

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 29 (1949-1950)
Heft: 6

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

Salzburger Festspiele 1949

Salzburg ist wieder in Mode. Personen und luxuriös karossierte Autos, denen man je nach Saison in Cannes, Deauville oder St. Moritz begegnet, weilen nun in den Mauern der Mozartstadt. Das ist nicht unwichtig, mögen auch manche Professionells der Ästhetik über Snobismus und Äußerlichkeiten den Kopf schütteln. Sie haben nur zum Teil recht. Die bunte Menge aus aller Herren Länder, die Österreichs Kultur an einem ihrer hervorragendsten Brennpunkte auf sich einwirken läßt, sind die Statisten jener Festspielatmosphäre, die sich aus Musik und Schauspiel, aus Bauten und Natur, aus barocker Vergangenheit und motorisierter Gegenwart zu einem Mosaik bestrickender Prägung zusammenfügt. Dieser Hintergrund erhöht die Aufnahmebereitschaft. Das Thema der Gespräche und die Interessen sind festgelegt. Nur gedämpft klingt der Lärm der Außenwelt in diese Insel der Musen.

Der «Fidelio» und die «Zauberflöte» sind die Regenten des Monats August in Salzburg. Die Sprechbühne hat das Goethegedenkjahr nicht vergessen. «Iphigenie» und «Clavigo» gingen über die Bretter. Das letzte Stück erfuhr unter der blendenden Regie Ernst Lothars eine vorbildliche Aufführung, welche würdig die große Salzburger Tradition Max Reinhardts fortsetzte. Will Quadflieg, Hans Jaray, Karl Paryla und Käthe Gold waren die unübertrefflichen Darsteller dieses Sturm- und Drangdramas. Wenn «Jedermann» aus dem Portal des Prachtdomes Andrea Solaris heraustritt, um Hofmannsthals Spiel vom Sterben des reichen Mannes vor Augen zu führen, dann ist die Spannung und das Miterleben des Auditoriums so stark wie am ersten Tag.

Von den sechs Opernvorstellungen: «Orpheus und Eurydike», «Titus», die «Zauberflöte», «Fidelio», der «Rosenkavalier» und «Antigone» verdient letztere nicht eigentlich die Bezeichnung Oper. Der deutsche Komponist Carl Orff hat zu der Hölderlinschen Übersetzung des Sophokleischen Dramas eine Begleitmusik, besser gesagt: begleitende Rhythmen geschrieben. Mit Ausnahme von kurzen Chorstellen entströmen dem eigentümlich zusammengesetzten Orchester Orffs — vier Klaviere, alle erdenklichen Schlaginstrumente, darunter das vom Komponisten erfundene Steinspiel, sind dessen Basis — nur begleitende Töne der Untermalung. Die Anhänger des Komponisten priesen diesen neuen, völlig «entfettenden Stil», der asketisch ist und durch sein psalmodierendes und antikisierendes Gehaben zu einer Frühzeit der Musik zurückführen will. Man dürfe, so sagen sie, dies aus dem Tänzerischen geborene Tongebilde nicht mit jenem Maß messen, welches man an andere Kompositionen anzulegen gewohnt ist. Demgegenüber weigern sich alle diejenigen, welche finden, daß die Grenze zwischen allzu großer Primitivität und Kunstlosigkeit recht nahe ist, einen Freibrief auszustellen. Niemand würde eine Speise loben, wenn man ihm verböte, sie nach den Regeln des Geschmackes zu beurteilen. O. F. Schuh, der Regisseur, brachte es zuwege, die Atmosphäre der antiken Tragödie wieder zu erwecken. Die bei aller Schönheit langwierigen und schwerfälligen Verse wurden von einem Chor Maskierter pathetisch vorgetragen. Die überaus schwierigen Partien wurden von Res Fischer (Antigone), Hermann Uhde (Kreon) und anderen aus allen Weltrichtungen herbeigeeilten Künstlern mit minutiöser Genauigkeit und Wucht

interpretiert. Die «Antigone»-Vorstellung wurde lebhaft beklatscht, so daß die zahlenmäßig geringe Opposition sich nicht durchzusetzen vermochte. Die Kritik der Tagespresse wies alle Schattierungen auf: vom enthusiastischen Lob über verlegen neutrale Anerkennung — Szene und Darstellung verdienen sie vollauf — bis zur schärfsten Ablehnung. Viel interessanter als die Beurteilung von Orffs Musik ist die Tatsache, daß diese Aufführung der Prüfstein war, wie weit Novitäten im Rahmen der Salzburger Festspiele lebensberechtigt sind. Eine Gruppe Unentwegter spricht von Versteinerung, vom Altmodischwerden des Programms und was dergleichen Argumente mehr sind. Fürs erste wirken sie einleuchtend, aber bei näherer Prüfung halten sie nicht Stand, oder bedürfen zumindest der Einschränkung. Der Salzburger Boden ist ein Schnittpunkt vieler Kulturkreise. In seiner barocken Atmosphäre überqueren sich die Emanationen deutscher und italienischer Kunstströmungen. Hier ist ein breites Areal, in welches viele Wege münden. Abgesehen von dem Mittelpunkt Mozart und seinem Zeitalter ist alles hier heimatberechtigt, was sich aus barockem Geist ableitet, — die Grenzen sind bei Gott nicht eng gezogen. Sie reichen vom bäuerlichen Volksspiel bis zum Jesuitentheater, von Grillparzer bis Hofmannsthal, von Daniel Gran bis Faistauer, sie umfassen den ganzen großen Schatz kirchlicher Barockmusik und die symphonische Welt der Mystiker Bruckner und Mahler. Fügt sich ein neues Werk in diesen Rahmen — wohlgemerkt ein Werk, das schon erprobt ist, denn Festspiele bedeutet Auslese und nicht Experimentierkabinett, — dann sei es herzlich willkommen. In diesem Sinne war die «Antigone» fehl am Ort und nahm sich wie ein Fremdkörper aus.

Der «*Fidelio*» unter *Wilhelm Furtwängler* war hinreißend durch das Fluidum, das von diesem eminenten Dirigenten ausging. Vom Spieloperbeginn des Anfangs bis zum Jubel des Schlußchors ist seine Ausdeutung ein einziges großes crescendo. Minutenlanger Jubel unterbrach die Vorstellung nach der großen Leonorenouvertüre, in welcher sich auch die Wiener Philharmoniker mit Lorbeer bedeckten. Kirsten Flagstad war ein heroischer *Fidelio*, Julius Patzak ein Florestan von rührender Eindringlichkeit. Auf den Szenenbildern Emil Prätorius' disponierte mit viel Geschick Günther Rennert die handelnden Personen; ein Kabinettstück war der Auftritt der Gefangenen.

Gleichsam eine Mozartnovität war der «*Titus*». Man kennt das Schicksal dieses Mozartschen Spätwerkes, welches während der «*Zauberflöten*»-Arbeit von den böhmischen Ständen für die Krönung Leopold II. in Prag bestellt wurde. Es verschwand und zwar fast gleichzeitig um das Jahr 1830 vom Spielplan der meisten Bühnen. Nun haben Bernhard Baumgartner und der Regisseur Hans Curjel einen Wiederbelebungsversuch unternommen. Die beiden Bearbeiter haben die Rezitative des «*Titus*», welche größtenteils von Süßmeyer, dem Vollender des Mozartschen Requiems, stammen, durch originale Mozartsche ersetzt, die der Oper «*Idomeneo*» entnommen wurden. Der «*Titus*» enthält viel Schönes, vor allem gleich die Overtüre und die Orchesterzwischenstücke, sowie das meiste an der Partie des Sextus. Doch fehlt diesen in edler Schönheit dahinfließenden Arien und Ensemblesätzen der Höhepunkt. Es wäre sehr zu wünschen, daß die von *Josef Krips* vorzüglich geleitete Vorstellung eine Renaissance dieser Oper anregen würde. Die Mitwirkenden, allen voran Julius Patzak, Wilma Lipp, Hilde Zadek und Martha Rohs, waren gesanglich und stilistisch perfekte Mozartinterpreten. Der intime Rahmen des Stadttheaters eignete sich wohl nicht für diese Prunkoper der Massenentfaltung. Betrachtet man die Szenenbilder der Uraufführung, die im Mozarthaus aufbewahrt sind, so fällt ein bedauerlicher Rückgang an theatralischem Luxus auf.

Freudigste Zustimmung fand auch die «*Rosenkavalier*»-Aufführung unter *Georg Szell*. Diese Oper ist die österreichische Oper kat exochen. Wie wunderbar hat hier Hofmannsthal den Querschnitt durch die Empfindungsskalen des österreichischen Wesens gezogen, das zu schildern ihm im höfischen Milieu ebenso gelungen ist wie in der Turbulenz der Vorstadtkneipe. Wie gern hätte man Richard Strauß,

den Schwerkranken, in Salzburg begrüßt, dessen Festspiele er mit begründen half. Die noble Szene Alfred Rollers war eine Augenweide, die Regie Lothar Wallersteins künstlerisch bis ins Letzte durchdacht. Maria Reining als Marschallin war fürstlich in Stimme und Haltung, die nach langen Jahren wiedergekehrte Jarmila Novotna ein herzerfreulicher Oktavian und Hilde Guedens eine Sophie von berückendem Wohlklang, während Jaro Prohaska, der treffliche Wagnersänger, einen etwas derben Lerchenauer auf die Bretter stellte. Der Erfolg war stürmisch.

Glucks «*Orpheus und Eurydike*» wurde in gleicher Auffassung wie vergangenes Jahr in der Fesenreitschule zur Darstellung gebracht. Statt Herbert von Karajan stand diesmal *Josef Krips* am Dirigentenpult. Er betonte stärker das Opernhafte, was sich schon darin manifestierte, daß er die Ouvertüre, welche voriges Jahr nicht gespielt wurde, wieder an ihren Platz stellte. Elisabeth Höngen sang und spielte den Orpheus mit allen Energien ihrer reichen Künstlerbegabung. An Stelle der so tragisch vor kurzem aus dem Leben geschiedenen Maria Cebotari vermittelte Jarmila Novotna alle Lieblichkeit der Eurydike. Bernhard Wosiens gespenstische Höllenchoreographie verdient alles Lob, ebenso wie die Gesamtvorstellung, die in ihrer Abgerundetheit festlichen Charakter trug.

Trotz aller Prachtentfaltung, trotz der Regiekünste O. F. Schuhs, muß die Verlegung der «*Zauberflöte*» auf den Einszenenschauplatz der etwas überbeanspruchten Fesenreitschule als ein Irrtum bezeichnet werden. Gerade diese Maschinen- und Verwandlungsoper verlangt die Drehbühne. Daß Mozarts Musik sie geadelt hat, bedeutet noch nicht einen Imperativ, diese Zauberposse in eine große Oper zu verwandeln. So wurde in dieser Aufführung zwar das Auge beschäftigt, das Herz aber nicht erfreut. Immerhin gilt dies nur für den optischen Teil, nicht für den musikalischen, der von *Wilhelm Furtwängler* betreut wurde. Ihm stand ein Sängersenemble vorzüglicher Kräfte zur Verfügung, aus welchem Irmgard Seefried, Wilma Lipp, Paul Schöffler und Walter Ludwig in erster Linie erwähnt seien.

Erwin v. Mittag

XXIII. Sommerkurs der Stiftung Lucerna

Seit zweiundzwanzig Jahren wird in Luzern jeden Sommer im Rahmen eines fünftägigen Kurses ein bestimmtes, zumeist psychologisches Thema in Vorträgen von Wissenschaftlern beleuchtet und anschließend in freier Diskussion erörtert. Zum dritten Mal wurde dieses Jahr die Kunst als Thema gewählt. Nun ist es nicht ohne Interesse, zu erfahren, mit was für einer Fragestellung man in diesen drei Kursen an das Phänomen Kunst herantrat und in welcher Reihenfolge es geschah: 1932 hieß das Thema «Psychologie des Schönen und der Kunst»; damals, in den ersten Jahren des Unternehmens, war der zündende Gedanke des Gründers der Lucerna-Stiftung noch lebendig, und man bemühte sich, bestimmte Phänomene in ihrer psychologischen Bedingtheit zu beleuchten. Elf Jahre später, 1943, wurde eine Reihe von Künstlern eingeladen, über ihre Tätigkeit zu referieren, und diese Vorträge wurden unter dem Titel «Der Künstler und seine Welt» zusammengefaßt; also bereits eine gewisse Objektivierung insofern, als der einzelne Kursteilnehmer gewissermaßen «die andere Seite» zu hören bekam und in der Diskussion nicht eigentlich erörtern, sondern höchstens Fragen stellen konnte. Dieses Jahr nun wurde noch ein weiterer, unseres Erachtens entscheidender Schritt in dieser Richtung getan, indem man zum wesentlichen Teil überhaupt nur noch die Objekte sprechen ließ und konsequenterweise auf eine Diskussion verzichtete, dafür aber durch eine drei-

tägige Kunstreise ins Wallis Ersatz schuf. Die Lucerna ist damit an einen Punkt gelangt, wo es sich grundsätzlich zu entscheiden gilt: entweder den ursprünglichen Gedanken zu respektieren und jeden Sommer den Versuch der Abklärung einer *Lebensfrage* zu wagen oder dann lediglich Vorträge und Demonstrationen zu einem beliebigen objektiven Thema zu organisieren. Entscheidet man sich für die zweite Möglichkeit, dann stehen in Zukunft auch der Seziersaal oder die Maschinenfabrik offen. Mit der Tradition der Sommerkurse, an denen junge Menschen bisher fast unentgeltlich teilnehmen konnten, brach der diesjährige Kurs auch insofern, als er eine exklusive Angelegenheit der begüterten Kreise war. Dies alles gilt es zu überlegen, und deshalb glaubten wir unserem Bericht vom diesjährigen Sommerkurs einige grundsätzliche Gedanken vorausschicken zu dürfen.

Das Kursthema «*Kunstgeschichte an Schweizer Beispielen*» war von vornherein vorsichtig formuliert, — jedenfalls schloß man damit allen nationalistischen Chauvinismus aus. Aber diese Vorsicht bedingte zugleich auch den Verzicht auf eine eigentliche Fragestellung. Man unterließ es beispielsweise, nach dem präzisen Anteil der Schweiz an der europäischen Kunst zu fragen oder etwa abzuwägen, in welchem Sinn und ob überhaupt von Schweizer Kunst gesprochen werden kann. Vielmehr bedeutet die Formulierung des Themas, daß man sich als zu betrachtenden Gegenstand das etwas zufällig zusammengefügte Mosaik, das die Schweizer Kunst nun einmal darstellt, vornahm, ohne nach ordnenden Gesichtspunkten auszuwählen. Noch eindrücklicher kam dieser Umstand beim Anlaß der dreitägigen Exkursion zum Ausdruck: wohl hatte man alle Freiheit in der Auswahl der Region, dann aber mußte man sich mit den Denkmälern dieser Region irgendwie zurechtfinden, und in gewissem Sinne fiel dann also die Initiative wieder dem Objekt zu. Darin lag keine geringe Gefahr. Daß sie nicht eigentlich akut wurde, war dem Hauptreferenten des Kurses und kunsthistorischen Leiter der Exkursion, *Dr. Peter Meyer* (Zürich), zu verdanken. Er gab zunächst in vier Vortragsstunden einen knappen Überblick über die Entwicklung der Kunst in der Schweiz von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Dabei ließ er sich gar nicht auf den Versuch ein, in dieser Entwicklung eine kontinuierliche Linie herauszuarbeiten; er beschränkte sich vielmehr darauf, den ganzen Ablauf in einzelne Phänomene aufzuspalten und diese möglichst treffend zu charakterisieren. Aber selbst mit dieser klugen Beschränkung war nicht immer durchzukommen. So war etwa für die reife Hochgotik, diesen fast unbegreiflichen Höhepunkt im Ablauf der abendländischen Kunst, nur ein einziges schweizerisches Beispiel beizubringen, das Südportal der Kathedrale von Lausanne, wobei das Wort in einem fast nicht ablesbaren Lichtbild keinerlei anschauliche Unterstützung fand. Wer die wichtigen Publikationen des Referenten zur europäischen und zur Schweizer Kunst kennt, wurde während der Vorträge auf Schritt und Tritt an vertraute Gedankengänge erinnert und fand so Gelegenheit, die außerordentlich knappen Ausführungen zu Hause in stiller Lektüre zu ergänzen. Andererseits erhöhte sich für ihn der Wert dieser Schriften durch den Kontakt im Vortragssaal mit dem Autor, dessen geistreich blitzende, zu Improvisationen neigende Darstellungsweise in vielen Fällen ein Beispiel dafür gab, wie ungemein fruchtbar die Beschäftigung mit Kunstwerken auch zweiten Ranges sein kann, wenn sie nur mit wachem, lebendigem Geiste unternommen wird. Oft mochte man bedauern, daß solche geistige Kraft an ein hyperpopuläres Allerweltsthema gewendet werden mußte, denn vier Stunden waren selbstredend auch für einen summarischen Überblick nicht ausreichend. Auf besonders interessante Einzelfragen konnte, wie der Referent immer wieder bedauernd unterstrich, denn auch nicht eingegangen werden. Dringende Sonderprobleme von immerhin allgemeinstem Interesse wurden höchstens rasch gestreift. Wir greifen ein einziges heraus: das Problem des Interesses am Menschlich-Profanen in der mittelalterlichen Kunst. Der Referent machte darauf aufmerksam, daß dieses bereits in der Romanik erwacht und sich zu dieser Zeit etwa in Monatsdarstellungen und auf Ornamentfriesen auslebt. (Nach

der landläufigen Vorstellung liegt die große Zäsur zwischen «unmenschlicher», transzendentaler und diesseitig-«menschlicher» Kunst zwischen dem Mittelalter und der Renaissance.) Solche Gedankengänge wären der deutlicheren Ausführung überaus wert gewesen. Es hätte sich dann zeigen lassen, daß die Trennung von Mittelalter und Neuzeit nicht länger aufrecht erhalten werden kann und daß gerade dieses Interesse am Menschlichen, das in der Romanik anhebt — die Romanik wird seit langem als der erste gesamteuropäische Stil bezeichnet — das eigentliche Ferment und Wesensmerkmal der ganzen abendländischen Kunst darstellt. — Oft auch gab Peter Meyer den Psychologen gewisse Fragen aus dem Bereiche der Kunst zu bedenken, so etwa die Bedeutung des Portals oder die psychologischen Hintergründe der Spätrenaissance-Ornamentik, und solche flüchtige Hinweise hatten dann fast den Charakter einer unausgesprochenen, leisen Kritik an der Thematik des Sommerkurses.

Als Vorbereitung auf die nachmittäglichen Führungen der beiden ersten Kurstage in Luzern referierten in einstündigen Vorträgen *Dr. Xaver von Moos* (Luzern) über «Luzerner Kirchenräume» und Stadtbaumeister *Max Türler* über «Das Luzerner Stadtbild im Wandel der Zeiten», wobei das Kunstwerk am konkreten, durch Autopsie nachprüfbareren Beispiel als Resultat von künstlerischem Formwillen, von Klima, Lage, wirtschaftlicher Entwicklung und Geschichte betrachtet wurde.

Die größere Hälfte des Kurses wurde, wie gesagt, als dreitägige Besichtigungsfahrt ins Wallis und nach Lausanne bestritten, wobei Peter Meyer die kunsthistorische Führung übernahm. Er vermied es dabei sorgfältig, die Teilnehmer in der Weise lokaler Ciceroni mit einem Ballast von Daten und baugeschichtlichen Einzelheiten zu beschweren — er wandte sich ja auch nicht an Fachkunsthistoriker —, sondern versuchte immer wieder, jedes Bauwerk im Zusammenhang von Landschaft und Geschichte zu sehen, es in Übereinstimmung mit dem Kursthema in die gesamteuropäische Entwicklung hineinzustellen und immer wieder auch durch ganz elementare ästhetische Überlegungen den unmittelbaren Kontakt mit dem Kunstwerk zu vertiefen und die Beziehung zu ihm zu verlebendigen. Hier erwies sich wieder, daß unser Verhältnis zur Kunst nicht ein einseitiges im Sinne reiner Objektivität ist, sondern ein polares, nämlich aus der Auseinandersetzung des menschlichen Schönheitsbedürfnisses und -empfindens mit dem der Geschichte angehörenden Gegenstand sich ergebendes. So fand der ursprüngliche Gedanke dieser Sommerkurse wenigstens gelegentlich doch wieder Nachachtung.

Hanspeter Landolt