlich unglaublich erscheinen mag, seien hier noch einige Beispiele in krassen Fakten gegeben: In der vorigen Spielzeit endete ein Musical mit zwei der populärsten sogenannten Clown-Komiker nach 16 Aufführungen mit einem Verlust von $ 400 000; in dieser Spielzeit mußte das Musical «The Conquering Hero» das nach einem der erfolgreichsten amerikanischen Lustspielfilme gearbeitet war und recht erfolgreiche Probe-Aufführungen in anderen Städten erzielt hatte, noch in der Woche seiner Broadway-Erstaufführung begraben werden, und damit waren 350 000 investierte Dollars verloren. Sogar eine Broadway-Darbietung mit nur zwei Personen und ohne jede Dekoration schloß nach sechs erfolgreichen Monaten mit einem Defizit von 20 000 Dollars.

Die jährliche Besucherzahl der Broadway-Theater fiel von 1930 bis 1960 von 12 300 000 auf 8 100 000, das heißt um mehr als ein Drittel, trotz des Anwachsens der Bevölkerung und des noch größeren Anwachsens der Besucher New Yorks aus anderen Städten Amerikas und aus aller Welt. Noch erschreckender ist es für den Theaterfreund, zu hören, daß 1928 nicht weniger als 264 Stücke aller Art, vom Drama bis Musical und Revue, aufgeführt wurden, im Jahre 1960 aber nur 57. Selbst wenn man die Entwertung des Dollars berücksichtigt, so sind die Theaterkarten prozentual beträchtlich höher gestiegen als irgendein anderes Produkt des Landes. Dazu kommt noch, daß Amerika das einzige Land der Welt (außer Norwegen) ist, in dem die Popularität des Theaters und seine Besucherzahl seit Kriegsende nicht wie sonst überall sich vergrößert hat, sondern, um es noch einmal zu sagen, um ein Drittel gesunken ist. In der letzten Spielzeit ging mehr als die Hälfte des gesamten in der Broadway-Produktion investierten Kapitals verloren.

Die augenblickliche Spielzeit 1960/61 aber scheint sowohl künstlerisch wie finanziell die schlimmste seit Kriegsende zu werden. Die Situation ist so katastrophal, daß kürzlich

fünfzehn «führende Broadway-Delegierte»: Theaterbesitzer, Produzenten, Autoren, Vertreter aller an den Produktionen beteiligten Gewerkschaften, ja sogar der Restaurateure, nach zehnmonatigem gründlichen Studium der Broadway-Situation mit einer 105 Seiten umfassenden, sich auf die Ergebnisse dieser Studie stützenden Abhandlung, verfaßt von einem der berühmtesten akademischen Nationalökonomen Amerikas, vor dem Oberbürgermeister New Yorks erschienen und um Erlaß der städtischen und bundesstaatlichen Billett-Steuer baten. Der Erlaß dieser Steuer, die jährlich bis zu 2 500 000 Dollars anläuft, sei, wie die Abhandlung beweise, «die einzige und letzte Möglichkeit für das Weiterbestehen des Broadway-Theaters als freie, private, konkurrenzfähige Unternehmung». Jeder kennt das amerikanische Schlagwort «free enterprise», das zu einer Art Besessenheit geführt hat. Denn jeder Europäer wird fragen: wie steht es mit Subvention der Theater durch die Stadt, den Bundesstaat, die Bundesregierung? Aber gerade solche Subvention wird vom Broadway abgelehnt und bekämpft, da sie, so behauptet man, die Theater abhängig machen würde von Verwaltung, Regierung und der gerade herrschenden Partei, und fernerhin die subventionierten Theater zu einer Schmutzkonkurrenz der privaten Theater heranbilde. Lieber erträgt der Broadway den nervenzerrüttenden Existenzkampf, künstlerischen Niedergang und die demütigende Suche nach kleinen und großen Kapitalgebern, jenen «Engeln», die zu Teufeln geworden sind, weil sie nicht auf das Theater als Kunst, sondern als Geschäft ausgehen.

Schon hat in dieser schwierigen Situation einer der leidenschaftlichsten und erfolgreichsten Regisseure, Elia Kazan, erklärt, er verlasse den Broadway für immer, weil es unmöglich sei, dort künstlerisch wagemutige Stücke aufzuführen und genügend Zeit für Proben zu erhalten; die Kosten seien derart absurd, daß die Produzenten oftmals wertvolle Stücke nicht spielen, weil die Aufführungen zu teuer und zu riskant erscheinen. Und schon hat, was mehr heißen will, «The Dramatists Guild», die Organisation der Theaterautoren, erklärt, sie würden sich für die ersten 17 Wochen Laufzeit eines Stückes mit der Hälfte der ihnen zustehenden Tantièmen begnügen, wenn auch Produzent, Regisseur und Schauspieler ihre Ansprüche herabsetzen würden. In ihrer verzweifelten Lage geben die Theater, wenn ein Stück nicht jeden Abend ausverkauft oder sehr gut besucht ist, sogenannte «Twofers» aus, das heißt two for one: der Kundige erhält an manchen Stellen der Stadt Bons, bei deren Präsentierung an der Kasse er für zwei Billetts nur eins bezahlt... Aber dennoch und trotz allem bietet der wilde Lichterglanz und Strahlentanz des Broadway mit seinen 30 Theatern und etwa ebenso vielen Kinos ein hinreißendes Schauspiel, — und ebenso erregend bleibt immer noch die Summe und Vielfältigkeit des in all diesen Häusern Gebotenen.

Gibt es nun, wird man fragen, in New York nicht auch billigere Theater als die am Broadway? Gibt es Theater, die dennoch subventioniert werden, wenn auch aus anderen als Regierungs-Quellen? Wie ist die Situation der Schauspieler angesichts des Minimums von Broadway-Produktionen? Wie steht es mit den «Off Broadway-Theatern», von deren Wagnissen und Erfolgen man so viel hört? Wird nicht die alte «Dreigroschen-Oper» von Brecht und Weill als «Threepenny Opera» off Broadway schon im 7. Jahre aufgeführt und hat an Zahl der Vorstellungen jedes Musical in der Geschichte des Broadwaytheaters übertroffen? Wie ist also abseits vom Broadway die künstlerische und finanzielle Situation? Diese Fragen sollen in einem weiteren Bericht zusammen mit einem Rückblick auf die New Yorker Spielzeit 1960/61 beantwortet werden.

Kurt Pinthus

EIN MATTER WETTSTREIT

Zur achten Saison des Théâtre des Nations

Nicht jedes Jahr bringt dem Theater der Nationen, dieser Arena der Theatertruppen aller Länder, reiche Ernte. Diese Saison wird wohl als Mißernte verbucht werden müssen, obwohl es kaum ausgesprochen schlechte Aufführungen zu sehen gab, ja obwohl zum ersten Male das Prinzip der Uraufführung vor dem Publikum der Seine in großem Maß durchgeführt wurde. Als ohne Umschweife schlecht kann man nur die libanesische Al-Anwar-Truppe bezeichnen, die sogenanntes Folklore vom Niveau eines drittrangigen Kasinos vorführte. Es herrschte vielmehr Langeweile bei den Habitués des Sarah-Bernhardt-Theaters, weil das Außergewöhnliche fehlte. Daß man aus Deutschland drei Premieren sah, veränderte daran nichts, denn auf jede Weise wurde dafür gesorgt, daß das Ergebnis unbefriedigend war. Bei Johannes Noevers «Nach Kasan» konnte selbst die beste Regie dies uninteressante Stück nicht retten, in welchem die abgedroschenen Themata der Kontaktlosigkeit, der Flucht in den Traum und die Subjektivität aufs neue und ohne Begabung abgewandelt wurde. Am gleichen Abend spielte das Schloßtheater von Celle noch Arrabals «Guernica», ein unbeholfenes Stück dieses jungen Spaniers, der heute recht überschätzt wird. Man spielte mit den Mitteln eines Provinztheaters, und es war auch danach. Die Oper aus Bielefeld brachte einen modernen deutschen Komponisten zu Gehör, Winfried Zillig, der Kleists «Verlobung von San Domingo» vertont hat. Hier reichten die Gaben der Regie ebensoweit wie die des Komponisten: zur Erzeugung von Monotonie mangels jeglicher Originalität der Erfindung. Als dann nach der Pause Samuel Becketts «Krapp oder das letzte Band» von Marcel Mihalovici vertont über die Bretter ging, entdeckte man mit Freude, was Begabung vermag. Diese Konfrontation des alten Krapp mit dem Zeugnis seiner jungen Jahre ist wohl ein abermaliger Ausdruck des Zerfalls und der Auflösung, die Beckett in das Theater unserer Tage eingeführt hat, sie widerspricht also a priori der Vertonung, denn Gesang ist in jedem Fall Ausdruck innerer Bewegtheit. Aber Mihalovici bringt in seine Partitur soviel melodischen Einfallsreichtum, daß man, einmal die Veroperung dieses verröchelnden Lebens bejaht, dem Musikstück nur zustimmen kann. Für Paris war's freilich keine Uraufführung, da diese Kammeroper schon letztes Jahr zu hören gewesen war, doch löste die Bekanntschaft mit dem überdurchschnittlichen jungen Amerikaner William Dooley als Krapp Begeisterung aus.

Mit größter Spannung sind die beiden Stücke erwartet worden, die das Wachtangow-Theater aus Moskau zeigte. Man wurde nicht enttäuscht, wenn auch das künstlerische Ergebnis kaum brillant war. Aber in diesem Fall zählte der Kunstgenuß geringer als der Einblick, den man sich durch das Theater ins russische Leben versprach. Das erste Stück kam diesem Wunsch weit entgegen: *Eine Geschichte aus Irkutsk* von *Alexis Arbusow* bietet eine saftige Scheibe Lebenswirklichkeit aus dem Rußland von heute; daß sie in Moskau gleich über zwei Bühnen geht, weist nur auf den Grad ihres Erfolgs (und damit ihrer Authentizität) hin. Es scheint, so belehrt uns der Autor, als sei im Vaterland des Sozialismus nach dem heroischen das genießerische Zeitalter angebrochen. Valja, die Kassierin eines Genossenschaftsladens, ist ein lockerer Vogel: die Carmen von Irkutsk, freilich mit etwas massivem Charme. Die Baggerbelegschaft von nebenan spöttelt denn auch über sie, die «Valja zu kleinem Preis», und ihren Liebhaber Victor. Doch bald wird es nichts mehr zu munkeln geben, denn Victors Freund Sergei führt die Flatterhafte aufs Zivilstandsamt. Victor verzichtet und ertränkt seine Liebe beim Grundwasserbaggern. Nicht bloß ein Kind, gleich Zwillinge erfreuen bald darauf das junge Paar, das sich nun einem hemmungslosen Kleinbürgerglück ergibt. Bis Sergei beim Kinderretten im Fluß ertrinkt und Victor aufs neue Valja seine Liebe anträgt. Nun ist ihr Privatleben zu Ende, denn die Arbeit tritt mit ihrer For-

derung auf den Plan. Das einzige Mittel, die «untätige» Valja von der Schmach des Rentnerdaseins (und der Mutteraufgabe, die ein Leben dortzulande nicht ausfüllt) zu befreien, teilt uns der Autor unmißverständlich mit: «Was braucht der Mensch, um glücklich zu sein? Daß seine Arbeit mehr wert ist als er selbst.» Das sagte ihr Sergei während der Flitterwochen; diesem Spruch wird sie folgen.

Realistisch, also aus dem täglichen Leben gegriffen, ist diese Fabel, sozialistisch indes keineswegs, wenn man zum Vergleich an die Bühnenwerke des ideologischen Repertoires denkt, welche die Frohbotschaft des Arbeiterideals kämpferisch zu verbreiten hatten. Der Belegschaftsführer, wie immer in russischen Filmen oder Theaterstücken ein gemütlicher Fünfziger, der das Arbeitsethos hochhält und offizielle Erbauungssprüche klopft, erfüllt bei Arbusow diese Rolle nur am Rande, als ein Pflichtsoll, das die Erwähnung nicht lohnt. Im übrigen geht er selbst auf Freiersfüßen, der goldige Brummbär, und ist dabei Valjas Freundin, seiner Angebeteten, gegenüber so vergnüglich schüchtern. Mit einem Wort: Gogols Bauerngeschichten vom Weiler bei Dikanka ist hier ein Nachfahre auf der Bühne erwachsen, weniger kunstvoll, aus gröberem Stoff, doch von ähnlichem Geist. Das «ewige Rußland», das bäuerische, lachend und scherzend, überströmend von Herz, regt sich von neuem. Vierzig Jahre nach der Revolution ist es fraglos von Interesse, diese Rückkehr zu den uralten Gefühlen, Lebensformen und Charaktertypen festzustellen. Von den pathetischen Idealen der «neuen Gesellschaft» hört man nichts. Ganz auf Preisung des Privaten ist das Stück gestimmt. Der Chor, von der Zensur geduldete Stimme des Volkes, gibt aufmunternd seine Zustimmung zu dem privaten Schicksal, das seit Großvaterstagen immer gleich ablief und nur eines will: das Erreichte bewahren und ungeschoren genießen. Ein so vielstimmiges Loblied auf das unpolitische Kleinbürgerglück vernahmen wir bisher nicht aus dem Vaterland der Revolution.

Die Schauspieler hatten wirkliches Leben zu mimen, nicht Spruchbänder zu rezitieren oder unwahre Helden vorzuprotzen. Sie mußten eine fortgesetzte Bewegung wiedergeben, mußten hüpfen, tanzen, über Brücken laufen. Heftigkeit und Eile standen im Widerspruch zu der ererbten Schwere der Körper. Für uns Westler schien denn alles zu massiv und zu gemächlich, die Bewegungen dem Theater der zwanziger Jahre abgeguckt, also häufig pseudonatürlich, besonders in den Szenen der Verführung oder der Unbekümmertheit, wo das Lebensvorbild wohl ganz fehlt. Deprimierend freilich war der Mangel an Persönlichkeit der Schauspieler. Bewegungen, Tonfall und Reaktionsweise unterschieden sich bei keinem von ihnen. Ja, selbst die Gesichter schienen gleich, stereotyp. Den Eindruck des Anonymen wurde man nie los.

Das wurde anders, als ein Stück des 19. Jahrhunderts auf dem Programm stand, Dostojewskis «Idiot». Diese vergangene Welt scheint den Russen immer noch näher zu stehen als die heutige. Im Aufbau der Bühnenbilder wie in der Rollenkomposition greifen sie gern auf die Vorbilder der Malerei zurück. Erinnerungen an Daumier stellten sich willig ein. Mit offensichtlichem Vergnügen schlüpfen die Schauspieler in die Haut der darzustellenden Personen, die sie mit jener Lebensfülle ausstatten, die von jeher eine russische Spezialität war. Freilich hilft Dostojewskis Kraft, selbst irregeleitet auf die Bühne, auch mit. Die Vielfalt seiner Gestalten läßt sich mit Arbusows dürftigen Figuren nicht vergleichen. Da verwandelt nun die Rolle den Spieler: das eigene Gesicht, das ihm die Natur versagte, leiht *sie* ihm. Daher auch der verblüffende Eindruck von Lebensechtheit bei dieser Darstellung des Vergangenen.

Das trifft indes nur für die Nebenrollen zu, die beiden Hauptrollen, Prinz Myschkin und Nastasja Filipowna, befriedigten nicht. Die Darstellerin der Nastasja, am Vorabend der Dorfvamp Valja, zeigte einen Mangel an Klasse, an großer Allüre. Die Großbürgerwelt ist nicht ungestraft ausgerottet worden; es fehlen den Künstlern, die sie verlebendigen sollen, Maßstab und Anschauung. Andererseits: läßt sich eine Gestalt wie Myschkin überhaupt auf die Bühne umsetzen, für die sie nicht erdacht ist? Ihn bestimmt so sehr das Unsagbare, Ausstrahlung und Ahnungs-

gabe, daß ihn die Materialität der Bühne einschränkt und banalisiert. In unserm Falle war die Grenze eng gezogen von der Leiblichkeit des Interpreten, der im ersten Bild genesen, ja von Gesundheit strotzend aus der Schweiz heimkehrte. Von Vorahnungen, Hellsicht, von Kindlichkeit aus übermenschlicher Güte war bei ihm keine Rede, viel mehr jedoch von Gutmütigkeit. Sein athletischer Körper sprengte fast den Gehrock: auf der Erde, nicht im Zwischenreich des Leidens war dieser Prinz zu Haus.

Auch der Text beraubte ihn der übersinnlichen Einstrahlpunkte. «Auserwählter Gottes, des Allmächtigen», war dieser Myschkin nicht. Daß er unschuldig in dieser Welt das Kreuz aufgenommen habe, daß ihm das Himmelreich einst gewiß sein werde, davon ist jede Spur im Dialog getilgt. Alles Außergewöhnliche, das sich rationalem Verständnis entzieht, blieb im Schatten. So wurde Dostojewskis Vision verflacht. Dem Zuschauer eine Brandrede gegen die Religion, einen Hymnus auf die russische Seele, mundgerecht für ideologischen Hausgebrauch, vorzusetzen, das verfehlten aber die modernen Textzubereiter nicht.

Der Dürftigkeit originärer Bühnenproduktion wegen stand Romandramatisierung dies Jahr auf der Tagesordnung des Theaters der Nationen. Noch abschreckender als die Russen ging das Berliner Schloßparktheater vor, das uns *Leopold Ahlsens* Raskolnikoff-Bearbeitung vorführte. Ahlsen begnügte sich nicht mit einem Dostojewskiroman, sondern stellte ein Mischmasch aus deren drei zusammen, mit solchen Ungeschicklichkeiten jedoch, daß man, belehrt über den letztjährigen Erfolg dieses Potpourris an den Berliner Festwochen, sich nur an den Kopf greifen kann. Die sprachliche Plattheit des Dialogs trägt das ihre bei zum Grauton und zur Mattigkeit des Stücks. Freilich kam ihr bei den Berlinern die gedankliche Flachheit der Regie auf halbem Weg entgegen, die — man traute seinen Augen nicht — direkt von Murnaus Faustfilm abgelegenen Gedenkens inspiriert zu sein schien. Auch Klaus Kammer als Raskolnikoff spielte nach dem totgeglaubten Rezept des expressionistischen Theaters mit starren Augen, Schulterzucken und langsamer, balkendick unterstreichender Diktion. Am andern Tag stand im «Figaro» folgende Kritik zu lesen: «Es ist lange her, seit ich so viele Klischees, so viele melodramatische Künsteleien über mich ergehen ließ, die mit ähnlichem Selbstbewußtsein und Verachtung schauspielerischer Entwicklung vorgetragen wurden. Wir haben einen Raskolnikoff gesehen, der sich wand und krümmte, sardonische Gesichter schnitt, krampfartig die Hände rang und wie im Zustand physiologischen Starrkrampfs vorrückte und zurückwich, der nur aufhörte, den Automaten zu spielen, um sich an die Wand zu drücken, nach Spinnenart ihr entlang zu gehen; er schielte, wälzte sich in seinen Grimassen, ließ den Kopf auf die Schulter fallen oder rollte ihn im Kreis bei gewissen Worten des Richters Porphyr, um gleichsam in Kursivschrift zu zeigen, wie sie ihn beeindruckten.»

Harte, aber gerechte Worte, die das Bedauern des Pariser Publikums wiedergaben über die verfehlte Anwendung eines Stilprinzips, das allmählich beginnt, an der Seine die überlieferte formale Aufführungsweise zu vertiefen und teilweise zu erneuern. So wertvoll die Einrichtung des Theaters der Nationen für die Diskussion und Durchdringung der mannigfachsten Inszenierungsarten ist, hier konnte das Ergebnis nur negativ sein und auf eine Schwäche der deutschen Bühnenkonzeption hinweisen.

* * *

Ein junger Autor von heute, der ein Luther-Stück schreibt, muß etwas Besonderes mit dieser Figur bezwecken, sagte man sich bei der Ankündigung, der Rebell des englischen Theaters, John Osborn, bringe ein Schauspiel über den Reformator in Paris zur Uraufführung. Von Zacharias Werners «Weihe der Kraft» sind wir durch hundertfünfzig Jahre getrennt; seither wurde Luthers Gestalt auf belangvolle Weise nicht auf die Bühne gebracht. Um es gleich zu sagen: belangvoll geriet Osborns Stück auch nicht. Im Programm versprach er, die Erfahrung des Religiösen zu untersuchen, auf der Szene jedoch findet sich von Verwirklichung solchen Anspruchs nichts. Da entrollt sich ein Bilderbo-

gen historisch getreu und geistig dünn. Wie Benn sagte: «Man kann nicht ein Leben lang Expressionist sein», so erkannte Osborn: Zorn ist kein Dauerzustand. Aber daß er aus unserem Jahrhundert, das er mit Vehemenz gebrandmarkt hat, so platt ins 19. Säkulum abgleiten würde, konnte diesem Aufrührer nicht vorausgesagt werden.

Schon der Titel seines Stückes trügt. Im gemächlichen Stil der Voreltern müßte er lauten: «Des Klosterbruders Martin Luther geplagtes Leben und wie er ein beruhigter Familienvater wird.» So läßt sich natürlich kein Drama überschreiben, aber wie, wenn das Drama gar keins ist mangels Gegenspieler und Spannung? Hier trifft von der Bühne herab der erste Vorwurf das Stück: dieser Luther wird beschrieben, mit Originaltexten von Predigten und Reden freigebig ausgestattet (was jedesmal dem Tonus der Sprache vorzüglich bekommt), aber wann wird er zur dramatischen Figur, wann handelt er und wird dadurch faßbare Gestalt, verkörpertes Schicksal? Seine religiöse Erfahrung, die ihn zur Auflehnung gegen die Oberen trieb, die liegt zum Großteil — man verzeihe das Krude: ich berichte und erfinde nicht — in der Verstopfung seines Leibes. Ein Umhergetriebener ist dieser Luther, doch quält ihn nicht der Geist, sondern der Darm. Die Alten sprachen von Dämpfen, die ins Gehirn dringen, das bietet ein Heutiger uns als Hauptmotivierung religiösen Erlebens. Im ersten Bild, da wir ihn das Klostergewand nehmen sehen, fällt ihn mit eins Epilepsie an; die böse Ahnung trog uns nicht: der Naturalismus hat heute bei weitem noch nicht ausgespielt. Auch dies sei ein Beitrag zur Entmythologisierung, das Hohe durch die Bedingtheit der Physis zu erklären, behaupten die Verfechter des illusionslosen Theaters von heute, die dasjenige von gestern nicht mehr kennen. So wird uns Luther, diese Kraftnatur, die aus den Anfechtungen des Zweifels noch Stärke zog, als halsstarriger Neurotiker gezeigt. Aus einem Kerl, der's mit dem Teufel aufnahm, macht Osborn ein Bürschchen, blaß und mit dünner Stimme. Ein Studiosus unserer Tage, der aus Unsicherheit trotzt.

Ein «angry young man», hörte man in der Pause im Publikum zischeln, weil Osborn nun mal diese Etikette trägt. Aber nein, mit Jimmy Porter hat dieser Luther bestenfalls die leicht proletarische Färbung gemein. Auch er kommt von unten aus der Dunkelheit des Volkes und erbost sich über Glanz und Stolz der Bestallten und Hochgeborenen. Das setzte im übrigen dramatische Spannungskräfte frei, doch nutzt Osborn keine der möglichen Triebfedern. Er folgt dem Geschichtsbuch Blatt um Blatt: Klosterleben, Spott des Vaters, Unbotmäßigkeit des Mönchs, der hartnäckig bleibt vor Papstlegaten wie vor dem Wormser Reichstag («Hier stehe ich, ich kann nicht anders», sagt er im Text, nun wird's zum Ausdruck fast hysterischen Starrsinns). Wo bleibt die religiöse Erfahrung, der Kampf um Gottes Wort? Sicher nirgends in der Stube des Bürgers und Familienvaters Luther, wo wir ihn am Schluß sehen, sein Kind auf dem Arm und ihm die Geschichte seines zwängelnden Lebens erzählend. Wo bleibt aber auch, was heute selbstverständlich erscheint, die Verknüpfung mit der Gesellschaft? Der dem Volk aufs Maul schaute, wird dargestellt als Einzelgänger. Der historische Bilderbogen erinnert ans Jahr 1860, der Versuch der Regie der «English Stage Company», in die Breite zu inszenieren, Volkshaufen geschlossen dicht an die Rampe zu führen, läßt uns daran denken, daß letztes Jahr Helene Weigel mit dem «Berliner Ensemble» in London gastierte. Das einzig deutet aufs Jahr 1960.

Brechts «Galileo Galilei», den Osborn wohl damals sah, ist auch ein Empörer gegen Überkommenes, ebenfalls gegen die Kirche. Ein Mann, in dem es gärt, und um den es gärt. Brecht weiß, wie das Drama des Einzelnen zu verquicken mit dem des Volkes, das überschäumen wird. Osborn hingegen zieht aus dem Bauernkrieg und Luthers Verstrickung darein dramatisch nicht den mindesten Nutzen: er läßt wieder ein dramatisches Kraftelement aus. So interessiert uns weder der Held mit seinen privaten Gebresten, die nichts erklären, noch das Zeitbild, das auszuschmücken nur dem Bühnenbildner der Truppe, nicht dem Dichterwort vorbehalten blieb.

Was man seit einiger Zeit bereits an die-

sen jungen Engländern, die ihres Protestes wegen von sich reden machen, beobachtet hat, hier trifft man's wieder an: das bildungshaft Beflissene, das säuberliche Quellenstudium, der Drang wissenschaftlich hieb- und stichfest zu sein. Ein Privatdozent, der seine Exzerpte in Dialoge setzt, dieser Osborn. Denn was die Geschichtstreue der Episoden angeht, bringe ich ihm volles Vertrauen entgegen, nur nicht der Echtheit des Ganzen. Die Pariser Kritik war ablehnend, ihr Urteil hart. Häufig wurde gefragt, warum der Anprangerer der modernen Gesellschaft uns diese Gestalt so lahm und wie im leeren Raum vorführe. *Ein* Grund mag in der mißverstandenen Brechtnachfolge zu suchen sein, die in England mit etlicher Verspätung nun beginnt. Ein Ansager, der Ort und Jahr mitteilt, scheint da schon episches Theater zu bedeuten, desgleichen ein Chorlied, das unvermittelt von der Statisterie angestimmt wird.

Doch tiefer führt, so scheint mir, eine psychologische Betrachtung, mag sie heute auch verpönt sein. Wäre es nicht denkbar, daß vor allem ein Zug an Luthers Entwicklung Osborn bewegt hat: die Mühe, mit der dieser sich der Jugend entreißt. Luther — oder der peinvolle Übergang zum Mann. Die Szenen im Kloster, die Qualen des jungen Mönchs, der mit Gott mehr hadert als Gott mit ihm, sind ohne Zweifel am besten gelungen und am dramatischsten. Hier spürt man ein Problem des Lebens, das heute die Jugend, geistig ohne Führung noch Halt, allenthalben durchlebt, und dies je früher sie nach außen reif erscheint. Aus der Geborgenheit stößt er sich selbst heraus, daß wir ihn bald darauf in häuslicher Stube bei Weib und Sohn wiederfinden, erinnert uns nun an den Schluß von «Blick zurück im Zorn», wo Porter ebenfalls vom Glück im Wochenendhäuschen schwärmt. Das trauliche Kämmerlein ist heute also die feste Burg der Jungen. Doch was ihnen recht ist, war noch lange nicht Luther recht.

Georges Schlocker

...NUR DU ALLEIN?

Notizen vom Wiener Musikfest der IGNM

Das 35. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) fand heuer in Wien statt. Es dauerte vom 11. bis zum 20. Juni. Neun Konzerte standen auf seinem Programm; deren vier hatte die Jury der IGNM aus den Einsendungen der insgesamt vierundzwanzig Sektionen zusammengestellt, die fünf übrigen bot die Wiener Konzerthausgesellschaft gleichsam als Gastgeschenk dar. Alle neun gehörten gleichzeitig zu den rund vierzig Veranstaltungen des 10. Internationalen Musikfestes eben dieser Wiener Konzerthausgesellschaft. Und die rund vierzig Veranstaltungen eben dieser Wiener Konzerthausgesellschaft fügten sich ihrerseits den etwa neunzig musikalischen Ereignissen der Wiener Festwochen ein; der Wiener Festwochen, die zwischen dem 27. Mai und dem 25. Juni ihren Lauf nahmen.

Eine imposante Sache, gewiß. Doch wohl eine etwas komplizierte auch. Vor allem aber eine zwiespältige und doppelbödige, bei Lichte besehen.

Wo neunzig musikalische Ereignisse sich auf einen Monat verteilen, entfallen auf den einzelnen Tag — nun ja, die Rechnung ist bald gemacht. Kämen dazu die Aufführungen in der Staatsoper, wo im selben Zeitraum fünfundzwanzig verschiedene Werke gegeben wurden, in der Volksoper, in der weitere zehn Stücke auf dem Plan standen, im Redoutensaal endlich, der drei kleine Kostbarkeiten beherbergen durfte... Der beflissene Wiener Musikfreund sah sich mithin Abend für Abend vor die Entscheidung gestellt, aus mindestens vier Anlässen einen auszuwählen. Ein Exempel gefällig? Während im Großen Konzerthaussaal eine neue Fassung von Boulez' «Pli selon pli» aus der Taufe gehoben wurde, zelebrierte im Mozartsaal das Ungarische Streichquartett Beethoven, spielte im großen Saal des Musikver-

eins der Akademische Orchesterverein wiederum Beethoven, sang eine Türe weiter Anton Dermota Richard Strauß, schlug im Stephansdom Alois Forer die Orgel — von Staatsoper, Volksoper und Redoutensaal ganz zu schweigen. Man zeige mir ein Publikum, das unter solchen Umständen sich zur Moderne bekennt! Nicht in Köln und nicht in Berlin gibt es dergleichen. Und schon gar nicht in Wien. Mit anderen Worten: Das 35. Weltmusikfest der IGNM ging, soweit es nicht die Begegnung mit Star-Dirigenten und Weltklasse-Solisten vermittelte, unter Ausschluß der Öffentlichkeit in Szene.

*

«Wien ist in den Ruf gekommen, in musikalischen Dingen konservativ eingestellt zu sein» (Bürgermeister Franz Jonas im Programmheft). Nicht ganz zufällig, muß ich sagen. Erinnern wir uns bloß daran, wie Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler am «genius loci», an der grenzenlosen, an der selbstgefälligen Gleichgültigkeit der «kulturtragenden» Schichten sich hatten wundstoßen müssen. In der Tat ein sinistrer Abschnitt der Wiener Musikgeschichte. Gehört er der Vergangenheit an? Fast möchte man es annehmen. Umfaßten doch die jüngsten Festwochen außerhalb der IGNM-Konzerte neben der bereits genannten Aufführung von «Pli selon pli» einen Webern-Abend, eine Wiedergabe von Schönbergs «Gurreliedern» und ein Gastspiel des Südwestfunk-Orchesters, in dessen Verlauf Hans Rosbaud Novitäten von Luciano Berio und Bo Nilsson vorstellte. Im Zentrum des IGNM-Festes aber stand die Premiere von Schönbergs unvollendetem Oratorium «Die Jakobsleiter»; ein Unternehmen, von dem es hieß, es müsse «in zweifacher Hinsicht symbolisch» gedeutet werden: «als unser Bekenntnis zu jenen, denen das musikalische Österreich heute seine Bedeutung verdankt, und als Beweis dafür, daß sich Wiens Einstellung gegenüber der Musik der Gegenwart grundlegend gewandelt hat» (Dr. Egon Seefehlner, Geschäftsführendes Direktionsmitglied der Wiener Konzerthausgesellschaft, im Programmheft).

Verhält es sich indessen ganz so einfach?

Daß Boulez' im Positiven wie im Negativen bedeutsamer Zyklus sich von kassensicheren Schlagerparaden aufs schärfste konkurrenziert sah, habe ich bereits erwähnt. Nicht viel besser erging es aber dem Webern-Abend; Leopold Stokowski an der Spitze des London Symphony Orchestra mag ihm den Wind ebenso aus den Segeln genommen haben wie die Chopin-Liszt-Soirée in der «Neuen Burg» und das mit Bach und Mozart bestückte Rezital des Pianisten Walter Klien. Und Rosbaud hatte sich der Nachbarschaft Irmgard Seefrieds, Wolfgang Schneiderhans und eines Strauß-Festkonzerts zu erwehren. Von all den Galas in der Staatsoper, in der Volksoper und im Redoutensaal zum andern Male zu schweigen.

Die Schönberg-Festivitäten? Sie besagen meines Erachtens wenig. Was Schönberg in Wien zu leiden hatte, ist bekannt. Nun hat man ihm ein Begräbnis erster Klasse gestiftet, genau so, wie man eh und je den großen Neuerern Begräbnisse erster Klasse hat zuteil werden lassen, Jahrzehnte nach ihrem Tod natürlich — Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler. Denkmal und Erinnerungsraum sind in Sichtweite gerückt, und bald auch dürfte es ruchbar werden, daß man Schönbergs Schöpfungen einzig und allein in Wien kompetent zu vermitteln wisse. — Im Ernst: wie in aller Welt soll von solchen Anlässen «Wiens Einstellung gegenüber der Musik der Gegenwart» sich ablesen lassen? Schönbergs «Gurrelieder», 1900 entworfen, demnach durch und durch tonal, bezeichnen die Hochblüte der Spätromantik. Das «Jakobsleiter»-Fragment, 1917 skizziert, nimmt — wie gleich zu zeigen sein wird — auf die tonale Phase Bezug und überspringt mehr oder minder die Kühnheiten der «Erwartung» und der «Sechs kleinen Klavierstücke». Seither ist bald ein halbes Jahrhundert ins Land gegangen. «Musik der Gegenwart» verkörpert in Wien derzeit ein Friedrich Cerha und sein mit jungen einheimischen Instrumentalisten besetztes Ensemble «die reihe». Und mir scheint für «Wiens Einstellung gegenüber der Musik der Gegenwart» nun vorab eines charakteristisch: daß der Österreichische Rundfunk,

der wie keine zweite Instanz im Lande dazu prädestiniert wäre, zu fördern und zu helfen, sich strikte geweigert hat, die beiden immerhin von der Jury der IGNM programmierten, folglich hoch-offiziellen Konzerte der «reihe» mitzuschneiden — von einer Übertragung schon gar nicht zu reden. Derlei, so vernahm man, sei hier nicht gefragt!

*

Interviews, Fernsehreportagen und Empfänge, alles im Beisein der Witwe Schönberg und Luigi Nonos, des illustren Schwiegersohnes, daneben umfangreiches Material für die Kritiker — das Aufheben, das um die Wiedergabe der «Jakobsleiter» gemacht wurde, verstimmte ein bißchen. Genauer gesagt: es verstimmte die Absicht, die dahinter zum Vorschein kam. Der künstlerische Aufwand indessen — er war ebenfalls nicht unbeträchtlich! — hat sich voll und ganz gelohnt. Schönbergs Oratorium, soviel steht nun fest, rechnet zu den wegweisenden Zeugnissen der Moderne.

In einer von Gustav Rudolf Sellner betreuten Leseaufführung, in der neben dem hervorragenden Kammersprechchor Zürich fünfzehn Schauspieler vom Range eines Jürgen Goslar, eines Albin Skoda, eines Heinz Woester zum Zuge kamen, wurde uns zunächst der 1917 bereits im Druck erschienene Text vorgestellt. Das, hieß es hinterher in der Presse, wäre überflüssig gewesen, denn Schönbergs Dichtung kranke im Grunde genommen an allen Ecken und Enden und finde ihre Rechtfertigung erst in der Musik, zu der sie Anlaß gegeben habe. Nun handelt es sich bei Schönbergs «Theosophischer Philosophie» (als die der Komponist in den vierziger Jahren Thomas Mann gegenüber die «Jakobsleiter» bezeichnet hat) zweifellos um eine literarische Arbeit, der wenig dramatische Kraft innewohnt, deren Chiffren überdies nicht immer ganz glücklich gesetzt sind und die erst noch im Redaktionellen massiver Eingriffe bedürfte. Dennoch bin ich der Meinung, sie sei als Dokument so bedeutungsvoll, daß von ihr Notiz nehmen müsse, wer immer zu ihrem Verfasser ein Verhältnis gewinnen will. Bedeutungsvoll einmal schon deswegen, weil dieser selber über Jahrzehnte hinweg sich wieder und wieder mit allem Nachdruck zu ihr bekannt hat. Bedeutungsvoll aber auch in einem sehr präzisen Sinn hinsichtlich der musikalischen Probleme, die Schönberg zur Zeit ihrer Entstehung beschäftigt hatten.

Gleich dem Einakter «Die glückliche Hand» kreist die «Jakobsleiter» um den Gedanken der Reinkarnation. Sie handelt in der Zeitspanne zwischen Tod und Wiedergeburt. In ihrem Mittelpunkt steht Gabriel, der Führer und Deuter der menschlichen Schicksale. An ihm ziehen vorerst die Abgeschiedenen in Gruppen vorüber: «Unzufriedene», «Zweifelnde», «Gleichgültige», «Jubelnde» und «Sanft-Ergebene»; er spornt sie an, treibt sie weiter und ruft dann die Einzelnen zu sich, jene, die glauben, «durch Taten näher gekommen zu sein»: einen zur Suche nach Schönheit «Berufenen», einen gegen Gott «Aufrührerischen», einen blind und taub «Ringenden», einen «Auserwählten», «der auf mittlerer Stufe ein Abbild ist und den Glanz besitzt», einen irrenden «Mönch» und einen «Sterbenden». Ihnen allen weist er ihren Platz. Ein großes sinfonisches Zwischenspiel, inhaltlich den folgenden Szenen zugeordnet, leitet über zum zweiten Teil, in dem Gabriel die Seelen sich wieder verkörpern heißt. Der Abstieg zuvor der Einzelnen, dann der Gruppen, ihre letzte Zwiesprache mit «Dämonen, Genien, Sternen, Göttern und Engeln», mündet in Gabriels abschließenden Monolog über Geist und Stoff, über Gott und den Menschen — eine ausgedehnte Meditation, die in der Einsicht gipfelt, daß auf jeder Stufe man in Schuld falle, daß aber eines jeden Gebet die seinige zu tilgen vermöge. «Lernet beten: Wer betet, ist mit Gott eins worden.»

Der eben zitierte Satz trägt im Textbuch den Vermerk «Balzac: ‚Seraphita‘». Ein wichtiger Hinweis. Wer ihn ernst nimmt und ihm ein wenig nachgeht, wird sehr bald entdecken, daß in der Tat durch Schönbergs ganzes Oratorium sich die Thesen ziehen, denen Balzac in seinem abseitigen Bande Laut gegeben hat — Thesen, die ihrerseits ziemlich unverfälscht des Dichters Begegnung mit der Gotteswissenschaft des Emanuel Swedenborg spiegeln. Schönberg und

Swedenborg — kein ganz so abenteuerliches Zwiegespann, wie man auf Anhieb wohl glauben möchte! An wahrhaft zentraler Stelle, in der einzigen Abhandlung über Zwölftonkomposition nämlich, die Schönberg verfaßt hat (beiläufig: erst post festum, im März 1941 verfaßt hat), stoßen wir von einer anderen Seite her erneut auf den Namen des umstrittenen Schweden; Schönberg vergleicht da den musikalischen Raum mit Swedenborgs Himmel, in dem es weder ein absolutes Unten, noch ein Oben, weder ein Rechts, noch ein Links, weder ein Vorwärts, noch ein Rückwärts gibt, und leitet von solch einheitlicher Erfahrung des Raumes die für die orthodoxe Dodekaphonie charakteristische Praxis ab, nach welcher die Reihe einerseits sowohl horizontal als auch vertikal, andrerseits sowohl im Original als auch in umgekehrter oder krebsläufiger Form verwendet wird. Nicht zuletzt auf Grund dieser Passage hat Roman Vlad, der italienische Theoretiker, in den frühen fünfziger Jahren der staunenden Fachwelt die Hypothese unterbreitet, es bestehe «zwischen der Formulierung der Zwölftonmethode und dem theosophischen System Emanuel Swedenborgs ein kausaler Nexus». Nun scheint vom Vorwurf her die «Jakobsleiter» seine Annahme wenn nicht zu bestätigen, so doch zum mindesten zu stützen. Denn man mag es drehen und wenden wie man will: die leidenschaftliche Auflehnung gegen die «Gewaltherrschaft des Stoffes», die im Verein mit dem inständigen Wunsch nach der Befreiung von den Fesseln des Individuationsprinzips, nach dem «Aufgehen im Ganzen» aus allen Abschnitten ihres vielfach verzweigten Geschehens spricht, hat durchaus ihre exakte musikalische Entsprechung im abstrakt-temperierten Griff nach den zwölf Tonorten. Nicht zu vergessen, daß den Themen, Motiven und Akkompagnements-Figuren eines Zwölftonstückes die Reihe das erfüllt, was Gabriel die im ständigen Wandel geläuterten Geister sich mit den Worten erbitten lehrt: «Erlöse uns von unsrer Einzelheit! Nimm uns ab die Gefühle, die uns auf uns verweisen! Laß uns wieder ein Ganzes werden, mit jenem Ganzen, dessen Teile wir jetzt sind!»

Spekulationen? Doch wohl ein wenig mehr. Denn die Musik zur «Jakobsleiter» drängt unsere Überlegungen in ganz ähnliche Richtung.

Diese Musik, im wesentlichen im Sommer 1917 entstanden, zeigt Schönberg im weitesten Sinne unterwegs zu den Verfahren der Reihentechnik. Im Gegensatz zu den faszinierend neuen, jeder überkommenen Ordnung ferngerückten Psychogrammen aus den Jahren um 1910 arbeitet sie wieder mit greifbaren Themen; Themen, die nun allerdings, der vorangegangenen Entwicklung Rechnung tragend, außerhalb festgefügter Tonarten sich bewegen, zum wenigsten da außerhalb festgefügter Tonarten sich bewegen, wo nicht die Tonalität als Farbe, als dramatisch charakterisierendes Ingrediens Verwendung findet (wie etwa in den pompösen melodischen Evolutionen des «Berufenen»). Jedes Thema beherrscht einen mehr oder minder isolierten Formkomplex, in dessen Verlauf es ausgebaut und vielfach kontrapunktisch durchgeführt wird (man erinnert sich analoger Praktiken aus der Oper «Moses und Aron»). Leitharmonien, beispielsweise Ketten von übermäßigen Dreiklängen, stiften zwischen solchen Komplexen an der Oberfläche die ersten Kontakte. In einer tieferen Schicht aber sichern intervallische Beziehungen die Einheit: Schönberg hat da, vermutlich erstmals, versucht, mit Hilfe von rhythmischen Verschiebungen, Oktavversetzungen und Vertauschungen im Innern der Sekundglieder die Großzahl der Motive aus dem Kopf des ersten Hauptgedankens, der Tonfolge D-Cis-E-F-G-As, abzuleiten.

Als musikalische Komposition ist die «Jakobsleiter» Torso geblieben. Im September 1917, mitten aus der Arbeit am sinfonischen Zwischenspiel heraus, wurde Schönberg zu den Waffen gerufen; die drei Monate Kriegsdienst, die folgten, machten nicht nur fürs erste jede weitere künstlerische Betätigung unmöglich, sie genügten vielmehr, um den Schöpfer seinem Werk so endgültig zu entfremden, daß alle späteren Bemühungen, es fortzusetzen und zu Ende zu führen, scheitern mußten. Daß die ausgeschriebenen 600 Takte heuer veröffentlicht werden konnten, ist das eminente Verdienst Winfried Zilligs; er hat sich nach Schönbergs Tod der ver-

schiedenen Entwürfe, Skizzen und Particellblätter angenommen und das Vorhandene, mit bewundernswerter Behutsamkeit die instrumentalen Absichten des Komponisten aufspürend und ergänzend, in eine konzertreife Fassung gebracht.

Wenn die Wiener Premiere der «Jakobsleiter» begeisterten Widerhall fand, begeisterten Widerhall selbst bei der einheimischen Presse, so sicher nicht nur der ungemein lebendigen, impulsiven Aufführung wegen — einer Aufführung, die von Rafael Kubelik, dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester und den Rundfunk-Chören von Köln und Hamburg mit größter Sorgfalt vorbereitet worden war und des weiteren aus der Mitwirkung so glänzender Solisten wie Günter Reich (Gabriel), Thomas Stewart (Auserwählter) und Ilse Hollweg (Sterbender) etliches Kapital schlug. Das Geheimnis dieses Erfolgs dürfte viel eher in der Partitur selber zu suchen sein: in der wunderbar bilderreichen und prägnanten, bei aller Differenziertheit in jedem Augenblick verpflichtenden und mitreißenden Musik — einer Musik, die nicht so sehr zwischen den Stilen steht als vielmehr selber einen Stil setzt, die nichts, aber auch gar nichts «Unvollendetes» an sich hat und erstaunlicherweise, obwohl Fragment, keineswegs unvermittelt abbricht, sondern, höher und höher steigend, auf Fernorchester und Fernchöre übergreifend und solcherart den Raum ins Werk einbeziehend, sich recht eigentlich auflöst, entschwebt.

*

Die Uraufführung der «Jakobsleiter», das große Ereignis des 35. IGNM-Festivals, fiel auf das dritte der von der Wiener Konzerthausgesellschaft veranstalteten fünf Sonderkonzerte. Daß die übrigen vier ähnlich entscheidende Eindrücke vermittelt hätten, kann nun nicht gerade behauptet werden.

Ansehnliche Wellen warf immerhin das Schlußkonzert — ein Abend, der zur Gänze Béla Bartók gewidmet war. Weniger vom Programm als von den Interpretationen her: Man kennt nachgerade die «Tanzsuite», das (zweite) «Violinkonzert» und das in den Schlußsätzen auffällig bröckelige «Concerto für Orchester»; indessen ist es ein faszinierendes Erlebnis, einen Ferenc Fricsay, einen dem Rausch wie der Konstruktion gleicherweise geöffneten Dirigenten, die drei Stücke ausformen zu sehen, zumal, wenn ihm ein Klangkörper von der überlegenen Eleganz des Radio-Sinfonieorchesters Berlin seine Absichten verwirklichen hilft. Und lehrreich, wenn auch irgendwo rätselvoll und beunruhigend, bleibt jede Begegnung mit dem Phänomen Yehudi Menuhin: ich wüßte keinen zweiten Geiger, der es sich leisten kann, so unrein zu intonieren, im Elementar-Technischen so oft zu versagen, alles in allem so hart und so rauh zu spielen — sich solches leisten kann, weil er handkehrum imstande ist, Einzelheiten, die gemeinhin übersehen werden, in überirdischer Leuchtkraft, in völlig unwirklicher, magischer Schönheit erstehen zu lassen und damit noch den diffizilsten Kritiker zu versöhnen.

Ganz anders das Eröffnungskonzert, als zweite Station dem dreiteiligen Webern-Zyklus eingegliedert, der sich — Begräbnis erster Klasse auch da! — quer durch die diesjährigen Wiener Festwochen zog. Sein Aufbau ließ nichts zu wünschen übrig (Webern, Bach, Webern, Bach/Webern, Webern — zur Nachahmung dringend empfohlen!). Doch litt es empfindlich darunter, daß einerseits dem ausführenden Instrumental-Ensemble, dem Orchester der Staatsoper in der Volksoper, der glasklare, allseitig verspannte Spätstil Weberns offenbar ein Buch mit sieben Siegeln war, andrerseits der Dirigent Hans Gillesberger wohl seinen Wiener Kammerchor zu erstaunlich fein gestuftem Vortrag zu führen wußte, als ausgesprochener Chorleiter aber gerade das Orchester mehr oder weniger sich selber überließ. Das Fazit? Eine prachtvoll durchsichtige, ausgewogene und packend gesteigerte Wiedergabe der Bachschen A-cappella-Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied». Von den «neuen Liedern», den Webernschen, aber geriet bereits die noch vergleichsweise sparsam begleitete Kantate op. 26, «Das Augenlicht», um einiges zu summarisch; die feiner geäderten Kantaten op. 29 und op. 31 entbehrten erst recht jeglichen Profils; und vollends die Darstellung der Bachschen «Ricercata a sei voci»

in Weberns gleichsam analytischer, großartig fragwürdiger Orchester-Fassung steuerte haarscharf am Debakel vorbei.

Erwähnen wir nur eben der Vollständigkeit halber, daß der Wiener Webern-Zyklus im vierten Sonderkonzert für die IGNM sein Ende fand; ein Ende mit Schrecken, denn was Heinrich Hollreiser an der Spitze des Radio-Sinfonieorchesters Berlin sich da der «Passacaglia» op. 1, den «Variationen» op. 30 und den «Sechs Stücken» op. 6 gegenüber leistete, kann nicht anders denn als Massaker bezeichnet werden. Grotesk übrigens, was uns der leitende Ausschuß der Konzerthausgesellschaft im weiteren Verlauf dieses Abends alles zumutete: Das «Klavierkonzert Nr. 2» des Israeli Josef Tal, 1953 komponiert, dem Vernehmen nach eine originale Kantilene reihentechnisch verarbeitend, in Wahrheit irgendwo im Niemandsland zwischen Tonalität und Serialität angesiedelt und vornehmlich das entsetzlich vulgäre thematische Material mit Hilfe aufgedonnerter Dissonanzen notdürftig übertünchend; dann — man höre und staune — die «Metamorphosen» von Richard Strauß (den sie den «Altmeister» nennen); schließlich als Uraufführung ein Pasticcio des Herrn Gottfried von Einem, «Von der Liebe» betitelt, eine «Lyrische Phantasie für Gesang und Orchester», von der ich mich körperlich angewidert fühlte. Wahrlich ein Programm, das sich demjenigen des zweiten Sonderkonzerts nahtlos anfügte. Denn dort gab es nach einem ridikülen «Rondino giocoso» des Österreichers Theodor Berger Mozarts Violinkonzert in G-Dur (in der gelinde gesagt eigenwilligen Deutung Zino Francescattis) und Prokofieffs denkbar brüchiges Violinkonzert in g-Moll zu bewundern, ehe Gustav Mahlers erste Sinfonie, von den Wiener Sinfonikern unter Hans Swarowsky seltsamerweise durchaus nicht sehr wienerisch ausmusiziert, höhere Ansprüche visierte.

Ob es mit dem alten Wort vom geschenkten Gaul am Ende doch etwas auf sich haben sollte?

*

Von den vier Abenden, die die IGNM in eigener Regie durchführte, waren die beiden von Friedrich Cerha und seinem Ensemble «die reihe» bestrittenen Kammerkonzerte sozusagen ausschließlich den Bemühungen der Avantgarde gewidmet. Sie zeigten insgesamt, daß jene Phase, in der die umfassende, lückenlose Organisation des musikalischen Kunstwerks auf der Traktandenliste der jungen Komponisten gestanden hatte, heute endgültig der Vergangenheit angehört; man bedient sich derzeit, angeregt von Stockhausen und Boulez, eines Verfahrens, dem sich der Begriff «seriell» kaum noch exakt anmißt und das vollends mit der vielberufenen «Webern-Nachfolge» nicht das geringste mehr zu tun hat. Fraglos rechnet der Übergang vom linear-quantifizierenden, «punktuellen» Satz zur vorzüglich statistisch greifbaren «gruppigen» Schreibweise zu den bedeutsamsten Ergebnissen der neueren Entwicklung. Denn letztlich impliziert er mit der Absage an eine abstrakte, materialfremde und daher nivellierende Ordnung das Bekenntnis zur nachvollziehbaren Form — paradoxerweise selbst da, wo der am gruppigen Denken anknüpfende Kalkül mit dem Zufall sich eben dieser Form bemächtigt und sie gleichsam «mobilisiert» hat. Indessen wäre es töricht, die mannigfachen Gefahren einfach zu übersehen, die wesentlich der Durchbruch zur zelligen Konstruktion heraufbeschworen hat. Gefahren, die darin liegen, daß wohl die Gruppentechnik in der Hand eines Stockhausen, eines Boulez, als Ausdrucksmittel par excellence ihren Sinn erfüllt, daß sie minder impetuose Köpfe aber förmlich dazu einlädt, in den Niederungen des unverbindlich-Gediegenen, des Geschmäcklerischen sich einzuspinnen.

In diesem Sinne zeugten im Rahmen der beiden Kammerkonzerte vorab drei Stücke recht eindringlich für die Möglichkeiten, aber auch für die Verführungen, die dem gegenwärtigen Komponieren innewohnen: Krzysztof Pendereckis neue Fassung der «Dimensionen der Zeit und der Stille», weithin anhand denaturierter Instrumentaleffekte den Klanghorizonten der Elektronik nachspürend, im einzelnen dem bald zu dichten Tongemischen geballten, bald staccatierend stammelnden, bald zischenden, bald pfeifenden Chor vom reich gegliederten Schlagsatz

her mit faszinierendem Raffinement die Verschmelzung mit dem Orchester aufzwingend; Friedrich Cerhas hauchzarte «Relazioni fragili» für Cembalo und Kammerensemble, mustergültig in der eminent phantasievollen Verkettung kontrastierender Gewebetypen; endlich Keijiro Satos zugleich scharfkantige und zerbrechlich feine «Kalligraphie» für Klavier. Drei Stücke, von denen man füglich behaupten darf, sie seien differenzierter angesetzt, präziser ausgehört und klarer artikuliert als die Großzahl der Werke, die sie umgaben. Drei Stücke, die die Neugier des Hörers in jedem Augenblick wachzuhalten vermochten. Und die dennoch im letzten an ihm vorübergingen, ihn unbeteiligt ließen. Wogegen die nicht halb so aufwendigen, dafür in ihrer dicht den Brechtschen Texten entlang vorgetriebenen Bildhaftigkeit unmittelbar ergreifenden «Vier A-cappella-Chöre» von Winfried Zillig — Studien, die im Technischen von Schönberg ausgehen — sich im Nachhinein mehr und mehr auferlegten.

Was an den Kammerkonzerten bereits mit einiger Deutlichkeit abgelesen werden konnte, bestätigte sich im stilistisch etwas weiter gespannten zweiten Orchesterkonzert: daß die Produktion noch der Begabtesten unter den Avantgardisten derzeit von den zum Kanon erhobenen Verfahren weitherum in die Randbezirke des Kunstgewerblichen abgedrängt wird und sich damit naturgemäß gegenüber den nach minder sublimen Gesichtspunkten entwickelten Arbeiten an sich keineswegs gewandterer oder irgend besserer Komponisten in den Nachteil versetzt sieht. So wurden Roman Haubenstock-Ramatis «Séquences» für Violine und vier Orchestergruppen, gekonnt bis zum Überdruß, von Olivier Messiaens genial ungebärdiger «Chronochromie» ganz einfach weggeschwemmt; weggeschwemmt, obgleich der in Wien ansäßige Israeli versucht hatte, auf dem Umweg über die Einbeziehung einer zweiten strukturellen Schicht — im betont angriffigen, immerhin von Ivry Gitlis doch wohl um etliche Grade zu brünstig dargestellten Solopart — dem Abgleiten ins allzu Dezente zu entrinnen. Sehr im Gegensatz zu den im Technischen ihrerseits von Schönberg ausgehenden, nach außen zwischen Schönberg, Webern und Bartók vermittelnden «Tre pezzi» von Mátyás Seiber; sie hielten stand. Und sicher nicht nur, weil der Cellist Georg Donderer und das von Ernest Bour dirigierte Radio-Sinfonieorchester Berlin sich die drei glutvollen Sätze in beglükkendem Maße zu eigen gemacht hatten.

Während sowohl die beiden Kammerkonzerte als auch das erste Orchesterkonzert sich, vom Programm her betrachtet, durch schöne Geschlossenheit auszeichneten und so dem Publikum die seltene Gelegenheit zuspielten, gültige Vergleiche zu ziehen und zu werten, präsentierte sich das erste Orchesterkonzert denkbar bunt. Ein an die Anfänge der seriellen Musik gemahnendes, wenig gehaltvolles, dafür laut auftrumpfendes Variationenwerk von Michael Gielen; ein an Prokofieffs Des-Dur-Konzert geschulter, um rund ein halbes Jahrhundert zu spät gekommener pianistischer Husarenritt von Vacláv Dobiáš; ein ebenso lärmiges wie umfangreiches, dabei seltsam unentschlossenes Tableau des gewalttätigen Talentes Edgar Varèse — der Abend könnte füglich übergangen werden, wenn er nicht als Uraufführung die vielleicht einzige in jeder Hinsicht stichhaltige Novität gebracht hätte, stichhaltig sogar in der alles andere als vorbildlichen Wiedergabe, die Winfried Zillig dem erschreckend ahnungslosen Orchester des Österreichischen Rundfunks abzulisten vermochte: Jacques Wildbergers «Musik für 22 Solostreicher». Wildbergers Stück, als dessen Grundgebärde man den geborstenen, vorzeitig gekappten Aufschwung hervorheben mag, vibriert vom ersten bis zum letzten Takt. Aus jedem einzelnen Splitter der aus dem Akkordischen sich lösenden beziehungsweise ins Akkordische mündenden Eckteile spricht die nämliche Intensität, die in den zentralen melodischen Gestalten, insbesondere in den wuchtig gesetzten Unisoni lebt. Eine Intensität, die durchaus an große Namen erinnert — wie es mich denn überhaupt dünkt, es sei dem bei uns noch viel zu wenig beachteten Basler in seiner reichen und weiten «Musik» das gelungen, was manch einer sich heute insgeheim erträumt: die rätselhaft hintergründige Ausdruckswelt des vordodekaphonischen Schönberg auf neuer Ebene zu rekonstituie-

ren. — Brauche ich darauf hinzuweisen, daß die «Musik für 22 Solostreicher» nicht gruppig konstruiert ist, sondern, die überkommene Reihentechnik auf die Tondauern ausdehnend, stimmig...?

*

Die alljährlichen Festivitäten der IGNM sind einmal dazu bestimmt, je ein Bild vom Stand des aktuellen Schaffens zu entwerfen; zum andern sollen sie Begegnungen stiften, Gespräche zwischen den Delegierten, den Komponisten, den Vertretern von Presse und Rundfunk.

Nun darf die künstlerische Ausbeute des 35. Weltmusikfestes sich zweifellos sehen lassen. Zu behaupten, Wien habe sich seiner Gäste besonders aufmerksam und liebevoll angenommen, hieße dagegen übertreiben. Was uns hinwiederum, das sei dankbar anerkannt, die Muße gab, die Stadt ein bißchen zu beschnuppern. Die Stadt, von der der Barde singt: «Wien, Wien, nur du allein.» Und diesbezüglich unsere Bedenken anzumelden...

Hansjörg Pauli

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Belgien

Antwerpen, Akademie der Schönen Künste: Wilhelm Lehmbruck (bis 15. 8.).
— Musée Royal: Gustave de Smet (über 300 Bilder) (bis 3. 9.).
— Middelheimpark: 6. Biennale der Plastik (bis 15. 10.).

Deutschland

Augsburg, Schaetzler-Haus: Bartholomäus Weiser (gest. 1561) und Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlungen (bis Sept.).
Berlin, Museum Dahlem: Bibel-Illustrationen (bis Ende Aug.).
— Ehemals Staatliche Museen: Gilles-Marie Oppenort, Claude Gillot (Aug.).
Coburg, Veste: Das Bild der Veste, seine künstlerische Wiedergabe in Vergangenheit und Gegenwart (bis 31. 8.).
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: Jugendstil und europäische Skulpturen des 20. Jahrhunderts. — Europäische Skulpturen des Mittelalters aus der Sammlung H. Schwarz (bis 3. 9.).
Dortmund, Schloß Cappenberg: Der Hochaltar der Propsteikirche (bis 8. 10.).
— Museum am Ostwall: Plastiken von Fritz Wotruba (bis 13. 8.).
Essen, Museum Folkwang: Neue jugoslawische Kunst (bis 23. 8.).
Frankfurt, Karmeliterkloster: Neuerwerbungen des Museums für Kunsthandwerk 1956—1961 (bis 30. 9.).
Hamburg, Altonaer Museum: Galionsfiguren (bis 30. 9.).
— Museum für Kunst und Gewerbe: Kaukasische Teppiche des 18. und 19. Jahrhunderts (bis 27. 8.).
— Kunsthalle: Zeichnungen von Ingres (bis 19. 8.).
Hannover, Kestner-Museum: Graphik von Emil Nolde (bis Sept.).
Karlsruhe, Kunstverein: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von 1790—1940 aus Karlsruher Privatbesitz (bis 3. 9.).
Lindau, Haus zum Cavazzen: Renée Sintenis (Plastiken) und Johann Michael Wilm (Goldschmiedearbeiten) (bis 14. 8.).
— Altes Rathaus: Kunstschmiedearbeiten von heute aus Deutschland, Österreich und der Schweiz (bis 10. 9.).
Mainz, Gutenberg-Museum: Das Titelblatt vom Anfang bis heute (bis 17. 9.).
München, Haus der Kunst: Große Kunstausstellung (bis 1. 10.).
— Haus der Kunst: «Von Bonnard bis heute», Meisterwerke aus französischem Privatbesitz (bis 24. 9.).

Nürnberg, Germanisches National-Museum: Meister um Albrecht Dürer (bis 17. 9.).
Saarbrücken, Saarland-Museum: Deutsche Expressionisten (bis 20. 9.).
Stuttgart, Kunsthaus Bühler: Schwäbische Meister des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (bis Sept.).

Frankreich

Aix-en-Provence, Musée: Paul Cézanne (bis 15. 8.).
Albi, Musée Toulouse-Lautrec: Henri Matisse (bis 15. 9.).
Besançon, Musée des Beaux-Arts: Le surréalisme (bis Ende Sept.).
Dieppe, Vieux château: Les bains de mer (bis 17. 9.).
Lyon, Musée des Beaux-Arts: Retrospective Capiello (Sept.).
Metz, Musées: Auguste Rodin, Antoine Bourdelle (bis Sept.).
Montauban, Musée Ingres: Trésors d'art gothique en Languedoc (bis 30. 9.).
Paris, Louvre (Cabinet des Dessins): Dessins allemands du XVIe siècle (Aug.).
— Musée des arts décoratifs: Georges Méliès. — Marc Chagall: Vitraux d'Israël
— Musée national d'art moderne: Rétrospective Maillol (bis 2. 10.).
— Musée national des arts et traditions populaires: Verres peints alsaciens (bis 25. 9.).
— Musée Rodin: IIe exposition internationale de sculpture contemporaine (bis 15. 10.).
— Galerie Durand-Ruel: Vuillard (bis 29. 9.).
— Musée Bourdelle: Têtes connues et inconnues.
— Maison de la pensée française: Les artistes russes de l'Ecole de Paris.
— Galerie Charpentier: Formes et couleurs (bis Ende Sept.).
Toulouse, Musée des Augustins: Achille Laugé et ses amis Bourdelle et Maillol (bis 17. 9.).
— Musée Paul-Dupuy: Le Haut Languedoc et les dessinateurs romantiques (bis 16. 10.).
Tours, Musée des Beaux-Arts: Saint-Martin dans l'art et dans l'imagerie (bis 1. 10.).

Großbritannien

London, Gimpel Fils Ltd.: Paintings by Josef Albers (ab 25. 7.).
— Hanover Gallery: Sculpture: Arp, Butler, Cesar, Giacometti, Hoflehner, Laurens, Matisse, Marini, Nevelson, Picasso, Richier (bis 1. Sept.).
— O'Hana Gallery: Chagall (bis 31. 8.).
— Victoria and Albert Museum: Italian Renaissance bronzes (bis 1. 10.).
— Walkers Gallery: Japanese woodcuts and paintings (bis 23. 8.).

Italien

Mantua, Palazzo Ducale: Andrea Mantegna e i Mantegneschi (Ende Aug.—Mitte Okt.).
Venedig, Palazzo Ducale: Carlo Crivelli e i Crivelleschi (bis 10. 10.).
— Palazzo Grassi: Arte e contemplazione (ab 14. 7.).

Niederlande

Amsterdam, Rijksmuseum: Die Kunst des Goldenen schwedischen Jahrhunderts (bis 17. 9.).
— Rembrandthuis: Jubiläumsausstellung: Seltsame Werke von Rembrandt (bis 1. 9.).
Delft, Ethnographisches Museum: Prä-Inka-Kunst aus Peru (bis 1. 10.).
Den Haag, Gemeentemuseum: Koreanische Kunst (bis 14. 8.).
— Gemeentemuseum: Zeichnungen u. Aquarelle von Herman Kruyder (bis 4. 9.).
's-Hertogenbosch, Provinciaal Museum: Merovingisches Kunsthandwerk (bis 15. 10.).
Hilversum, Goois Museum: Gemälde und Zeichnungen von Marius Richters (bis 28. 8.).
Leiden, Museum de Lakenhal: Kees Verwey (bis 3. 9.).
— Rijksmuseum van Oudheden: 400 Jahre römische Besetzung, «Noviomagus Batavorum» (bis 21. 8.).
Utrecht, Centraal Museum: 10 Jahre Ankäufe, 1951—1961 (bis 13. 8.).

Österreich

Graz, Kunstgewerbemuseum: Gold- und Silberschmiedearbeiten in Steiermark (bis 15. 9.).

Innsbruck, Ferdinandeum: Jakob Prandtauer (bis 30. 9.).

Klagenfurt, Landesmuseum: 1. Numismatische Sonderausstellung: «Bildnisse und Mythen der Antike» (25. 8.—1. 10.).

Klosterneuburg, Stift: Gotik-Ausstellung (bis 30. 9.).

Linz, Neue Galerie: Die österreichische Moderne (eigene Bestände) (bis 30. 8.).

— Neue Galerie: Malerei des 20. Jahrhunderts (bis 31. 8.).

Salzburg, Mozarts Wohnhaus: Die Musik in der bildlichen Darstellung (bis 31. 8.).

St. Wolfgang (Salzkammergut): Gemäldeausstellung österreichischer Maler (bis 31. 8.).

Wien, Historisches Museum: «Das Schönste aus der Graphiksammlung des Historischen Museums der Stadt Wien» (bis 17. 9.).

— Künstlerhaus: 100 Jahre Künstlerhaus 1861—1961 — Malerei, Graphik, Plastik, Architektur (bis 15. 8.).

Schweden

Stockholm, Moderna Museet: Bewegungen in der Kunst (bis 3. 9.).

Schweiz

Basel, Gewerbemuseum: Plakatausstellung (5.—20. 8.).

— Museum für Völkerkunde: Geldformen und Zierperlen der Naturvölker (bis 29. 10.).

— Galerie d'Art Moderne: Sonia und Robert Delaunay (bis 5. 10.).

Bern, Gutenbergmuseum: Der Buchbinder Hugo Peller (bis 17. 8.).

— Kunsthalle: Otto Tschumi (bis 3. 9.).

Dornach, Rudolf-Steiner-Halde: Rudolf Steiner (bis 19. 8.).

Fribourg, Bâtiment central de l'Université: Art et liturgie 61 (bis 3. 10.).

— Musée d'Art et d'Histoire: Art et Liturgie 1961 (bis 3. 9.).

Genève, Athénée: Exposition de peinture Mirò (bis 14. 8.).

— Athénée: Maurice Utrillo et Dunoyer de Segonzac (bis 12. 9.).

— Musée Rath: Exposition de peinture Clavé (bis 13. 8.).

Luzern, Hofgalerie: Gemälde von Edouard Samartino (bis 15. 10.).

Neuchâtel, Musée d'ethnographie: «Parures et bijoux dans le monde (bis 31. 12.).

Spiez, Schloß: Marguerite Frey-Surbek (Aug./Sept.).

St. Gallen, Industrie- und Gewerbemuseum: Japanische Priestermäntel (bis Okt.).

— Kunstmuseum: «30 junge Deutsche», Architektur, Plastik, Malerei, Graphik (bis 16. 9.).

St. Moritz, Palace-Hotel: «Internationale Grafica» (bis 10. 9.).

Thun, Thunerhof: X. Schweizerische Ausstellung alpiner Kunst (bis 13. 8.).

Vevey, Musée Jenisch: Berthe Morisot (bis 3. 9.).

Zürich, Graphische Sammlung der ETH.: Handzeichnungen alter Meister aus dem Kupferstichkabinett der Ehemals Staatlichen Museen Berlin (bis 20. 8.).

— Helmhaus: Pierre Baltensperger, Max Frühauf, Friedrich Kuhn, Karl J. Wegmann (bis 30. 8.).

— Kunstgewerbemuseum: Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne (bis 27. 8.).

— Kunstgewerbemuseum: «Aus Zelt und Wigwam» (bis 27. 8.).

— Kunsthaus: Henri Laurens (bis 13. 8.).

— Kunsthaus: Skulpturen von Ernst Gubler (ab Ende August).

— Rechberg: Die Miniaturensammlung E. Holzscheiter, Meilen (Aug.).

Spanien

Barcelona und *Santiago de Compostela:* Kunst der Romanik (7. Europa-Ausstellung) (bis 10. 10.).