

# Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **44 (1964-1965)**

Heft 5

PDF erstellt am: **19.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# UMSCHAU

## ERWIN POESCHEL, DER 80JÄHRIGE GELEHRTE

Kaum daß wir es wagen, seine Persönlichkeit zu würdigen, stellen wir uns in Gegensatz zu Erwin Poeschel. Von der natürlichen Scheu bis zur heimlichen Genugtuung gibt es viele Stufen menschlichen Verhaltens gegenüber öffentlichen Ehrungen. Bei Erwin Poeschel ist die Ablehnung von Grund auf echt. So hat er einem Journalisten, der ihn ausfragte, erklärt: «Kommen Sie bald vom Persönlichen zum Sachlichen.» Er hat sich sein Leben lang immer hinter die Sache zurückgezogen, hinter die Wissenschaft, genauer gesagt hinter den kunstgeschichtlichen Gegenstand. In Erfüllung einmal übernommener Aufgaben verwirklichte er sein Ziel auf geradem Weg und mit den sparsamsten Mitteln an Zeit und Geld. Wir tragen seinem Wunsche Rechnung und wenden uns direkt seinen Leistungen zu, indem wir das Persönliche an den Schluß stellen.

### *Von der Bibliographie auszugsweise*

Jedes Vorwort seiner Werke ist knapp. Es führt ohne Umschweife zum klaren Konzept, und die Begründung der vorgenommenen Arbeit verlegt er auf den Gegenstand selbst, nicht auf die vorgefaßte Meinung. Geht man vom Geographischen aus, dann müßte man eigentlich fragen: «Was wäre Graubündens kulturelle Visitenkarte ohne Poeschels Bände des Bürgerhauses (herausgegeben vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein (1923/24 und 1925), ohne das Burgenbuch (1929), ohne die sieben Kunstdenkmälerbände (1937—1948)?» Dazu kommen, ebenfalls in der Reihe der von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte herausgegebenen Kunstdenkmäler, die Inventare von Liechtenstein (1950), St. Gallen Stadt (1957) und Stift (1961). Von den heute vorliegenden fünfzig Bänden stammen somit zehn, das ist der fünfte Teil, aus der Feder von Erwin Poeschel. Demnach

kann die Frage auch so formuliert werden, wo heute die Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte stehen würde, wenn nicht Poeschel mitgearbeitet hätte. Aus dem Schatz bündnerischer Kunstthemen herausgegriffen, publizierte er 1941 ein Sonderwerk über die romanische Decke von Zillis, eine treffliche Leistung, die in Gehalt und Sprache beste Kunstgeschichte verkörpert — eine wohlthuende Lektüre. Die Kultur des Wortes war ihm immer eigen, ohne daß er dichterische Ambitionen geltend machen wollte. Die vielen zerstreuten Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften, welche demnächst in einem umfassenden Verzeichnis erscheinen, bedeuten für den Fachmann stets gewichtige Aussagen in stilistisch klarer Formulierung. Sie betreffen beinahe alle Epochen des Kunstschaffens und sind reich an neuen Resultaten, Entdeckungen und Zusammenhängen.

### *Vom Stil der Kunstdenkmälerinventarisierung*

Da diese kunstgeschichtliche Gattung durch Erwin Poeschel nicht nur der Menge nach, sondern auch durch eine festgefügte systematische Auffassung geprägt worden ist, verdient dieser Bereich unsere besondere Aufmerksamkeit. Als Nestor der schweizerischen Kunstdenkmälerautoren bei den ersten europäischen Tagungen über Topographie in Wien und München anwesend, war er der Erfahrensten einer. Er hat die schweizerischen Ansichten ebenso vehement vertreten wie seine ganz persönlichen. Einen besseren Diskussionspartner hätte man sich nicht wünschen können: im respektvollen Einfühlen in die Kommentare seiner Kollegen, im raschen Abwägen des Wesentlichen innerhalb komplizierter Materien, im klaren Erfassen logischer Zusammenhänge und im verständlichen Darlegen seines wohlfundierten Wissens. Dem Zwang eines Systemes

ohne Biegsamkeit abhold, hat er in seinen Inventarbänden stets ein eigenes übergeordnetes und konsequent durchgeführtes Ordnungsprinzip beibehalten. Im Ergebnis wie in seiner Arbeitsweise hatte er einen kleinen Musterbetrieb — von den unzähligen Eigenaufnahmen bis zu den handgeschriebenen Kartothekkarten. — Wie oft betonte er, daß er vom Stoff her seine Wissenschaft aufbaue, daß er die Inventarisierung als ein besonders strenges Regime betrachte, welches den Kunsthistoriker zum Ganzen führe und ihn davon abhalte, Einzelleistungen überzubewerten. Das Innere eines Baudenkmals bildete für ihn stets den Ausgangspunkt einer architektonischen Beschreibung, indem er die Schilderung der Fassade an die zweite Stelle rückte. Dürfen wir darin nicht auch geradezu eine Metapher seiner Einschätzung des Menschen sehen? Auch diesen bewertet er nach dem Charakter. Nicht daß er im allgemeinen die künstlerische Form unterschätzt hätte. Im Gegenteil, er ging bei der stilistischen Beurteilung immer von der Aussagekraft dieser Form aus, wobei ihm das Historische wohl als Quelle wertvoll, aber niemals entscheidend war. So hat er das historische Dokument immer als ein Hilfsmittel betrachtet, das ihn niemals am raschen Fortgang der Arbeit hindern durfte. Daß er der Historie auch zugetan war, beweisen seine vielen Urkundenbelege und zum Beispiel auch sein Werk über die Familie von Castelberg. Bei der Bestandesaufnahme der Kunstdenkmäler legte er besondern Wert auf die stilkritischen und ikonographischen Untersuchungen; Prüfen und Nachprüfen war sein Motto. Verschiedene methodische Fortschritte innerhalb der schweizerischen Richtlinien für die Inventarisierung gehen auf seine Initiative zurück; etwa die praktischen Tabellen für die Goldschmiedezeichen, welche auch im Ausland Schule machten. Es versteht sich von selbst, daß er als ehemaliger Rechtswissenschaftler, der aus Neigung und Interesse zur Kunstgeschichte kam, dem Kunstdenkmälerwerk auch eine besondere Bedeutung für die Erhaltung der Kunstaltertümer zugestand. Selbst wenn ihm nicht eigentliche Gesetzeskraft innewohnte. Nach seinen eigenen Worten: «Die Inventarisierung

bedeutet eine kolossale Kunstschutzmaßnahme.»

#### *Vom Menschen und seiner Generation*

Wer ihm je begegnet ist oder ihn gar in seiner Gelehrtenstube oben am Zürichberg besucht hat, wird von seiner hochgewachsenen und verbindlichen Erscheinung stets beeindruckt gewesen sein. Er ist der Typ des unabhängig arbeitenden Wissenschaftlers, der sich seine Stellung im Kreise der schweizerischen Kunsthistoriker selbst geschaffen hat. In einem Staatswesen wie dem unsrigen, wo die meisten Einwohner ein gesichertes soziales Leben anstreben und finden, vermochte sich Erwin Poeschel als freischaffender Gelehrter eine Position zu schaffen, die allein für ihn und weniger für den nationalen Institutionismus spricht. Kein Mensch ist gegen das gefeit, was ihm sein Herkommen aus Zeit und Ort mitgegeben hat. Die Spanne von der Gründerzeit Ende des 19. Jahrhunderts bis in unser modernes Atomzeitalter ist in der geistigen Weite dieses Gelehrten lebendig. Das hat er durch sein rasches Einleben in veränderte örtliche und geistige Situationen immer wieder bewiesen. Als Sohn eines Pfarrers am 23. Juli 1884 in Kitzingen am Main geboren, genoß er nach der Übersiedlung der Familie nach Kempten im Allgäu eine humanistische Schulbildung. In München wandte er sich der Jurisprudenz zu, besuchte daneben kunsthistorische Vorlesungen und ging auch seinen literarischen Neigungen nach, wobei auch das Theater ihm viel zu bieten vermochte. Nach dem Abschluß des Studiums der Rechtswissenschaften lebte er während zwei Jahren als Anwalt in Kempten, sieht sich dann 1913 infolge Erkrankung an Lungentuberkulose gezwungen, eine Heilstätte in Davos aufzusuchen. Dort lernt er seine Frau kennen, die ihm eine unermüdliche, verständnisvolle Mitarbeiterin wird und die er 1952 durch den Tod verliert. Bereits in Davos nimmt er regen Anteil am kulturellen Leben von Graubünden, was vor allem in vielseitigen Beiträgen in Zeitungen und Zeitschriften zum Ausdruck kommt. Dadurch bekannt geworden, erhält er 1923

den Auftrag, die Bände für das Bürgerhaus zu verfassen, welche er innerhalb weniger Jahre vorlegen kann. Sieben Jahre später publiziert er sein Burgenbuch. Die Ehrungen, welche ihm 1962 durch Aufnahme in das Bürgerrecht von Davos und 1933 durch die Verleihung des Ehrendoktors der Universität Zürich zuteil werden, zeigen, wie sehr er sich bereits auf schweizerischem Boden verdient gemacht hat. Die dankbarste Aufgabe und jene, die ihm persönlich am nächsten lag, war der Auftrag zur Bearbeitung der Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden. Nachdem er sich bereits 1929 in

Zürich niedergelassen hatte, erhielt er für den gleichen Tätigkeitsbereich die Gebiete von Liechtenstein und St. Gallen zugesprochen. Wenn zwei Künstler wie Augusto Giacometti und Paul Bodmer ihm vor allem nahestanden, so zeigt sich darin, daß er auch zur Gegenwartskunst ein unmittelbares Verhältnis hatte.

Ein Leben, das mit achtzig Jahren nicht abgeschlossen ist, wirkt im wissenschaftlich Geleisteten weit zurück und weist als menschliches Vorbild in die Zukunft.

*Ernst Murbach*

## ATONAL — PANTONAL — KANTONAL

Vom 28. Mai bis 3. Juni fand in Kopenhagen das 38. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) statt. Vom 6. bis 8. Juni folgte in Lausanne das 65. Schweizerische Tonkünstlerfest. — Räumliche Nachbarschaft, so lehrte man uns vor Jahren im Geschichtsunterricht, sei Schicksal. Zeitliche Nachbarschaft, so entdeckten wir inzwischen ohne fremdes Zutun, ist meistens bloß Pech.

Weltmusik einerseits, Schweizer Tonkunst andererseits. Sehen wir zu, wie das sich ausnimmt!

\*

Das Kopenhagener IGNM-Fest umfaßte im offiziellen Teil fünf Konzerte. Insgesamt kamen achtundzwanzig Werke zur Aufführung. Deren vier hatte die Jury eigenmächtig in die Programme aufgenommen, gleichsam um Marken zu setzen: von Paul Hindemith die «Konzertmusik für Blasorchester» op. 41, im Hinblick auf die mangelnde Differenziertheit der Partitur eine etwas zu dürftige Huldigung an den unlängst Verstorbenen, der, bevor er zum Meister erstarrte, zwar untauglich, aber nutzbringend auf die Grundlagen des Komponierens kritisch reflektierte; von Edgar Varèse die «Offrandes» für Sopran und kleines Orchester, utopische Musik,

mit diesseitigen Mitteln eine jenseitige Klangwelt beschwörend (so ist der Widerstand der Materie zum Thema der Komposition geworden und die Komposition selber zum Protest); von Olivier Messiaen die als japanische Skizzen etikettierten «Sept Haïkai» für Klavier und Orchester, orgiastisches Preislied, groß und geschmacklos wie eh und je (und in seiner Größe den herkömmlichen Begriff von Geschmack als ideologisch entlarvend); endlich von Mauricio Kagel «Sonant» für Gitarre, Harfe, Kontrabaß und Fell-Instrumente, Entwurf eines Status nascendi, eingespannt ins Kontinuum von Fixem und Unbestimmtem, Ton und Geräusch, Musik und Sprache, und zugleich ein Versuch, Interpretation in Aktion umzumünzen, Verhältnisse der Spieler zueinander zu komponieren und damit gesellschaftliche Beziehungen musikalisch abzubilden und zu deuten.

Die übrigen vierundzwanzig Stücke hatte die internationale Jury aus den Einsendungen der nationalen Sektionen ausgewählt. Vier stammten aus Polen, je drei aus Westdeutschland und Italien, je zwei aus Schweden und Dänemark, je eines aus Argentinien, England, Finnland, Frankreich, Israel, Japan, Österreich, Spanien, Tschechoslowakei und Ungarn; das Durchschnittsalter

der Komponisten, die so teils zum ersten Mal vor der internationalen Kritik sich zu bewähren hatten, lag bei sechsunddreißig Jahren.

Ein repräsentativer Querschnitt also durchs Schaffen der jüngeren Generation. Was zeigte er?

Zunächst, daß thematisches Konstruieren und durchführendes Formen offenbar kaum mehr gefragt sind. Die jüngere Generation scheint weder an Gestalten noch an Entwicklungen mehr zu glauben; sie will nicht mehr Geschichten, nicht mehr dramatische Auseinandersetzungen zwischen kontrastierenden Figuren, sondern Zustände und integrale Vermittlung: ihre Musik ist statisch und geht ohne Rest auf in der Gegenüberstellung vielfach verzweigter klanglicher Strukturen.

Das liest sich vielleicht ganz harmlos: eine Feststellung wie eine andere auch. Indessen muß man sich vergegenwärtigen, was sie meint. Sie meint einen Weg. Weg ist zweierlei: Distanz und Richtung.

Distanz: Noch vor zehn Jahren ließ sich an den IGNM-Festen der Übergang vom tonalen zum reihentechnisch verfestigten Komponieren verfolgen; Tonales und Seriellles hielt sich, numerisch betrachtet, ungefähr die Waage, und unter den seriellen Werken standen die Schönbergisch Sinfonischen weit voran. Schon wenig später hätte man nach tonal Gearbeitetem vergeblich Ausschau gehalten, und in den seriellen Partituren begann der Einfluß Anton Weberns sich abzuzeichnen. Die Beschäftigung mit Webern brachte in der Praxis bereits die extreme Verkürzung der thematischen Formulierungen mit sich; der völlige Verzicht auf thematische Konstruktion aber war eine Konsequenz des nächsten Schrittes: der Ausweitung des Reihenprinzips vom Bereich der Tonhöhen auf die Bereiche der Tonstärken, Tondauern und Klangfarben. Der Ausweitung der Reihentechnik folgte deren Verallgemeinerung: ihre Ablösung von den elementaren Kategorien des Satzes, ihre Übertragung auf die höheren, ablaufbestimmenden Aspekte wie Dichte, Register, Bewegung; sie bereitete die derzeit übliche Konzeption von kettenartig verbundenen Gruppen und Gruppenkom-

plexen vor. Aus der Umwertung des Begriffs von Form, den sie brachte, zog der Kalkül mit dem Zufall die letzten Schlüsse, öffnete das Komponieren auf Möglichkeiten hin, die im streng seriellen Kontext nicht hatten wahrgenommen werden können und rief den aktuellen, postseriellen Bemühungen um integrale Vermittlung, ums Kontinuum.

Richtung: Wo es Entwicklung (als greifbare Entfaltung intervallischer und rhythmischer Keime) nicht mehr gibt, gibt es weder gezielte Verläufe noch im überlieferten Sinne Anfang und Ende mehr; Form begreift sich nicht länger als Prozeß, sondern lediglich noch als die Gesamtheit der Ereignisse. Was so in den verflossenen zehn Jahren geleistet wurde, stellt sich außerhalb der Prinzipien, die von Stamitz bis Webern ihre Gültigkeit bewahrt hatten — unangetastet von stilistischen Veränderungen, wie sie etwa die neudeutsche Absage an den klassischen Sonatenkanon oder der wienerische Bruch mit der Tonalität angestoßen haben mochten. Was in den verflossenen zehn Jahren geleistet wurde, prellt vielleicht entschiedener in Neuland vor als irgendeine Bewegung in der bisherigen Musikgeschichte. Bemerkenswert indessen, daß solcher Vorstoß keineswegs vom Publikum weg geführt hat. Die Felle davongeschwommen sind einzig dem Kritiker, der einsehen muß, daß Kategorien, wie «Einheit», «Vielfalt», «Konzentration», «Tiefe», wie immer sie heißen mögen, dem postseriellen Schaffen nicht mehr angemessen sind, weil sie determinierte Vorgänge implizieren, und der zugleich weiß, daß die verflossenen zehn Jahre wohl Werke gezeitigt haben, aber keine verbindlichen Regeln. Der unvoreingenommene Musikfreund jedoch hat's um vieles leichter: nicht mehr wird ihm die Anstrengung abverlangt, rasant vorangetriebene Prozesse exakt nachzuvollziehen; er kann sich nun der Oberfläche überlassen, Kettenglieder auf Grund ihrer Farbigkeit und ihres Aggregatzustandes auseinanderhalten, Form als Total passiv zur Kenntnis nehmen.

Die Vorzugsstellung, die so seit kurzem das Publikum genießt — Vorzugsstellung, die in den extremsten Werken bereits umzuschlagen sich anschickt, soweit also geht, daß

es, das Publikum, unmittelbar ins Spiel einbezogen wird, daß seine (mutmaßlichen) Reaktionen sich in den Partituren verzeichnet und in den Rang von Zeit-Maßen erhoben finden — ließ im Rahmen des Kopenhagener IGNM-Festes unter anderem daran sich ablesen, daß gegenüber den postseriellen Kompositionen die noch verbliebenen thematisch konstruierten (als die anspruchsvolleren) im Durchschnitt weit weniger beifällig aufgenommen wurden. Karl Heinz Füßls bewundernswert sparsames und diszipliniertes «Concerto rapsodico» für Mezzosopran und kleines Orchester etwa, das mit Webernschen Ausdrucksmitteln den Geist Mahlerscher Sinfonik beschwört, blieb ohne den Widerhall, den es verdient hätte; die instrumentale Motette «The World is Discovered» für zwölf Instrumente, hauptsächlich Bläser, von Harrison Birtwistle, ein in seiner stillen, doch bohrenden Intensität an Musik von Klaus Huber gemahnendes Cantus-firmus-Stück, wurde überhaupt nicht beachtet; Hans Werner Henzes neue Kantate «Being Beautiful» für Koloratursopran, Harfe und vier Celli aber, die irisierende Welt von Rimbauds Dichtung insofern von der Struktur her visierend, als sie alte und neue Harmonien, alte und neue melodische Intervalle, scheinbar athematische Klangflächen und linear verspannte, von langsam schwingenden Rhythmen getragene Partien hart gegeneinander setzt, wurde gleich dem auf den mittleren Webern rekurrierenden und dennoch im Ductus unverkennbar ungarischen Streichquartett op. 1 von György Kurtág zum Erfolg, im wesentlichen dank der unübertrefflichen Interpretation.

Die Ratlosigkeit dagegen, in die die Kritik sich geworfen sieht, hatte ihren adäquaten Ausdruck in der Tatsache, daß von den postseriellen Stücken kaum eines von den Experten einhellig gleich beurteilt worden wäre. Der Abstecher ins reine, vorwiegend improvisierte Spiel, in die «visible music», wie ihn im Gefolge von Kagel und Schnebel «Bolos» für vier Posaunen von Jan Bark und Folke Rabe postulierten, wurde ebenso als Irrweg verdammt wie als Ausweg gepriesen — fest steht meines Erachtens immerhin, daß an diesem dadaistisch getönten Ulk sich er-

staunlich viel über die klanglichen Möglichkeiten der Posaune erfahren ließ; Dieter Schönbachs «Lyrische Gesänge II» für Sopran und zwei präparierte Klaviere, ungewöhnlich subtil in der Detail-Erfindung, wie die einen sagten, parfümiert nach dem Urteil der anderen, gefielen, weil sie über variierte Wiederholungen einen klar gegliederten Ablauf vorzuspiegeln versuchten, und wurden aus eben diesen Gründen verworfen; die etüdenhaften «Vier Stücke für Streichtrio» von Boguslaw Schäffer faszinierten, weil sie sich wie elektronische Musik anhörten — aber warum dann nicht gleich elektronische Musik schreiben? —, wie denn überhaupt die polnischen Beiträge vielfach als ein Exempel dafür aufgefaßt wurden, daß jederzeit sich's neu beginnen lasse (während ich mich anheischig machte, an den Partituren selber deutliche Spuren von Dilettantismus aufzuzeigen). Mit mehr oder minder ungeteiltem Vergnügen wurden nur gerade die «Equivalences» für fünf getrennt postierte Orchestergruppen von Jean-Claude Eloy aufgenommen: mustergültig freilich, wie Francis Travis, der unbestrittene Champion unter den Dirigenten des 38. Weltmusikfests, die über jeden Krampf erhabene Sicherheit und Leichtigkeit, mit der die farbensprühende Partitur offensichtlich disponiert worden war, zu vermitteln, den Hörern deutlich zu machen verstand.

Ein altes Sprichwort besagt, es lasse sich über den Geschmack nicht streiten. Grundsätzlich ist das grober Unfug. Der Kritiker indes, der Dokumente des postseriellen Komponierens zu bewerten hat, mag getrost an dieses Wort sich halten. Wie immer er sonst seine Urteile begründen möchte: sein Raisonement würde ihm zur Ideologie geraten. Und kein Bewußtsein ist im Augenblick wohl besser als falsches.

\*

Fünf Konzerte bot auch der offizielle Teil des 65. Schweizerischen Tonkünstlerfests. Fünf Konzerte, in denen fünfundzwanzig Werke aufgeführt wurden. Deren sechs sollten an einigermaßen repräsentative Komponisten erinnern, die im Laufe der letzten zehn Jahre

gestorben sind — so war Willy Burkhard mit der für seine Verhältnisse ungewöhnlich lockeren, poetischen «Lyrischen Musik in memoriam Georg Trakl» für Flöte, Bratsche, Cello und Klavier vertreten, Jean Binet mit der die Diktion der französischen Spätromantik ins harmlos Unterhaltssame abfälschenden Kantate «L'Or perdu» für Mezzosopran und Orchester, Arthur Honegger mit dem robusten, um nicht zu sagen hemdärmlichen sinfonischen Satz «Rugby», Robert Obousier mit den aufgesetzt madrigalesken, in Wahrheit verheerend unpräzise komponierten «Four Old English Songs», Raffaele d'Alessandro mit sowohl zeit- wie ortsgebundenen, durchaus unbedeutenden «Six Préludes pour le piano», Othmar Schoeck endlich mit dem dicht den Texten entlang konzipierten, motivisch zwingend vereinheitlichten Eichendorff-Zyklus «Befreite Sehnsucht». Die übrigen neunzehn Stücke, entgegen den üblichen Gepflogenheiten nicht im offenen Wettbewerb ermittelt, sondern von der Jury ebenfalls aus dem Bestand der Schweizer Musik herausgegriffen, vertraten das zeitgenössische Schaffen: dreizehn das alemannische (darunter waren freilich zwei von Wahl-Tessinern und eines von einem Deutschschweizer Autor, der seinen Wohnsitz jenseits der Sarine hat), sechs das welsche; das Durchschnittsalter der ausnahmslos längst eingeführten neunzehn Musiker hielt sich um sechsundfünfzig Jahre.

Man muß wohl annehmen, es habe in der Absicht der Veranstalter gelegen, in einer Retrospektive ein Bild der Schweizer Musik seit 1945 zu entwerfen. Lassen wir die freilich sofort sich aufdrängende Frage, ob solches nützlich oder gar notwendig sei, offen; daß man zumal in Lausanne, wo derzeit die Expo sich anheischig macht, «im Heute den Umriss der Zukunft» zu «enthüllen», andere Ziele hätte visieren können, ist klar. Indessen: wenn es schon darum ging, Rückschau zu halten, warum dann nicht dieser Rückschau einen aktuellen Bezug geben? Warum nicht die Linie bis hin zur Gegenwart durchziehen? Warum nicht anhand zweier oder dreier Stücke von jungen und jüngsten Komponisten — ich nenne Holliger, Lehmann, Guyonnet, Wyttenbach — die Be-

rührungspunkte zwischen Schweizer Tonkunst und internationaler Neuer Musik aufzeigen? Doch sei es! Aber: wenn schon eine im historischen Panorama sich erschöpfende Retrospektive, warum dann nicht wenigstens eine Folge von Programmen, die die besten Werke der besten helvetischen Tonsetzer vermittelt? Warum einen so unruhigen und zugleich profilierten Geist wie Albert Moeschinger ausgerechnet mit seinem vielleicht konventionellsten Werk, dem «Concert en sextuor», herausstellen? Warum von einem zwar maßlos überschätzten, aber sonst immerhin metiersicheren Mann wie Heinrich Sutermeister ein pianistisches «Hommage à Arthur Honegger» aufführen, das bestenfalls als Zumutung bezeichnet werden kann? Und warum dem (zugegeben: geduldigen) Publikum zwei durch und durch mißliche Klaviersonatinen des Genfer Dauerfunktionärs Roger Vuataz vorsetzen, wenn dafür Robert Blum und Hugo Pfister unberücksichtigt bleiben? Warum Julien-François Zbinden, nicht aber Franz Tischhauser? Fragen. Die Antworten liegen leider auf der Hand.

Über Jahrzehnte hinweg ist die Schweiz als die Spielwiese Europas betrachtet worden, als das Ferienland, das unberührte und unschuldige: Hort des Naturnahen, Ursprünglichen und allein Aechten. Wenig hätte gefehlt, und das Porträt, das im Rahmen des jüngsten Tonkünstlerfestes von der neueren Schweizer Musik gegeben wurde — übrigens unter teilweise gänzlich unzulänglichen interpretatorischen Voraussetzungen gegeben wurde —, hätte dem fatal entsprochen. Manches von dem, was da vorgetragen wurde, bemühte sich nicht nur technisch um einen Status, der anderwärts nicht einmal mehr diskutiert wird, sondern intendierte auch ästhetisch ein Niveau, dem man in Ländern mit nicht obrigkeitlich gelenkter Kulturpolitik kaum so bald wieder begegnen dürfte. Daß das Debakel kein totales wurde, dankt man einigen wenigen Arbeiten, an denen offenbar selbst die diesjährige Jury (deren Durchschnittsalter zu dem der IGNM-Jury sich ziemlich genau verhielt wie das Durchschnittsalter der in Lausanne aufgeführten Tonkünstler zu dem der in Kopenhagen

präsentierten Weltmusiker) nicht vorbeisehen konnte.

Aus der großen Masse der tonal gehaltenen Stücke verdient in dieser Hinsicht vorab Conrad Becks «Suite concertante» für Bläser, Schlagzeug und Kontrabässe hervorgehoben zu werden: ein geradliniges, exaktes, hartes und kompromißloses Werk, ebenso scharf konturiert wie unbequem in Klang und Ausdruck.

Unter den nichttonalen, wenn auch thematisch entwickelten Partituren fielen Robert Suters «Vier Sätze für Streichtrio» besonders auf; im Tonfall stehen sie nahe bei Bergs frühem Quartett, während motivische Durchdringung und innere Gliederung eher an Webern gemahnen. Und als ein Dokument sui generis überzeugte in ähnlichem stilistischem Zusammenhang einmal mehr Klaus Hubers Kammerkantate «Des Engels Anredung an die Seele» — fesselnd jedesmal aufs neue, wie hier die ringförmige Anordnung der motivischen Elemente zum Abbild des fast schon fanatischen Willens zur geistigen Konzentration wird.

Mehr oder minder rigoros vom Überkommenen abzuweichen unterfingen sich schließlich zwei Werke. Das eine, das Kammerorchesterstück «4 × 5» des augenblicklichen Präsidenten des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Constantin Regamey, entpuppte sich allerdings bald als eine etwas anämische Bildungsmusik — ein nur gerade auf dem Papier origineller Versuch, mit seriellen Methoden kompositorische Praktiken von Perotin über die östliche Monodie bis

hinauf zur Aleatorik neu zu formulieren: verfehlt von der außermusikalischen Disposition her, amüsierlich in vereinzelt Wendungen, trostlos grau in grau im ganzen. Genau entgegengesetzt das andere: Jacques Wildbergers «Epitaphe pour Evariste Galois»; ein zwischen Feature und Oratorium angesiedeltes Lebensbild, in dem das imponierende instrumentale und vokale Aufgebot (Sprecher, Sprechchor, Sopran, Tenor, Orchester und vierkanaliges Tonband) einzig der Verdeutlichung der dramatischen Situationen dient, nicht verwirrt, auch nicht bloß schmückt, sondern klärt — ein geballtes, hoch-pathetisches Tableau, musikalisch einwandfrei gebändigt mit Hilfe von Leitklängen, signalähnlichen Motiven, variierten Repetitionen. Das nämliche Publikum nun, das Regameys «4 × 5» mit Beifall überhäufte, versagte Wildbergers «Epitaphe» (und das auf die rüdeste Weise) seine Gefolgschaft. Man spreche mir nicht von kritischer Empfindlichkeit — viel eher äußerte in solchem Reagieren sich die von persönlichen Interessen, von lokalen und regionalen Rücksichten durchtränkte Atmosphäre, in der das 65. Schweizerische Tonkünstlerfest vor sich ging. Man halte mir jedoch auch nicht vor, daß mit Bezug auf die avancierte Moderne sich über den Geschmack nicht mehr streiten lasse.

Denn soweit vorne liegt selbst jene Schweizer Tonkunst, die im Ernst Neue Musik ist, noch längst nicht.

*Hansjörg Pauli*

## ROLF LIEBERMANN: HERR UND DIENER IM EIGENEN HAUSE

*Zum Zyklus «Zeitgenössisches Musiktheater» der Hamburgischen Staatsoper*

Was sich in der zweiten Hälfte des Monats Juni 1964 in der Hamburgischen Staatsoper zugetragen hat, das darf man ohne jedes Bedenken als einmalig bezeichnen: An sechzehn aufeinander folgenden Abenden wurden moderne Bühnenwerke dargeboten. Sozusagen ausschließlich aus eigener Kraft;

denn es ist lediglich ein einziges Gastspiel eingeschaltet worden. Das Württembergische Staatstheater Stuttgart hat Carl Orffs «Ödipus der Tyrann» in die Hansestadt gebracht.

Ansonst gab es in diesen über die Tage vom 16. bis 30. Juni sich hinziehenden Wo-



chen eine höchst gewichtige Uraufführung in Gestalt der für dieses Haus geschriebenen Oper «Der goldene Bock» von Ernst Krenek. Es erschienen in Wiederholung drei weitere, früher in Hamburg uraufgeführte Werke: «Die Sintflut» von Igor Strawinsky, «Der Prinz von Homburg» von Hans Werner Henze und «Figaro läßt sich scheiden» von Giselher Klebe. Indessen wurde der Umkreis erfreulicherweise nicht zu eng auf die unmittelbare Vergangenheit ausgerichtet, es wurde im Gegenteil beträchtlich zurückgegriffen, bis zu jener Schöpfung vom Jahre 1902, Claude Debussys «Pelleas et Mélisande», in der die einen die letzte Verfeinerung des Wagnerschen Stils, die andern die endgültige Überwindung von Richard Wagners Musikdramatik sehen. Der Österreicher Alban Berg, der sich als erster nach dem Ersten Weltkrieg entscheidend durchgesetzt hat, war gleich mit seinen beiden Beiträgen zur Bühne, mit «Wozzeck» und «Lulu», vertreten. Die enge Verbundenheit Strawinskys kam nicht nur bei der «Sintflut» und beim szenischen Oratorium «Ödipus Rex» zum Ausdruck, sondern auch darin, daß der eine der beiden Ballettabende mit «Orpheus», «Scènes de ballet» und «Apollon musagète» ausschließlich, der andere mit «Feuervogel» und «Petruschka» mehrheitlich in seinem Zeichen gestanden hat. Hier wurde lediglich eine choreographisch gebotene Sinfonie von Dimitri Schostakowitsch eingeschoben, der mit Serge Prokofieff, dessen Oper «Die Liebe zu den drei Orangen» erschienen ist, das heutige Rußland vertreten hat. «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» gehört noch in die europäische Periode von Kurt Weill, in die Zeit seiner Zusammenarbeit mit Bertold Brecht. Arthur Honegger repräsentierte mit «Antigone» die Schweiz, Luigi Dallapiccola mit «Der Gefangene» Italien, Benjamin Britten mit «Ein Sommernachts Traum» England: auch die Aufteilung nach Nationen nimmt sich imposant aus.

Doch all dies ist lediglich eine Auswahl aus einem Repertoire, das einmalig ist. Gewiß, es «stehen» längst nicht alle fünfzig in der Nachkriegsperiode wiedergegebenen Opern der neueren Zeit; immerhin noch gar manche. Wobei in dieser Aufzählung die Na-

men Richard Strauß oder Claude Debussy fehlen. Sie werden bereits der unmittelbaren Vergangenheit zugerechnet, die so wenig unberücksichtigt bleibt wie die Klassik und die Romantik. Denn der Hamburger Oper Ehrgeiz ist es keineswegs, sich mit Vorzug im Bereich der Moderne oder gar der Avantgarde zu bewegen. Sie ist sich der einen Verpflichtung dem eigenen Zeitalter gegenüber ebenso bewußt wie der anderen, die dem wertvollen Gut der zurückliegenden Jahrhunderte gilt. Sie ist Kunstmuseum und Kunsthalle in einem.

Doch sie stellt keine Trennungswand her, den einen Sektor vor dem andern abzuschließen. Die Aufführungen im Rahmen des Zyklus «Zeitgenössisches Musiktheater» wickelten sich durchaus nicht in einem exklusiven Umkreis ab. Gewiß, ihre Ausstrahlung reichte weit über die Landesgrenzen hinaus; zu Hunderten strömten die Gäste von weit her zur Krenek-Uraufführung. Doch die 1650 Plätze des weiten Hauses aufzufüllen, dazu bedurfte es der Hamburger selber. Sie ließen ihr Theater nicht im Stich, suchten es mehrheitlich, wie es hier Brauch ist, rechtzeitig auf, diskutierten in den geräumigen Foyers mit Eifer, was sie eben erlebt hatten, und strömten nach dem endgültigen Fallen des Vorhangs in Scharen nach vorne, den Künstlern aus möglicher Nähe zu huldigen; oder auch, wie es bei Kreneks «Goldenem Bock» geschehen ist, zum mindesten dem Autor ihr Mißfallen zu bekunden. Das Theater wird hier wirklich zeitweilig noch zum öffentlichen Tribunal.

Das alles weiß der Intendant, und er weiß auch, daß nicht alles sein eigenes Verdienst ist. Seine Vorgänger haben den Boden gut vorbereitet, doch bedurfte es seiner ganzen Energie, die aufgehende Saat zu voller Entfaltung zu bringen. Des Zürchers Rolf Liebermann Aufstieg ist erstaunlich. Noch vor wenigen Jahren schlichter Verwalter des Radio-Orchesters Beromünster, wurde ihm 1958 die Oberleitung der Abteilung Musik des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg anvertraut. Doch noch ehe er dieses verantwortungsvolle Amt bei einem der umfassendsten Sender Deutschlands angetreten hatte, wußte er sich eine Stufe höher gehoben;

denn auf den Herbst 1959 wurde er zum Intendanten der Hamburgischen Staatsoper ernannt. Sein Ausweis: drei Opern, in aufgeschlossen zeitgenössischem Stil komponiert, von denen die zweite, «Penelope» (auf ein Libretto von Heinrich Strobel) und die dritte, «Die Schule der Frauen» (nach Molière, in der deutschen Fassung ebenfalls von Strobel bearbeitet) beträchtlichen Erfolg gefunden haben. Ihre Ausgestaltung und ihre Verwirklichung haben ihm gewiß einen Blick hinter die Kulissen verschafft; mehr doch wohl kaum. Wozu noch kommt, daß Liebermann weder als Dirigent noch als Regisseur irgendwelchen Ehrgeiz besitzt.

Doch gerade das mag mitentscheidend dafür gewesen sein, daß man ihm in der größten Stadt Westdeutschlands von Anbeginn an das größte Vertrauen entgegengebracht hat. Man suchte einen Intendanten, und man fand ihn: den Mann, der keinen persönlichen künstlerischen Ehrgeiz besitzt, um so mehr aber sich für sein Institut bis ins letzte einsetzt. Einsetzt, nicht nur, wenn eine Premiere in Sicht steht, sondern Wert darauf legt, daß ein seit Monaten, seit Jahren im Repertoire stehendes Werk so frisch wirkt wie am ersten Tag. Der Intendant ist der häufigste Gast seines Hauses; wann immer es ihm die Zeit erlaubt — und er sorgt dafür, daß dies stetsfort der Fall ist —, schaut er sich die Aufführung des Tages ganz oder doch teilweise an. Welche immer es sei, er kennt sie von Grund auf und vermag darum gegen das kleinste Versehen, gegen die geringste Nachlässigkeit höflich, aber sehr bestimmt einzuschreiten. Des Chefs Kritiken sind von allen die gefürchtetsten; zugleich aber auch jene, die am liebsten entgegengenommen werden. Denn ein jeder weiß, daß der Leiter an sich selber die höchsten Ansprüche stellt und darum als erster berechtigt ist, von seinen Mitarbeitern höchsten Einsatz zu verlangen.

Vergangenes Jahr habe ich in der Hamburger Oper eine «Tosca» gesehen; irgendeine, in irgendeiner Besetzung. Sie war großartig, mitreißend. Wozu gleich beizufügen ist, daß Giacomo Puccini an die Interpreten von heute keine besonderen Probleme heranträgt. Anders verhält es sich mit den Schöp-

fungen neuer und neuester Prägung, bei denen sich Dirigent und Spielleiter, Sänger und Musiker fast immer einer völlig neuen Situation gegenübersehen, an deren Bewältigung sie oftmals lange zweifeln, um zuletzt doch beinahe ausnahmslos zu einer gültigen Lösung zu gelangen.

Ein ganz besonders delikates Stück ist Hans Werner Henzes Oper nach Heinrich von Kleist, auf das vortrefflichste zum Libretto durchgestaltet von Ingeborg Bachmann. «Der Prinz von Homburg» war Teil des Zyklus «Zeitgenössisches Musiktheater» 1964, ist aber schon im Mai 1960 in diesem Hause uraufgeführt worden. Erstaunlich, wie sich diese Wiedergabe, in der sich der im Film groß gewordene Helmut Käutner erstmals ernsthaft mit dem Problem der Operninszenierung auseinandergesetzt hat, während vier Jahren zu halten vermag. Wichtige Partien, wie die der Prinzessin Natalie von Oranien, die gegenwärtig die Schweizer Sopranistin Colette Lorand innehat, sind umbesetzt worden. Die Inszenierung als solche hat ihre edle Haltung völlig bewahrt.

Anders wieder «Figaro läßt sich scheiden», das vor ziemlich genau Jahresfrist uraufgeführte Auftragswerk der Staatsoper von Giselher Klebe. Daß die nicht weit zurückliegende Einstudierung unverändert geblieben ist, erstaunt weniger, als daß die Besetzung keine neuen Namen aufweist.

Auch dies nicht zufällig. Denn im Gegensatz zu manchen seiner Kollegen hält Rolf Liebermann an der Idee der Ensemblebildung fest. Wohl wissend, daß selbst er nicht in der Lage ist, die Größen dauernd an sein Theater zu fesseln, nimmt er die schwere Last auf sich, junge, vielversprechende Künstler heranzuziehen. Mit dem Erfolg, daß er sie wenigstens für eine gewisse Periode ständig zu seiner Verfügung hat. Ein Beispiel für viele. Ein mit einer außergewöhnlich leicht ansprechenden, dennoch tragenden Stimme versehener Baritonist hat einen erkrankten Kollegen bei einer anspruchsvollen Konzertaufgabe in letzter Stunde erstaunlich gut ersetzt. Von Liebermann daraufhin angesprochen, ob ihn nicht die Theaterlaufbahn anzulocken vermöge, erbat er sich Bedenk-

zeit, da er sich erst darüber informieren möchte, welche Bedeutung der Hamburger Oper in Fachkreisen zugemessen werde. Der vor kurzem noch Ahnungslose aber hat bei der jüngsten Uraufführung die tragende Männerpartie hervorragend gesungen!

Als das am schwersten zu realisierende Werk während seiner Amtszeit hat Rolf Liebermann die von seinem Institut in Auftrag gegebene Oper «Der goldene Bock» bezeichnet. Ernst Krenek, wie öfters schon sein eigener Dichter, ist erneut in die Antike hinabgestiegen. Diesmal freilich nicht, um dauernd darin zu verweilen. Jason (auch darstellerisch vom oben erwähnten Tom Krause trefflich gemimt) verwandelt sich zeitweise in Amédée, Medea (die stets einsatzbereite Helga Pilarczyk) in Sonja, und auch andere Glieder der Familie von König Athamas machen vorübergehend eine Wandlung durch. Doch während die beiden ersten der vier Akte sich in der Schweben der Ironie halten, wird des Drachenweibes ekles Spiel im dritten Akt beinahe unerträglich, derart, daß man die Rückkehr der Überlebenden in die Vergangenheit nicht mehr so recht mitzumachen bereit ist. Hinterläßt so das Buch

zwiespältige Eindrücke, so will auch das Wort sich mit der Musik nicht immer zum Einklang finden. Schon gar nicht zum Wohlklang; denn Krenek wendet alle Künste einer frei gestalteten seriellen Schreibweise auf, die Verbindliches in keiner Weise zuläßt. Dennoch liegen die tiefsten Werte in der Partitur, die bis ins letzte durchgestaltet ist, wobei sich der Komponist neben dem üblichen Instrumentarium auf ein stark ausgebautes Schlagwerk sowie auf maßvoll zugezogene Elektronik stützt. Die Anforderungen an die Sänger sind außergewöhnlich, und nicht minder sind es die an die Orchestermusiker. Sie wurden nach des Autors eigener Aussage restlos bewältigt, als ein Zeichen mehr dafür, zu welcher unübertrefflichen Höchstleistungen die Hamburgische Staatsoper inmitten eines täglich hohe Anforderungen stellenden Spielplans fähig ist. Sechs harte Wochen des Probierens hat allein das Uraufführungswerk verlangt; sie haben ihm nur zum Vorteil gereicht. Daß sie all das andere ringsum nicht zu beeinträchtigen vermochten, das ist es, was dieses Haus über alle andern stellt.

*Hans Ebinger*

## PULSSCHLAG DES WELTTHEATERS

Auch das Theater der Nationen, dies Pariser Forum, auf dem sich die Bühnen der Welt jedes Jahr zum Wettkampf treffen, stand diesmal im Zeichen Shakespeares, dem ein eigener Zyklus gewidmet war. Aus der Türkei, aus Tunesien, Polen, Italien, natürlich aus England und aus Deutschland strömten Theatergruppen ins Théâtre Sarah-Bernhardt, um für die Unvergänglichkeit und den Universalismus des großen Dichters zu zeugen, aber keine der Aufführungen, ausgenommen die preisgekrönte der Römer, bot ein szenisches Ereignis. Man sah guten und weniger guten Durchschnitt. Die entscheidende Shakespeare-Aufführung, die in die Geschichte des Welttheaters eingeht, war letztes Jahr geschaffen worden: Peter Brooks

König-Lear-Inszenierung. Allerdings muß hinzugefügt werden, daß Laurence Oliviers «Othello», der Zürcher «Heinrich IV.» oder Rennerts Wiener «Macbeth» nicht zu sehen waren. Daß Olivier sein kürzlich eröffnetes englisches Nationaltheater nicht verlassen konnte, leuchtet ein, daß jedoch aus Deutschland keine einzige große Shakespeare-Inszenierung an die Seine kam, liegt an der unüberlegten Bonner Kulturpolitik, die den verschiedenen eingeladenen Theatern die Subventionen sperrte und es dem Fernsehen sowie den Finanzmitteln der betreffenden Städte allein überließ, ein Bremer und ein Bochumer Shakespeare-Gastspiel zu ermöglichen. Doch im gleichen Kapitel unsinniger nationaler Kulturpolitik müssen wir die Wei-

gerung der Schweizer «Pro Helvetia» vermerken, dem Berner Stadttheater zur Parisreise mit Heinrich Sutermeisters Oper «Die roten Stiefel» Subsidien zuzuteilen. Paris hätte gerne dem deutschen Theater den breiten Raum gewährt, den es vor einigen Jahren noch einnahm, es hätte auch gern eine zeitgenössische Schweizer Oper dem Weltforum zu Gehör gebracht, doch gegen bürokratische Engstirnigkeit in beiden Ländern war kein Aufkommen.

Am meisten enttäuscht haben zweifelsohne die Engländer, die Sir Ralph Richardson und Barbara Jefford mit einer ad hoc zusammengestellten Wandertruppe auf die Reise schickten. Einen kläglicheren «Sommernachtstraum» hatte das französische Publikum noch nie gesehen, tadelte die Kritik, die allmählich erkennt, mit wieviel schauspielerischer und sprachlicher Unvereinbarkeit Shakespeare in Frankreich zu rechnen hat. Tadelfreie Diktion, wie sie die sogenannte «Shakespeare-Festival-Company» bot, sichert indes bei völligem Mangel an schauspielerischer Persönlichkeit keine gute Aufführung. Geradezu peinlich jedoch in ihrer Oberflächlichkeit war des berühmten Stars «Kaufmann von Venedig», in dem er selbst Shylock spielte, aber so, als stamme er dem Kostüm wie der Psychologie nach aus der Makartzeit. Was eine abgeklapperte Aufführung ist, konnte man da erleben. Nur Routine und alleräußerlichste Rollenauffassung kamen zum Ausdruck. Der Zuschauer gewann den Eindruck, daß der Hauptdarsteller sich nur unwillig und meistens abwesend der Aufgabe des Spielens unterzog. Da konnten die Mitspieler frischer sein und vor allem, wie immer bei den Engländern, in der Tradition des unangefochtenen Ausspielens einen Halt finden, den Abend ins stilistische Gleichgewicht zu rücken, war ihnen nicht möglich.

Die Türken und in gewissen Augenblicken auch die Tunesier bewiesen demgegenüber durch eine Spielfreude und einen Verwandlungseifer, daß selbst unter geistig so entferntem Himmel Shakespeare seine Lebenskraft behält und unter der nationalen Kostümierung keineswegs leidet. Das Bochumer Schauspielhaus hingegen erregte an

der Seine Verwunderung mit einem «Troilus und Cressida», der ganz als Vor-Giraudoux-Stück dargeboten wurde. Eine Cressida, deren Stärke und Reiz in den Beinen lag, welche sie nonchalant den Zuschauern vorführen durfte, ein Troilus, der tatsächlich in vielem an Giraudoux' nicht stattfindenden trojanischen Krieg erinnerte, eine Galerie spassiger Karikaturen der hochberühmten Kampfhelden, Porträts von Lukas Cranachs Vater nachstilisiert, gaben der Aufführung einen leicht vergnüglichen Glanz, den des Thersites eindrückliche Verwünschungen und Enthüllungen nicht trüben konnte. Verglichen mit Roger Planchons kurz zuvor gezeigter Inszenierung desselben Stücks boten die Bochumer eine merklich entschärfte Version, die mit der vehementen Anti-Kriegs-Tendenz des Lyoners nichts gemeinsam hatte, der aber auch keine überragende Besetzung Brillanz oder Durchschlagskraft verlieh. Es war gediegenes Mittelmaß aus deutscher Stadttheatertradition, die man da sah.

Eigenständigkeit sowie der Versuch einer selbständigen geistigen und regielichen Deutung mußte jedoch Franco Zeffirellis Einstudierung des «Hamlet» zugesprochen werden. Der «Große Preis des Theaters der Nationen» belohnte nicht umsonst diese Leistung. Mag auch die starke Psychologisierung nicht mehr unseren Vorstellungen entsprechen, mag auch in der bewußt neutralen Bühneneinrichtung, aber auch in den Kostümen jede realistische Andeutung vermieden sein nach dem Vorbild Peter Brooks, es sind in dieser Aufführung so viele originelle Züge, vorab in den leicht bewegten Gruppenballungen, zu entdecken, daß sich diese Interpretation als die bedeutendste der Saison sofort anbot. Auch Zeffirelli verfügt nicht über Schauspieler außergewöhnlichen Formats, wenn man von der seit langem berühmten Anna-Maria Guarnieri als Ophelia absieht. Albertazzi gibt einen Hamlet im Rollkragenpullover, lässig, bewegungsfreudig. Sein Dänenprinz sprang, so scheint es, aus einem pfeilschnellen Alfa Romeo, bevor er mit verlangsamtem, aber sportlichem Schritt einige Stufen der Wendeltreppe hinabsteigt, die unter die Bühne führt. Von da aus, fast auf Augenhöhe der ersten Parkett-

reihen, richtet er an sie und an sich die Frage nach Sein oder Nichtsein. Man hört einen Mann meditieren, der die Bedrohung des Nichtseins tatsächlich jeden Tag auf der Straße erlebt. Der gedanklichen Tiefe seiner Vorgänger wurde dieser Hamlet nicht gerecht, aber grübelnd den Wurzeln seines Daseins zu folgen, war nie die Stärke des Italieners. Weniger als Existenzangst macht Albertazzi eine Existenzbedrohung deutlich. Er weiß ihr andrängenden Charakter zu geben, so daß um ihn einiges von der trotzigsten Melancholie der heutigen Jugend zu spüren ist. Auch in diesem Punkt also eine moderne Spielweise, die Aufsehen erregte.

Ohne ein russisches Gastspiel ist keine Saison des Theaters der Nationen denkbar. Dies Jahr kam das Moskauer Künstlertheater zu Besuch mit Tschechows «Kirschgarten», einer Dramatisierung von Gogols «Toten Seelen» und einem Propagandastück aus dem Jahr 1942 (dessen Akzentsetzung natürlich seither entstalinisiert wurde), «Die Glocken des Kremls» von Pogodin. Vor sechs Jahren hatte man hier den «Kirschgarten» bereits gesehen, die Aufführung ist vielleicht weniger gealtert als die Hauptdarstellerin Alla Tarasowa, der man eine Liebschaft in Paris nicht mehr glauben kann. Man weiß, daß Stanislawski das Künstlertheater ins Leben rief, um dort seine Regiegrundsätze zu pflegen. Der naturgetreue Realismus, den er aufs Theater brachte vor sechshundsechzig Jahren, wird heute noch dort bewahrt, aber er hat begreiflicherweise Staub angesetzt. Den «Toten Seelen» wurde er köstlich gerecht, vorab deshalb, weil sich Stanislawskis Regie auf eine ganz und gar unützende, gutmütig lächelnde Darstellung der Charaktere beschränkt. Arthur Adamow hat vor zwei Jahren bei Planchon das Werk für die Bühne bearbeitet: bei ihm strotzte es von Sozialsatire. Revolutionäre Widerhaken hatte er daran befestigt und überall das helle Licht kritischen Bewußtseins ausgebreitet. Die Russen spielten viel naiver. Sie amüsierten sich daran, den verschiedenen Gutsbesitzern, die Tschitschikow auf der Jagd nach toten Seelen aufsucht, möglichst karikierend auszustaffieren. Daumiers derbe Komik sah man hindurchschimmern.

Im «Kirschgarten» jedoch wurden sie der zarten Poesie nicht gerecht. Wo alles in den Zwischentönen liegt, es also auf Feinheit und Zurücknahme darauf ankommt, verschrieben sie sich der Deklamation, den Gesten aus Großvaterstagen. Die Meisterschaft im realistischen Spiel verleugnete sich nicht, sie erstarrte nur in sich, wurde folglich undurchlässig für das, was außerhalb realistischer Aussage stand. Letzten Endes äußerte sich da das gleiche. Was man darauf im Lenin-Stück fand und was überraschenderweise die Amerikaner aus Dallas mit einer Dramatisierung eines Faulkner-Romans ebenfalls vorführten: die Neigung zum illustrativen Spiel. Alles soll aufgezeigt, nichts zusammengefaßt werden. Jedes Detail scheint interessant und unentbehrlich. Was der Zuschauer längst begriffen hat, spricht ihm der Autor und der Schauspieler ermüdend ausführlich vor. Diese Breitmalerei liegt sicherlich zu einem Gutteil in den geistigen Voraussetzungen des russischen Publikums begründet, das unzufrieden wäre, bliebe ein Detail ausgelassen, welches es selbst ergänzen müßte. So reagiert ein ländliches Publikum, das Freude hat am langsamen Fortschreiten, dem Überspringen und die dadurch eingeführte Beschleunigung zuwider ist. Aus diesem Grund sticht russisches Theater seit jeher von allem ab, was man im Theater der Nationen sehen kann.

Wohin diese gleiche slawische Breite gewürzt mit intellektueller Schärfe führt, das zeigten die Polen, die mit dem Gastspiel des Warschauer Nationaltheaters wohl den international weitreichendsten Beifall ernteten. Sie zeigten «Die Geschichte von der ruhmreichen Auferstehung unseres Herren». Ein Legendenstück also, dessen Text den vier Evangelien entstammt, im Laufe der Jahrhunderte mehrfach überarbeitet wurde, bis ihn Theaterdirektor Kazimierz Dejmek «aus schmückte» und auch anreicherte durch «bessere und fruchtbringendere Vergnügungen als die des Bacchus und der Venus». Alte Überlieferung und Volksfrömmigkeit mit viel Ironie und Spottlust gepfeffert. Dem Volkstheater im eigentlichen Sinn entspringen drei derbe Einlagen, welche gleich eine moralische Nutzenanwendung des Bibeltextes geben.

Mit andern Worten: ein Holzschnitt, kantig mit breitem Umriß, aber auch gutmütig und naiv. Will man ihn heute vorführen, so hat man die Wahl zwischen wortwörtlichem Ausspielen oder deutlicher Verfremdung. Letztere läuft indessen Gefahr, eine unreflektierte Aussage mit intellektuellen Tüfteleien zu befrachten. Frisch, frank, freies Ausspielen setzte jedoch ungebrochenen Glauben an die Welt des Mysterienspiels voraus; den haben wir eindeutig verloren. Die Polen erkannten das Dilemma und wählten den schwierigen Ausweg, auf Anachronismus als Stilprinzip abzustellen, vom Legendenton zur freundlichen Verulkung zu wechseln. Sie verpflanzten das Spiel ins 16. Jahrhundert, aus dem ja auch die erste dramatische Bearbeitung des Mönches Wilkowiecko stammt. Christus samt seiner roten Fahne mit dem weißen Kreuz, die dekorative Dornenkrone auf dem Haupt entstieg geradewegs einem spätgotischen Altar von Veit Stoß. In der Vorhölle, wo der Höllenhund Adam und Eva neben den Propheten des alten Bundes bewacht, liefert er, kaum dem Grab entschwebt, Luzifer einen Kampf, den Erzengel Michael, welchen er zur Sicherheit mitgenommen, mit seinem Doppelhänder mühelos für sich entscheidet. Ein unternehmungslustiger Christus! Siegesgewißheit rötet seine Wangen, aus seinen Augen späht Schalk, wenn er den Gläubigen zuwinkt. So lebensnah konnte man ihn nur in Zeiten vorführen, in denen die Religiosität das lebendige Brot des Volkes war. Da wird das Hohe alltäglich, kann also, ohne daß ihm Einbuße oder gar spöttische Herabsetzung geschähe, alltäglich dargestellt werden.

Das genau ist es ja, was wir heute mit dem Begriff Entmythologisierung meinen und in der Kunst anstreben. Bei uns freilich ändert sich die Perspektive. Wollen wir das Hohe alltäglich einkleiden, dann nicht, weil es uns allenthalben so begegnet, wir also gewohnt sind, Alltägliches aufs Hohe umzudeuten, sondern weil wir, mit Sinn und Verständniswillen nur noch fürs Alltägliche begabt, das Hohe anders gar nicht aufnehmen können.

Ein klobiges oder ein plattes Spiel wäre bei dieser Entmythologisierung denkbar; nichts dergleichen zeigten die Polen, die Maß zu

halten wußten. Die Legende wurde nicht in den Staub gezogen, sondern nur ironisiert. So trat der Doppelcharakter des Hohen im Alltag hervor, und da es nicht zu einer ununterschiedenen Vermengung der beiden kam, setzte gerade durch die Ironie, die doch sonst Distanzen aufhebt, eines sich gegen das andere ab.

Vor den Warschauern hatte man im Sarah-Bernhardt-Theater von den Bremern den zurechtfrisiereten «Heinrich V.» in Peter Zadeks Inszenierung gesehen. Da hieß er «Held Henry», womit bereits die entideologisierende Absicht umrissen ist. Hier wie dort stand ein Held außergewöhnlichen Glanzes im Mittelpunkt: Christus bei den Polen, bei den Bremern Heinrich V., der strahlendste König in Shakespeares ganzer Königsgalerie. Beide wurden aus ihrer Entrückung «herabgeholt», aber bei den Bremern gab's dabei nichts zu lachen. Regisseur und Bearbeiter möbelten den Originaltext mit Gewalt aktuell auf. Shakespeare soll es ihnen vergelten, daß sie selbst kein Stück zuweg brachten zur Abrechnung mit dem Helden. Daß ein Gleichgewicht, mehr noch: eine Entsprechung zwischen den vorgegebenen Teilen, dem Originaltext, und seiner uminterpretierenden Darstellung bestehen sollte, erkannten sie nicht. Ihr Pariser Mißerfolg und der Erfolg der Polen geht deshalb auf ein und dasselbe zurück. Die Deutschen setzen absolut, was sie verkünden, die Polen dämpfen solche Absolutheit durch Humor. Die Bremer wollten keineswegs Distanz legen zum bezwingenden Helden, Raum geben für Kritik und eigenes Denken. Durch gewalttätige Aktualisierung schränkten sie vielmehr diesen Raum ein, hinderten den Zuschauer am selbständigen Denken und wirkten deshalb brutal und kindisch. — Sie nahmen ihre Absicht so ernst, daß darunter das herrliche Original verblutete. Genau umgekehrt die Polen: sie setzten überall ironische Glanzlichter auf, die das noch bestrahlten, was sie eigentlich ironisieren wollten. Ihr Mysterienspiel kündigt von Altem, aber auf moderne Weise. Es steckt dem heutigen Theater einen neuen Weg ab.

*Georges Schlocker*