

Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **42 (1962-1963)**

Heft 6

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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

FRANZÖSISCHE ZEITSCHRIFTEN

Frankreich und der Barock

Das Wort Barock war langezeit gleichbedeutend mit schlechtem Geschmack. Das 19. Jahrhundert wollte in dem scheinbar haltlosen Zerfließen und in der Maßlosigkeit der Formen nichts anderes ausgedrückt finden als Entartung und Verlust aller prägenden Gestaltung. Jacob Burckhardt, bei dem immerhin die ersten Ansätze zu einer ernsthaften Würdigung festzustellen sind, sagte 1855 im *Cicerone*: «Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache, wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.» In den hundert Jahren, die seit diesem Ausspruch vergangen sind, hat die Kunst des 17. Jahrhunderts einen stetigen Aufstieg in der Wertskala des europäischen Bewußtseins erlebt, und heute ist es nicht übertrieben, von einer eigentlichen Affinität unserer Gegenwart zum Barocken zu sprechen. Von dieser Aufwertung sind aber nicht nur die Architektur und die schönen Künste begünstigt, sondern auch die Musik und die Literatur. In England sind dank T. S. Eliot und anderen die «Metaphysical Poets» zu neuem Ansehen gelangt, und in Italien hat man begonnen, die Lyrik Marinos und seiner Nachfolger nicht mehr nur als geistreiches Wortgeplänkel zu betrachten. Daraus hat sich das Bedürfnis nach einer Bestimmung dessen ergeben, was als barock zu gelten habe, und es bildeten sich im Laufe der Zeit zwei Ansichten heraus, die sich zunächst ziemlich schroff gegenüberstanden. Die einen sprachen vom Stil einer Epoche, die den Zeitraum von 1580 bis 1700 umfasse, und deren Kunst und Literatur in enger Abhängigkeit von der damaligen Zeitverfassung zu verstehen sei. Der Titel eines Buches von Weisbach, *Der Barock als*

Kunst der Gegenreformation (1921) kennzeichnet diese Haltung, welche auch Benedetto Croce *Storia dell'età barocca in Italia* (1929) zugrundeliegt. Andere Interpreten wollten das Phänomen des Barock aus jeder geschichtlichen Bindung lösen und glaubten darin eine Grundtendenz, einen Seelenzustand zu erkennen, der zu jeder Zeit spontaner Entfaltung fähig ist. Als Hauptvertreter dieser Richtung dürfen Eugenio d'Ors und Ernst Robert Curtius gelten. Curtius schlug vor, die Bezeichnung «Barock» überhaupt abzuschaffen, da sie schon zu viel Verwirrung gestiftet habe, und sie durch den unbelasteten Begriff «Manierismus» zu ersetzen. Diesen Manierismus nannte er «eine Konstante der europäischen Literatur. Er ist die Komplementär-Erscheinung zur Klassik aller Epochen.» Was Curtius nur mit wenigen Beispielen angedeutet hatte, wurde von einem seiner Schüler, Gustav René Hocke, in einem zweibändigen Werk über den *Manierismus* aufgenommen und ausgebaut. Während Curtius vor allem Bezüge zwischen der spätlateinischen Literatur und jener des 17. Jahrhunderts hergestellt hatte, verfolgt Hocke die manieristischen Motive und Stilelemente bis in die neueste Zeit hinein.

Die beiden Thesen, die sich zunächst gegeneinander entwickelten, brauchen sich aber nicht auszuschließen. Auch wenn man sich die Überlegungen von Curtius zu eigen macht und ein periodisches Wiederauftauchen manieristischer Züge in der Kunst anerkennt, so ist doch ohne jeden Zweifel das 17. Jahrhundert die Zeit gewesen, welche das Barocke in einem weder vorher noch nachher erreichten Maße zum Durch-

bruch kommen ließ, und welche deshalb zu Recht als das Barockzeitalter bezeichnet wird. Das große Verdienst von Curtius, Wölfflin und all jener, die im Barock etwas Grundsätzliches und über eine begrenzte Zeit Hinausreichendes erkannten, besteht darin, daß sie sich darum bemühten, auf etwas Wesentliches zurückzuführen, was lange als Ausschweifung und Verfall gegolten hatte. Seither ist es nicht mehr möglich, den Barock zu übergehen. Was uns hier beschäftigen soll, ist die Rolle des Barock in Frankreich und vor allem die Rolle Frankreichs in der Erforschung des Barock, wie sie sich aus einigen französischen Aufsätzen zu diesem Thema ergibt.

Eine Arbeit von Vaclav Cerny, «Le Baroque en Europe» (*Cahiers du Sud*, Nr. 361), gibt auf keine der beiden Fragen eine befriedigende Auskunft. Cerny stellt sich die Aufgabe, einen Überblick über den Barock und seine historischen Bedingungen in allen europäischen Ländern von Portugal bis Rußland zu geben. Es geht ihm dabei fast ausschließlich um die Abgrenzung der Epoche, welche je nach der geographischen und geschichtlichen Lage früher oder später einsetzt und endet. Was aber durch alle nationalen Verschiedenheiten hindurch bestehen bleibt, ist nach Cerny eine einheitliche Grundstruktur der Ausgangssituation. Der Barock beginnt sich in den einzelnen Ländern immer dann durchzusetzen, wenn die religiösen Auseinandersetzungen einen Grad der Spannung erreicht haben, der ein Ausbrechen aus den Fesseln der vernünftigen Überlegung unvermeidlich macht und nur in die Offenheit des direkten Handelns ausmünden kann. Der barocke Mensch ist dann der Unbedachte, für den es leichter ist, unüberlegt zu handeln als vor der Tat über deren mögliche Folgen nachzudenken, und für den es schwieriger ist, seine Pflicht zu erkennen als sie zu erfüllen. In Frankreich setzt sich diese Haltung mit dem Ausbruch der Religionskriege durch und wird im geordneten Staat Ludwigs XIV. wieder überwunden. Andernorts verschieben sich die Daten und äußeren Anlässe, aber das Wesen des barocken Menschen bleibt sich gleich. Die These Cernys interessiert uns mehr in

ihrer subjektiven Willkür als in ihrem Anspruch auf Objektivität. Die Verbindung mit den religiösen Fragen der Zeit und die Betonung des Explosiven betreffen unbedingt etwas Wesentliches; aber es erscheint doch reichlich gezwungen und ist auch nicht zu rechtfertigen, wenn man dafür rein äußere Ursachen sucht und damit schon alles «erklärt» zu haben meint. Auch wenn man zugibt, daß die Geschichte den Menschen macht, so bleibt es doch wahr, daß der Mensch die Geschichte macht. Cerny ist zu sehr in der Suche nach Ursachen befangen, um die eigentümliche Stellung Frankreichs im Verhältnis zu anderen Ländern auch nur zu erwähnen. Und doch ist es auffällig genug, daß es in Frankreich kaum eine Barockbaukunst gibt. Zwischen Italien, Spanien, Deutschland und Flandern stellt es eine eigentliche Aussparung dar. Und auch in der Literatur findet man wenig Namen, die sich mit den verwandten deutschen oder gar spanischen zu messen vermöchten.

Damit hängt es zusammen, daß auch die Wiederentdeckung des Barock in Frankreich später einsetzte als anderswo. Der große Außenseiter und Vorläufer ist Baudelaire gewesen, dessen Beziehung zu unserem Thema Pierre Charpentrat in einem schon einige Zeit zurückliegenden Aufsatz untersucht hat («Baudelaire et le Baroque», *Nouvelle Revue Française*, Nr. 82—83, Oktober-November 1959). Wie alle Franzosen ist Baudelaire dem Barock außerhalb der Grenzen seiner Heimat begegnet, und zwar in Belgien. Im Zusammenhang mit dem allgemeinen Zeiturteil hat ihm vielleicht sein Dandytum den Zugang erleichtert. «Ce qu'il y a d'enivrant dans la mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire», heißt es in *Fusées*. Aber der folgende Text, der nicht vom Barock, sondern von Constantin Guys spricht, zeigt, daß der barocke Kirchenraum dem Dichter in einem weit tieferen Sinn entsprach: «C'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, le fugitif et l'infini.» Tatsächlich gehört es zum Wesen der barocken Architektur, daß sie den Raum nicht mehr gliedert, sondern alles Feste in Bewegung aufzulösen

trachtet. Baudelaire ist fasziniert von den Skulpturen, welche nicht mehr Fleisch und noch nicht Statue sind, sondern in einem Zwischenreich schweben: «elles délivrent Baudelaire de l'obsession d'une réalité fade et négligée, inintelligible et nauséuse, lui rendent l'espoir en une tendresse qui ne soit pas abandon, en une ivresse qui ne soit pas assouvissement.»

Die Kennzeichnung des Barock als Bewegtheit findet sich auch in dem 1953 erschienenen Buch *La littérature de l'âge baroque en France* von Jean Rousset. Diese Arbeit ist die eigentliche Grundlage für jeden geworden, der sich mit dem Barock in Frankreich beschäftigt. Rousset kommt zum Ergebnis, daß er nur in Theater und Ballett voll zur Entfaltung gelangt ist, und zwar deshalb, weil es dem Franzosen schwer fällt, sich aufzugeben und zu vergessen. «Le Français, répugnant généralement à l'ivresse qui le dépossède, craint le Baroque là où il serait subjugué: l'ensemble architectural, et l'accueille là où il peut demeurer spectateur libre: la partie.» Der Barock wird also als etwas erkannt, was dem französischen Wesen zuwiderläuft. Baudelaire, wie er von Charpentrat in seinem Verhältnis zum belgischen Barock charakterisiert wurde, gehört von hier aus gesehen an die Grenze des Französischen, in die Schwebelage zwischen Selbstbewußtsein und selbstvergessener Faszination. Die barocken Dichter, welche darin seine Vorläufer sind, hat Rousset in einer zweibändigen *Anthologie de la poésie baroque française* (Paris, Colin, 1961) zusammengestellt. «Jeux, délices et poisons du Baroque» heißt die Besprechung, welche Philippe Sénart dieser Publikation widmet (*La Table Ronde*, Nr. 170, März 1962), und obwohl er nicht sehr genau im Bilde ist (er verwechselt den Kunsthistoriker Reymond mit dem Literaturkritiker Raymond), trägt er einiges zur Akzentsetzung bei, deren das Barockproblem bedarf. Ist der Barock christlich? «Le Baroque n'est pas du ciel, il est de la terre», meint Sénart. «Cette frénésie, ce délire ont des origines très basses.» In der Scheidung zwischen Himmel und Erde, durch die die mittelalterliche Einheit endgültig gebrochen werde, wähle der

Barock die Erde. Die Antwort überzeugt nicht, aber die Frage ist gut gestellt. Doch bevor wir ihr nachgehen, bedarf ein anderer Aspekt der Erwähnung. Unter den Dichtern, welche Roussets Anthologie bestreiten, finden sich keine Größten und wenig Große. Daher die Frage: «Notre pays a-t-il jamais pris le baroque au sérieux?» Sénart antwortet sehr entschieden, der Barock sei immer das Fremde gewesen, das nie Heimatrecht gewonnen habe, und das man dorthin zurückgeschickt habe, woher es gekommen sei. Wahr ist jedenfalls, daß Frankreich weder einen Bernini, noch einen Góngora, noch einen Balthasar Neumann hervorgebracht hat, und daß es deshalb heute für die Franzosen nicht leicht ist, dem Barock Verständnis entgegenzubringen.

Den heutigen Stand der Annäherung umreißt Pierre Charpentrat unter dem Titel «Les Français devant le Baroque: de la légende à l'histoire» (*Critique*, Nr. 175, Dezember 1961). Die Auseinandersetzung mit der barocken Kunst, so sagt er, sei heute in ihre positive Phase eingetreten. Frankreich hat die Barocklandschaften eine nach der anderen entdeckt. Die erste und wichtigste ist Italien, und vor allem Rom. In zweiter Linie folgt Spanien, und auch der extreme Kolonialbarock Mittel- und Südamerikas beginnt die Franzosen zu beschäftigen. (Dazu ein Aufsatz von Georges Cattai, «Le Baroque ibérique et colonial», *Critique*, Nr. 177, Februar 1962.) Süddeutschland aber rückt dem französischen Bewußtsein erst seit der Besetzungszeit nach dem zweiten Weltkrieg allmählich näher. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der neueste Film von Robbe-Grillet und Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, der in Nymphenburg und Schleißheim gedreht wurde und so einem breiten Publikum etwas von der Stimmung deutscher Barockschlösser vermittelt. Das Labyrinth, ein Hauptmotiv Robbe-Grilletts, ist ein durchaus barockes Motiv, was auch Hocke veranlaßte, den ersten Band seines *Manierismus* unter den Titel *Die Welt als Labyrinth* zu stellen.

Man sieht, daß Frankreich den Zugang zum Barock nur mit einiger Mühe findet.

Es liegt uns nun weiter ob, nach einer Charakterisierung und Bestimmung der barocken Kunst zu fragen. Einen sehr wertvollen Beitrag dazu liefert Pierre Charpentrat mit seinen «*Remarques sur la structure de l'espace baroque*» (*NRF*, Nr. 104, August 1961). Es geht um eine Beschreibung der Stimmung, in die der barocke Kirchenraum den Gläubigen versetzt, der ihn betritt. Gegenüber den Kirchen früherer Zeiten, welche gegliedert sind, das heißt aus Teilen bestehen, die zwar ein Ganzes bilden, aber auch für sich allein Bedeutung und Zweck haben können, ist der barocke Raum «homogen und unteilbar». Diese Feststellung überrascht zunächst, denn sie hebt einen der wichtigsten Vorwürfe auf, die dem Barock gemacht werden: daß er das Detail vom Ganzen ablöse, es seiner Funktion entkleide und durch ungebührliche Aufblähung allen Sinns beraube. Der Vorwurf meint vor allem die Dekoration. Dekoration und Struktur scheinen sich entgegenzustehen, denn zur Struktur scheint nur zu gehören, was notwendig ist, während die bezuglose barocke Dekoration die Struktur höchstens verhüllt und so als Degeneration früherer Stile bewertet wird, welche eine klare Ordnung in den Raum brachten. Aber für Charpentrat liegt das Wesentliche gerade in der Tatsache, daß es eine Aufteilung des Raums nicht mehr gibt, daß der barocke Raum vielmehr darauf angelegt ist, ein Verweilen beim Einzelnen unmöglich zu machen. Die Säule zum Beispiel ist nicht mehr von Leere umgeben, sondern sie überbietet gewissermaßen, füllt durch wegstrebende dekorative Elemente die Zwischenräume aus und reißt den Blick von sich weg zu einem Nächsten und Übernächsten, bis ihm alles Einzelne entgleitet und er in wirbelnder Flucht die Faszination des Ganzen erfährt. «*Si parfois l'église baroque ne livre qu'au spécialiste les secrets de sa structure, Dieu s'y révèle toujours à tous, dans une intuition immédiate et violente.*»

Damit kommen wir in die Nähe des Motivs der barocken Ekstase, das bisher nie im Zusammenhang untersucht worden ist. Es hängt in einem weiten Sinne mit Reformation und Gegenreformation zusammen.

Wenn die Reformatoren, und besonders Calvin, sich die Trennung der sakralen von der profanen Sphäre zum Ziele setzten, so versuchte die katholische Kirche mit allen Mitteln, ihre Stellung als Institution zu verteidigen. Dazu gehörte aber die seit langem eingeleitete Vermischung der beiden Sphären. Der Barock, obwohl er sich keinesfalls kausal mit der Gegenreformation verbinden läßt, kam dank seiner Faszinationskraft der katholischen Haltung entgegen und wurde einerseits zum strahlenden Ausdruck der triumphierenden Kirche, andererseits aber zu einem Instrument, um den Gläubigen in den Bann nicht so sehr Gottes als der Kirche zu ziehen. Die Ekstase erscheint hier in der für den Barock so kennzeichnenden Form der Illusion und der Täuschung, aber auch des Enthusiasmus in der abschätzigen Wortbedeutung, der Schwarmgeisterei, welche Hobbes und Locke einer strengen Kritik unterzogen. Mißbräuche schließen aber die wirkliche Empfindung nicht aus, und deshalb gilt der Satz Charpentrats: «*L'église baroque est par définition lieu de passage entre la Terre et le Ciel*». Von hier aus erscheint es fraglich, ob Sénart mit seiner früher zitierten Behauptung, der Barock habe «die Erde gewählt», nicht zu sehr beim äußeren Anschein stehen bleibt, denn auch wenn man bei der Verbindung von Architektur und Literatur die gebotene Zurückhaltung und Vorsicht übt, muß der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Ausdrucksformen barocken Wesens doch gewahrt bleiben. Im allgemeinsten Sinne wesentlich ist die Tatsache, daß durch die Reformation das Problem der Beziehung zwischen dem Sakralen und Profanen brennend wurde, und daß die verschiedenen Arten von Entrückung verschiedene Antworten darauf darstellen. Der rein jenseitigen mystischen Erhebung steht die ekstatische Diesseitigkeit gegenüber, welcher etwa der «Barockmensch» Cernys verpflichtet wäre, der sich in der besinnungslosen Bewegung der eigenen Tat auflöst. Alle Formen der barocken Ekstase, vom «heroischen Furor» Giordano Brunos bis zum Quietismus einer Madame Guyon müssen als Ausdruck eines Risses verstanden werden, den auf irgend

eine Weise zu schließen das Ziel der Selbstübersteigerung oder Selbstaufgabe ist.

Wenn es einen barocken Raum gibt, der diese Gespaltenheit und ihre Überwindung mehr als andere zur unmittelbaren Anschauung bringt, so ist es die Johann von Nepomuk-Kirche der Brüder Asam in München. Ein Balkon, der das ganze, eher schmale Schiff umläuft, bewirkt eine vertikale Zerteilung. Über das verhältnismäßig spärlich ausgeschmückte und dämmerige Untergeschoß bricht im wahren Sinne des Wortes der überbordende Reichtum und die durch vier gedrehte Säulen betonte Bewegtheit der oberen Hälfte herein, deren höchster Punkt dort, wo das Kruzifix den Übergang zum Himmel des Deckengemäldes herstellt, in ein intensives und geheimnisvolles Licht getaucht ist, durch das der Blick unwiderstehlich nach oben gerissen wird und sich in der Ahnung einer kaum mehr faßbaren Wirklichkeit verliert. Charpentrat empfindet die Asam-Kirche als «une imploration inquiète». So richtig das ist, so begegnet das flehende Aufsteigen doch auch der Erfüllung, und der Lichteinbruch von oben führt diesen einzigartigen Raum in eine Ruhe zurück, die ein Gefühl der Verklärung sich ausbreiten läßt.

Die Bedeutung, welche Charpentrats Arbeiten im französischen Sprachbereich zukommt, wird erst dann recht deutlich, wenn man eine Veröffentlichung wie *Le Baroque* von V.-L. Tapié («Que sais-je?», Nr. 923) danebenhält. In dieser 1961 erschienenen zusammenfassenden Darstellung des

Barocks in der Architektur wird des süddeutschen Raumes auf einer knappen Seite gedacht. Für Tapié sind Vierzehnheiligen, Zwiefalten und die Wies Werke des Ausklangs, denen die Kraft der italienischen oder sogar österreichischen Bauwerke abgeht. «Leurs fenêtres sont largement ouvertes à la lumière, dans les motifs décoratifs prédominant des ornements rocaille. Des nappes de dentelles blanches paraissent envelopper les fresques de la voûte, où les scènes d'apothéose, peintes en couleurs vives, n'atteignent jamais à la puissance du baroque... Faut-il donc croire que cet art, auquel on applique l'épithète de rococo, n'est qu'une dérivation et peut-être une exagération du baroque?» Aus einer solch raschen Erledigung kann man erkennen, daß der süddeutsche Barock, der die vielleicht höchste Vollendung der barocken Baukunst darstellt, in Frankreich auch heute noch verkannt bleibt. Der Aufsatz Charpentrats über die Struktur des barocken Raumes, der die Barockkirchen Bayerns in den Mittelpunkt stellt, hat über seinen allgemeinen Wert hinaus den besonderen Sinn, den Franzosen eine neue Welt echter Kunst näher zu bringen. Daraus und aus allen erwähnten Arbeiten gewinnt man den Eindruck, daß Frankreich zu einem besseren Verständnis des Barock unterwegs ist und den Rückstand aufzuholen trachtet, der es bis vor kurzem von den eigentlichen Barockländern wie Italien, Spanien und Deutschland trennte.

Hans-Jost Frey

IGOR STRAWINSKY ZU EHREN

Geburtstagsfeiern und Festkonzerte in Basel, Zürich und Hamburg

Igor Strawinsky, Sohn des Bassisten Feodor Ignatiewitsch Strawinsky und der Anna Kholodowsky, wurde am 18. Juni 1882 in Oranienbaum geboren. Er wuchs in Petersburg auf, besuchte dort die Schulen und

genießte früh schon den freilich kaum über jeden Verdacht erhabenen Unterricht der Demoiselle Kaschperowa («Sie war eine ausgezeichnete Pianistin und ein Dummkopf — eine nicht ungewöhnliche Kombi-

nation. Womit ich meine, daß ihre Vorstellungen von Schönheit und ihr schlechter Geschmack nicht zu erschüttern, ihre klavier-technischen Fähigkeiten aber von höchstem Rang waren¹). Zwischen 1903 und 1906 holte Strawinsky sich bei Rimsky-Korsakow die Grundlagen des kompositorischen Handwerks, und erste Aufführungen im Petersburger «Abendzirkel für zeitgenössische Musik», in den Belaiew- und den Ziloti-Konzerten sicherten ihm, zumindest unter den Anhängern der Fortschrittspartei, bald einmal einiges Ansehen. 1910 kam er im Gefolge von Serge Diaghilew nach Paris. Daß die Stücke, die er damals für dessen Russisches Ballett schrieb, seinem Namen sozusagen über Nacht ganz und gar einmaligen Glanz verliehen, ist bekannt. Die Kriegsjahre verbrachte Strawinsky in der Schweiz; 1920 jedoch kehrte er nach Frankreich zurück, nun als frei schaffender Komponist und Interpret, und 1934 erwarb er sich die französische Staatszugehörigkeit. Dem Druck der politischen Ereignisse weichend siedelte er 1939 nach den USA über, betreute 1939/40 zunächst den Lehrstuhl für Poetik an der Harvard University und ließ sich danach in Kalifornien nieder — 1945 wurde er Amerikaner. Als Dirigent vorwiegend eigener Werke bereist er seither sämtliche Erdteile. Seinen achtzigsten Geburtstag feierte Strawinsky, der Weltbürger, in Hamburg.

Eine Klaviersonate, 1903 skizziert, 1904 ausgearbeitet, heute leider nicht mehr greifbar, bezeichnet den Beginn von Strawinskys schöpferischer Tätigkeit. Sechs Jahrzehnte sind inzwischen verstrichen. Sechs Jahrzehnte, die das Bild der abendländischen Musik entscheidender und wohl auch nachhaltiger umgeprägt haben als je eine entsprechende Zeitspanne zuvor (die immerhin turbulenten Jahre zwischen 1560 und 1620 eingeschlossen). In ihren Anfängen trieben die großartigen letzten Dokumente der Spätromantik die Auflösung der überkommenen tonalen Ordnungen machtvoll voran; die Phase um 1910 brachte dann den unausweichlichen Durchbruch in neue, von der funktionalen Harmonik nicht mehr erfäßbare Klangräume, die Verfestigung dieser

Klangräume mit Hilfe klassischer beziehungsweise klassisch determinierter Verfahren, die Entwicklung des Reihenprinzips (nach 1920); die Ausweitung und Verabsolutierung des Reihenprinzips im integralseriellen Komponieren aber, schließlich die Abkehr von bislang unangetasteten strukturellen Vorstellungen, die Bemühungen um offene, mehrdeutige Formen zählen — was immer man im einzelnen davon halten mag — zu den geschichtlich bedeutsamen Errungenschaften der Dekade nach 1950.

Strawinskys Oeuvre nun, von der Klaviersonate 1903/04 bis hinauf zur 1962 vollendeten szenischen Kantate «The Flood», spiegelt nicht nur insgesamt diesen Verlauf der neueren Historie, vielmehr ist umgekehrt das, was wir in der Rückschau als Historie zu verstehen und mehr oder minder einsträngig und geradlinig einer Folge von kausalen Zusammenhängen entlang aufzuzeichnen geneigt sind, nicht zuletzt wesentlich Reflex von Strawinskys Wirken. Mit anderen Worten: immer und immer wieder hat Strawinskys Produktion den Standort des aktuellen Musikdenkens mit modellhafter Gültigkeit festgelegt. Ähnliches kann von keinem zweiten lebenden Komponisten gesagt werden.

*

Igor Strawinskys achtzigster Geburtstag ist im Laufe der verflossenen Spielzeit von einer ganzen Reihe von Konzertgesellschaften und Theatern auf die eine oder andere Weise festlich begangen worden. Aus der Fülle der Veranstaltungen seien im folgenden vier herausgegriffen.

Einheit in der Vielfalt — Kammermusik aus vier Jahrzehnten

Die Einheit von Strawinskys Oeuvre — kaum ein zweites Problem hat in unserer Epoche die Geister sowohl der professionellen Exegeten als auch der Liebhaber in ähnliche Verwirrung gestürzt! Da ist das Frühwerk, alles in allem die Produktion bis hinauf zu den Etüden von 1908 beschlagend; da ist die «Russische Phase», 1909 mit dem

«Feuervogel» unendlich glanzvoll einsetzend, 1919 ungefähr mit den Klarinettenstücken still und unauffällig ausklingend; ihr schließt sich die «Neoklassizistische Phase» mit «Pulcinella» unmittelbar an, um reichlich drei Jahrzehnte später in der Oper «The Rake's Progress» ihren Höhepunkt zu finden; was dann auf die «Cantata» von 1952 folgt, rechnet insgesamt zur «Seriellen Phase».

Beziehungslos scheinen die vier Perioden nebeneinander zu stehen. Da sind die impressionistisch - weichen, verfließenden Timbres der ersten Orchesterbilder und Lieder; da sind die schneidend grellen Entladungen, die pochenden, hämmernden, rasenden Rhythmen des «Sacre du Printemps»; dann plötzlich das helle, lichte Spiel mit alten Formeln: Themen von Pergolesi im Ballett «Pulcinella», Themen von Lully in «Apollon Musagète», Themen von Tschairowsky im «Baiser de la Fée», weit gezogene Streichermelodien, eingebettet in Dreiklänge, eingespannt in durchsichtige harmonische Bezüge; endlich die gläserne septimenreiche Kontrapunktik der Spätzeit mit ihren feingliedrigen ausgezackten Motiven — Webern verpflichtet, und damit die Komponisten nach Webern verpflichtend.

Beziehungslos in der Tat scheinen die vier Perioden nebeneinander zu stehen; Brüche scheinen sie gegeneinander abzuheben — Brüche, die von den einen als Siegel eines letztlich entwurzelten Daseins gedeutet werden, während andere, minder gutwillige Betrachter in ihnen bloße Spiegelungen kulturpolitischer Konjunkturschwankungen erkennen zu müssen glauben.

Nun liegt uns nichts daran, den Umstand zu leugnen, daß etwa zwischen dem «Sacre du Printemps» und «Apollon Musagète» einerseits, zwischen «Apollon Musagète» und — sagen wir: «Agon» andererseits mancherlei Unterschiede sich namhaft machen lassen. Strawinsky selber hat ja auch verschiedentlich von «Richtungswechseln» gesprochen. Nur hat er gerade in den jüngst vergangenen Jahren immer wieder betont, daß derlei «Richtungswechsel» die Einheit seines Schaffens nie zu gefährden vermocht hätten: eine These, die er praktisch noch

heute zu erhärten trachtet, indem er in seinen Programmen «klassizistische» «russische» und «serielle» Werke einander konfrontiert.

Wie verhält es sich aber mit dieser Einheit?

Von akademischer Seite ist unlängst der Versuch unternommen worden, den Begriff der Parodie — Parodie im Sinne des 16. Jahrhunderts verstanden: als die umformende Nachahmung eines musikalischen Modells so, daß dessen Substanz mehr oder weniger erhalten bleibt, die Gestalt dagegen sich wandelt — auf Strawinskys Arbeit zu übertragen; die parodierende Gesinnung, die dem Komponisten von Anbeginn eigen gewesen sei, habe (so hieß es) über die Gegensätze zwischen den verschiedenen Phasen und Manieren hinweg die Geschlossenheit und Verbindlichkeit dessen gewährleistet, was man Strawinskys Stil nennen müsse.

Im Ansatz mag das schön und richtig sein. Durchaus kann für Strawinskys schöpferische Tätigkeit der alte Terminus *technicus* zugezogen werden; zumal Strawinsky gleich den Parodisten der Renaissance am konkreten Werk anzuknüpfen pflegt und weniger mit der Handschrift eines früheren Meisters schlechthin als vielmehr mit den melodischen, den intervallischen und strukturellen Elementen eines bestimmten Stückes arbeitet — handle es sich nun um ein genau benennbares russisches Volkslied, um eine genau benennbare Pergolesische Arie oder um einen genau benennbaren Webernschen Vokalsatz. Der Schluß indessen hält einer präziseren Überprüfung nicht stand. Die parodierende Gesinnung allein vermag nichts gewährleistet demnach auch keine Einheit. Wäre dem anders, hätte die Tatsache, daß einer parodiert, auf den Stil dessen, was er unternimmt, wesentlichen Einfluß, dann müßten doch beispielsweise die parodistisch angelegten Messen des 16. Jahrhunderts samt und sonders ein- und demselben Stilkreis zugehören. Das aber trifft offensichtlich nicht zu: die späten Parodiemessen eines Orlando di Lasso haben mit denjenigen Palestrinas selbst da, wo sie die gleiche Vorlage verwenden, denkbar wenig gemein.

Doch was dann?

Das «kleine Geburtstagskonzert für Igor Strawinsky», das die PRO MUSICA, die Zürcher Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, im Mai dieses Jahres veranstaltet hat, hat die Frage nach der Einheit von Strawinskys Oeuvre noch einmal aufgeworfen — und zwar so gründlich und überlegt, daß die Antwort, oder sagen wir bescheidener: eine mögliche Antwort sich gleichsam von selber anbot. Das Programm des erfreulich gut besuchten Abends umfaßte Kammermusik aus vier Jahrzehnten: Strawinskys Frühwerk war mit den eminent französischen «Deux poèmes de Konstantin Balmont» von 1911 vertreten, die «russische» Phase mit den «Trois petites chansons» von 1913 und den «Drei Stücken für Klarinette solo» von 1919, der «neoklassizistische» Abschnitt mit der Klavier-sonate von 1924, dem «Duo concertant» von 1932 und der «Elegie für Viola solo» von 1944, während «Serielles» in den für Singstimme, Flöte, Klarinette und Bratsche komponierten «Three songs from William Shakespeare» von 1953 zumindest anklang. Der Vergleich nun vorab zwischen jenen Kompositionen, die sich vom Stand der Wiedergabe her den Hörern besonders ins Bewußtsein drängten — mithin den Klarinettenstücken (Rolf Kubli), dem «Duo concertant» (Brenton Langbein, Violine, und Maureen Jones, Klavier), den Shakespeare-Songs (Elsa Forrer, Sopran; Leitung: Räto Tschupp) —, zeigte, daß Strawinskys Musik ein ganz spezifisches emotionales Klima besitzt; ein emotionales Klima, das früh schon gültig angelegt war und in der Folge nicht nur den verschiedenen «Richtungswechseln» standhielt, sondern zusehends schärferes Profil gewann. Man könnte vielleicht von Distanziertheit reden. Distanz kennzeichnet zuvor Strawinskys Verhältnis zu den Vorlagen, die er parodiert: er entkleidet die fremden Elemente ihres affektiven Gehalts; er setzt sie nicht als Zeichen, nicht als Chiffren, die «etwas heißen», er behandelt sie vielmehr als neutrales und damit jeglicher Deutung offenes Material — Material exakt im Geiste der Avantgarde nach Webern. (Strawinsky über Balmont,

den Verfasser des Textes zur 1911 entstandenen Kantate «Le roi des étoiles»: «Sein ‚Zwezdoliki‘ — ‚Der Sterngesichtige‘ — ist dunkel als Dichtung und als Mystik, aber seine Worte sind gut, und Worte waren das, was ich brauchte, nicht Sinngebung.²») Distanzierung meint im weiteren Strawinskys Umgang mit solchen Modellen. So tritt ein melodisches Material nie unvermittelt in Erscheinung, einem fremden musikalischen Geschehen aufgepfropft und also kraft seines Andersseins direkt anspringend; vielmehr legitimiert es sich aus der intervallischen Struktur seiner Umgebung, stellt dem Hörer sich als deren Konsequenz dar, was umgekehrt natürlich besagt, daß es, das Material, selber die ganze Faktur durchwirkt wenn nicht sogar gezeugt hat (Schulbeispiel: der Kuckucks-Ruf im dritten, übrigens noch nicht durchgängig reihentechnisch verstreuten Shakespeare-Song, dem Frühlingslied «When Dasies pied and Violets blew» aus «Verlorene Liebesmüh»). Auf Distanz endlich halten Strawinskys Partituren sich das Publikum. Sie wollen nicht überreden. Die Geste des Atem-Schöpfens, des Ausholens, des Sich-Verströmens ist ihnen fremd. Strawinsky schreibt keine Auftakte.

Verfremdetes Musiktheater — «Die Nachtigall» und «Die Geschichte vom Soldaten»

Verhältnismäßig früh schon hat Igor Strawinsky sich mit den Möglichkeiten des musikalischen Theaters auseinandergesetzt — der erste Akt des lyrischen Märchens «Die Nachtigall» (nach Hans Christian Andersen) ist eine Arbeit des 27jährigen. Daß er in der Folge den Verführungen der Musikbühne bis auf den heutigen Tag nie ganz sich hat entziehen können, verrät sein Werkkatalog: auf die «Nachtigall» kam 1916/17 «Le Renard» (über einen Text von C. F. Ramuz), 1918 «L'Histoire du Soldat» (wiederum von Ramuz), 1921/22 «Mavra» (nach Puschkin), 1926/27 «Oedipus Rex» (nach Sophokles), 1933/34 «Perséphone» (auf einen Text von André Gide), 1948/51 «The Rake's Progress» (auf ein Buch von Wylan Hugh Auden) — die szenische Kantate «The

Flood», im Winter 1961/62 vollendet, bisher in Europa noch unaufgeführt, schließt vorderhand die doch recht ansehnliche Reihe.

Insgesamt versteht sich Strawinskys Theater als Kritik, als polemisch zugespitzte Kritik an Wagners musikdramatischer Konzeption. («Es ist eine Erfahrungstatsache — und sie ist nur scheinbar paradox —, daß wir die Freiheit durch strenge Unterwerfung unter das Objekt finden» ... «Die Kraft», sagte Leonardo da Vinci, ‚entsteht aus dem Zwang und stirbt durch die Freiheit‘. Wer sich nicht unterwirft, pocht auf das Gegenteil und unterdrückt den Zwang durch die stets enttäuschte Hoffnung, in der Freiheit das Prinzip der Kraft zu finden. Er findet nur die Willkür der Launen und die Unordnung der Phantasie. Er verliert jede Art von Kontrolle, verirrt sich und verlangt schließlich von der Musik Dinge, die außerhalb ihres Vermögens und ihrer Befugnisse liegen. In der Tat, verlangt man nicht Unmögliches von ihr, wenn man erwartet, daß sie Gefühle ausdrücke, dramatische Situationen schildere und gar die Natur nachahme? Als wäre es noch nicht genug, sie zu einer illustrativen Funktion verdammt zu haben, erfand das Jahrhundert, dem wir, wie es meinte, den wahren Fortschritt verdanken, noch jenen monumentalen Irrsinn, der darin besteht, jedem Requisit, jedem Gefühl und jeder Person eine Garderobenummer zu geben, die man als Leitmotiv bezeichnet. Dies veranlaßte Debussy zu dem Ausspruch, daß ihm der ‚Ring‘ wie ein riesiges Adreßbuch vorkommt.³»)

Den Umstand, daß Wagners Leitmotivtechnik im Grunde weniger die szenischen Vorgänge zu untermalen als vielmehr sie transparent zu machen, ihren metaphysischen Gehalt an die Oberfläche zu rücken sucht, übersieht Strawinsky. Doch vielleicht übersieht er ihn mit Recht. Denn von der überhöhenden Ausdeutung zur schlichten Bebilderung ist ein kleiner Schritt — und die Wagner-Epigonen, die um 1910 das Feld beherrschten, haben nicht gezögert, diesen Schritt zu tun. Wo aber Musik nur noch die Szene begleitet, wird sie unwesentlich; der Betrachter braucht sich nicht länger um sie zu bemühen, da sie ihm ja nichts

neues verraten würde — er darf sich der «Handlung» überlassen, der «Story», darf unbelastet und ungestört von Konventionen, deren aktiven Nachvollzug etwa noch die klassische Nummernoper gebieterisch erheischte, «erleben»: «erleben», indem er sich mit den agierenden Figuren identifiziert.

Wenn oben behauptet wurde, Strawinskys Theater verstehe sich insgesamt als Kritik an der Wagnerschen Konzeption, so war damit ungefähr das gemeint: Es ging dem Komponisten von allem Anfang an darum, der Musik wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Mithin sah er sich genötigt, zuerst einmal den Betrachter daran zu hindern, in die genüßliche Rolle des Mit-Spielenden und Mit-Leidenden abzugleiten. So zerschlug er die Einheit der handelnden Person. — Distanzierung zum andern Male!

Die verfremdenden Tendenzen, die Strawinskys Bühnenschaffen kennzeichnen, lassen bereits an der «Nachtigall» sich ablesen — dem Erstling, der im Herbst des vergangenen Jahres vom *Stadttheater Zürich* in Schweizerischer Erstaufführung herausgebracht und im Rahmen der jüngsten Juni-Festwochen wieder aufs Programm gesetzt worden ist. Der singende Mensch hat da nur wenig mehr zu bestellen. Wo immer szenische Entwicklungen sich anbahnen — erstmals im Zentrum des ersten Aktes, dann im ganzen zweiten Akt und in breiten Teilen des dritten — übernehmen Pantomime und Tanz die Führung (Strawinsky 1960: «Ich finde heute, daß der erste Akt trotz seinen offensichtlichen Debussyismen, seinen Vokalisieren à la ‚Lakmé‘ und seinen — selbst für jene Zeit — allzu süßen und niedlichen Tschaikowsky-Melodien wenigstens opernwirksam ist, während es sich bei den folgenden Akten mehr um eine Art von Ausstattungsopernballett handelt⁴»). Die Titelpartie hat zudem ausgesprochen instrumentales Gepräge: Musik für Koloratursopran, die eines Textes nicht bedarf. Wort und Ton und Aktion, die Elemente des musikalischen Theaters, gruppieren sich mehrfach neu — sie schießen indessen nirgends zur Einheit zusammen.

Darauf hätte selbstredend eine Inszenierung vorweg Bedacht zu nehmen. Diaghilew

mag das gespürt haben: er setzte anlässlich der Pariser Premiere vom Mai 1914 die Sänger in den Orchestergraben und überließ die Bühne den Tänzern. Möglich, ja wahrscheinlich, daß es ihm so geglückt ist, vom Optischen her die Risse, die im Musikalischen zwischen dem ersten und den beiden nachfolgenden Akten klaffen, notdürftig zu übertünchen — der erste Akt, noch sehr unselbständig, deutlich von Mussorgsky und Debussy hergeleitet, entstand vor dem «Feuervogel», die Akte 2 und 3 mit ihren harten Akzenten, ihren Sekundmotiven, ihren Orchestertremoli haben erst nach dem «Sacre» Gestalt angenommen. Allein, der Zürcher Regisseur Hans Zimmermann scheint anderer Meinung gewesen zu sein. Er gab die «Nachtigall» als Oper (die sie nicht ist). Den Rest besorgten die Chinoiserien des Bühnenbildners Hans Erni.

Der «Nachtigall» hat das Zürcher Stadttheater eine neue Einrichtung der «Histoire du Soldat» (in der deutschen Fassung von Hans Reinhardt) beigelegt. Ein begrüßenswerter Einfall. Was dort als Tendenz angelegt ist, ist hier zu Ende gedacht: Wort und Ton und Aktion haben sich grundsätzlich voneinander gelöst. Mit didaktischer Strenge wird darauf schon im Untertitel hingewiesen: hieß es in der «Nachtigall» noch «Oper in drei Akten», oder «Lyrische Erzählung in drei Bildern», oder auch «Lyrisches Märchen» — bezeichnend die Vielzahl der Lesarten! —, so steht im «Soldaten» klar und unmißverständlich «gelesen, gespielt und getanzt». Und mit didaktischer Strenge wird die Dreiteilung dann auch im Angesicht des Betrachters gleichsam durchexerziert: die Bühne auf der Bühne flankiert das (dirigierte) Instrumental-Ensemble einerseits, der Erzähler mit Tisch und Buch und Glas und Karaffe andererseits. Die mehrschichtige Anlage gemahnt an jene Picasso-Köpfe, die zugleich en face und im Profil dargestellt sind.

Die Musik nun, der Strawinsky Platz geschaffen hat, indem er sie von den Figuren seines Spiels rigoros ablöste und auf eine eigene Ebene hob — diese Musik muß zum wenigsten dem Bewußtsein der Zeit-

genossen als ein getreues Abbild der Form des Werkganzen vorgekommen sein. Tatsächlich hat die Zertrümmerung der Einheit der handelnden Person ihre präzise Entsprechung in der Zertrümmerung dessen, was man die Einheit der musikalischen Erscheinung nennen könnte. Zertrümmerung in mehr als einer Richtung. Zum ersten in der Zeit: die Partitur des «Soldaten» zerfällt in eine Anzahl von Musiknummern, die, je einen Handlungsinhalt vom rhythmischen Habitus her stilisierend, unverbunden nebeneinander stehen; sie präsentiert sich als ein Strauß von Charakterstücken. Zum zweiten im Raum: da ist kein üppiger, körperreicher, mit Füllnoten wattierter Klang, der die Stimmen in sich aufnimmt, um sie gelegentlich in mehr oder minder scheinhafte Freiheit zu entlassen, sondern die drahtig gespannten instrumentalen Linien sind nackt und hart und trocken gegeneinander gesetzt, jede einzelne in Periodisierung, Akzentik und Farbe von den andern abgehoben und somit als Melodie hörbar. Zum dritten endlich im ästhetischen Ansatz: der thematische Einfall, Zentrum und Keimzelle jeglicher im klassisch-romantischen Sinne durchführenden Musik, wird bewußt negiert; die einzelnen Nummern, die durchwegs nach der Art von Mustern an Ort treten, sind montiert aus dem schalen Abhub undifferenzierter Erinnerungen: Bach-Choral und Ragtime gelten dem Soldaten gleich viel, weil sie für ihn, den Entwurzelten und Heimatlosen, gleicherweise ohne Verbindlichkeit sind.

Verfremdetes Theater, verfremdete Musik — die Schraube ließe sich weiter drehen. Eine Aufführung ließe sich träumen, die, jeglicher Schönheit bar, zum bewegten Holzschnitt hochstilisiert wäre und so mit letzter Schärfe der Wahrheit Laut gäbe, von der das böse Märchen kündigt: daß zur Hölle fahren muß, wer mit der Vergangenheit sich einläßt und seinem Dasein über den Tag hinaus Sinn zu geben trachtet. Ähnliches hat vor einigen Jahren Reinhart Spörri versucht; mit gutem Erfolg übrigens. Hans Zimmermann indessen hat sich solcher Konsequenz versagt. Er gab die «Geschichte vom Soldaten» — anerkennen wir es: ohne sich allzu grober Entgleisungen schuldig zu

machen — bewegt, elegant, gefällig, zwischen Tanz und Blackout wechselnd. Allein: wenn seine Inszenierung in die Zürcher Theatergeschichte eingehen wird, so doch wohl nur, weil ihre first night Strawinsky, den Meister, selber am Pult sah.

Bindungen — «A Sermon, a Narrative and a Prayer»

Strawinsky, einem Kritiker gegenüber, der die Wendung vom «Sacre» zu «Pulcinella» als opportunistisch zu bezeichnen, die Werke, die auf «Pulcinella» gefolgt waren, insgesamt als rückständig, als gestrig abzulehnen beliebte: «Ich bin kein Neoklassiker. Ich habe mich lediglich einer strengeren Form der Konstruktion zugewandt, aber ich bin ein moderner Musiker geblieben. Die Gestri-gen, das sind diejenigen, die sich immer noch in der Atmosphäre des ‚Sacre‘ und des Jazz bewegen. Die Stunde fordert eine Musik, in der die dekorativen Elemente vor den geistigen zurücktreten⁵.»

Strawinsky, rund ein Jahrzehnt später, von Robert Craft über seine ersten Erfahrungen mit der Reihentechnik befragt: «Die Anwendung der Reihentechnik zwingt mich zu größerer Disziplin⁶.»

Fast scheint es, als lägen die «Richtungswechsel», zu denen Strawinsky sich vor 1920 und nach 1950 veranlaßt gesehen hat, in einer Linie: als hätten sie je den Anteil des Kontrollierten, des Gebundenen in seiner Musik verstärkt.

Und in der Tat. Daß widerborstige Rhythmen und nach klassischen Begriffen zu Unzeiten eintretende Akzente seit etwa 1910 zu Strawinskys wesentlichsten Ausdrucksmitteln zählen, ist bekannt. In einem Satz wie der «Danse infernale» aus dem «Feuervogel», in einem Stück wie dem «Sacre du Printemps», wo sie mit dem musikalischen Geschehen schlechthin fast schon identisch sind, mögen sie ihre Rechtfertigung einseitig vom Sujet her finden. In den späteren, den «klassizistischen» Werken dagegen sind sie tiefer und sorgfältiger verankert. Da dienen sie maßgeblich der Profilierung intervallischer Konstellationen:

intervallischer Konstellationen, aus denen Strawinsky die thematischen Gestalten ableitet, indem er ihre Elemente gegeneinander abtauscht, sie addiert, transponiert, verschiebt und mit neuen rhythmischen Bildungen zusammenbringt; Sekund-Terz-Konstellationen, denen die Musik zumindest in einer Schicht, der melodischen, verpflichtet bleibt, wenn sie sich auch im einzelnen mit improvisatorischer Freizügigkeit entfaltet. (Strawinsky über sein Verhältnis zum Einfall: «Ich erkenne wirkliche musikalische Ideen daran, daß sie für das Ohr einen gewissen Sinn ergeben. Aber lange bevor diese Ideen Form annehmen, beginnt meine Arbeit damit, daß ich Intervalle in rhythmische Beziehung zueinander setze⁷.» — Strawinsky über seine Arbeitsweise: «Wenn die Grundidee eines Werkes festliegt, weiß ich in groben Zügen, was für ein musikalisches Material erforderlich ist. Dann halte ich nach diesem Material Ausschau, indem ich, um mich in Gang zu bringen, alte Meister spiele oder unmittelbar damit beginne, rhythmische Einheiten über eine vorläufige Notenserie, aus der eine endgültige werden kann, zu improvisieren⁸.») Im Übergang zur Reihentechnik nun verhärteten sich diese Konstellationen, ihre Verbindlichkeit erhöht sich, und zugleich breiten sie sich aus: die vordem mit improvisatorischer Freizügigkeit vorangetriebene Entwicklung unterwirft sich den Regeln der Schönberg-schen Praxis; das intervallische Material macht sich zusätzlich die Nebstimmen gefügig; und aus den drei- und viertönigen Zellen werden im Epitaph für Dylan Thomas fünftönige, im ersten der Shakespeare-Songs sechstönige, in den mittleren Teilen des «Canticum Sacrum» schließlich zwölftönige Serien.

Nun fällt auf, daß so, wie im Lauf der Jahre der Anteil des Kontrollierten, des Gebundenen in Strawinskys Kompositionen sich zusehends verstärkte, in seinem Schaffen die sakrale Komponente mehr und mehr an Bedeutung gewann.

In seiner Frühzeit hat Strawinsky, wie ein Blick auf die Werkliste verrät, keine geistlichen Stoffe vertont. Aus der «russischen Phase» wäre an gewichtigeren Doku-

menten einzig die Balmont-Kantate «Le roi des étoiles» von 1911 zu erwähnen; ein Stück, dessen Wert bündig zu beurteilen indessen schwer fällt, weil es kaum je aufgeführt wird. Demgegenüber weisen aus Strawinskys «klassizistischer Epoche» zwei Schöpfungen von höchstem Rang in die kultische Sphäre: die «Psalmensymphonie» von 1930 und die «Missa» von 1948; im Umkreis der ersteren wuchsen ferner die a-cappella-Sätze «Pater Noster», «Credo» und «Ave Maria», der letzteren ging die kleine Kantate «Babel» voraus. Dann kam 1952 die «Cantata» über anonyme geistliche Texte des englischen Mittelalters: in ihrem zentralen Ricercar, einer Fassung der «Sacred History», hat Strawinsky erstmals eine Intervallkonstellation teils in einer, seltener in mehreren Stimmen zugleich nach den Prinzipien der Schönbergschen Technik abgewandelt. 1955 erschien das «Canticum Sacrum» auf Verse des Alten und des Neuen Testaments, vorwiegend der Psalmen und des Markus-Evangeliums: in ihren drei mittleren Abschnitten hat sich Strawinsky zur Verfestigung seiner Sprache wie bereits erwähnt erstmals zwölftöniger Reihen bedient. 1957/58 entstanden die «Threni», die «Lamentationes Jeremiae Prophetae»: ein Werk für Soli, Chor und Orchester wiederum, und obendrein das erste, das Strawinsky vom ersten bis zum letzten Takt konsequent auf eine (und nur eine) Zwölftonreihe abgestützt hat. Alles in allem darf man wohl mit Fug behaupten, daß die syntaktisch entscheidenden Zeugnisse von des Meisters «serieller Periode» samt und sonders dem sakralen Bereich zugehören.

Ein Zufall? Oder läßt sich ein Zusammenhang herleiten zwischen den Bindungen, die Strawinsky im Musikalisch-Konstruktiven eingegangen ist, und jenen, die er in übergeordneten Schichten seines Daseins gefunden hat? Ein Zusammenhang vielleicht so, daß die einen die andern spiegeln?

Schwer zu sagen. Soviel kann wohl mit einiger Sicherheit festgestellt werden: Strawinsky schreibt der Reihe keinen Eigenwert zu. Anders als der letzte Webern sieht er in ihr kein Ding an sich (also auch weder Abbild noch Sinnbild, weder Concetto noch

Metapher); denn anders als der letzte Webern, der vor ihren Wundern in Andacht die Hände faltete und darüber das Komponieren gelegentlich vergaß, schaltet und waltet er mit ihr ebenso gelassen wie großzügig. Sie ist ihm ein Mittel, um Ordnung zu stiften; das Mittel par excellence vielleicht. Ordnung indessen ist bei Strawinsky ein Begriff, der transzendiert: Basis und Ziel in einem («Die Notwendigkeit eines Zwanges, einer freiwillig angenommenen ‚Haltung‘, liegt tief in unserem Wesen begründet; sie erstreckt sich nicht nur auf die Kunst, sondern auf alle bewußten Erscheinungsformen des menschlichen Daseins. Es ist das Verlangen nach einer Ordnung, ohne die nichts entsteht, während alles zerfällt, wenn sie aufgehoben wird⁹.») Und in anderem Zusammenhang: «Ich verstehe die Aufgabe der Musik ganz anders als man denkt. Sie ist uns einzig und allein gegeben, um Gesetz und Ordnung in die Dinge zu bringen¹⁰.»)»

Wir verzichten darauf, voreilige Schlüsse zu ziehen; wir registrieren Tatsachen. Und Tatsache ist, daß Reihentechnik und Sakralmusik in einer von Strawinskys jüngsten Schöpfungen sich wiederum getroffen haben: in der Kantate «A Sermon, a Narrative and a Prayer», komponiert 1960/61 im Auftrag von Paul Sacher, und von Paul Sacher und einer Anzahl hervorragender Solisten im Februar dieses Jahres in einem zur Gänze Strawinsky gewidmeten Abonnementskonzert des *Basler Kammerorchesters* mit einer Überlegenheit zur Wiedergabe gebracht, die die späteren Festaufführungen in Venedig und London längst nicht wieder erreicht haben.

Strawinsky über den Vorwurf: «Wie ‚Threni‘ — die Klagen des Jeremias — auf das Alte Testament zurückgingen, so ist ‚A Sermon, a Narrative and a Prayer‘ eine Kantate des Neuen Testaments. Im Glauben und in der Barmherzigkeit führt die Tugend der Hoffnung, dieser neutestamentliche Weg zur Wahrheit, den ersten christlichen Märtyrer, den heiligen Stephanus, dazu, für seine Peiniger zu beten und so die Tat seines Meisters zu wiederholen. Briefe des Apostels und Teile aus der Apostel-

geschichte — im Text der King James' Bible mit inspirierender Schönheit dargestellt — sowie das Gebet des Thomas Dekker, dessen Sprache aus der gleichen Zeit stammt, wurden für meine neue Kantate gewählt¹¹.»

Der Hinweis auf das Gegenbild der «Threni» ist in mehr als einer Hinsicht fruchtbar. Dort Altes Testament, hier Neues Testament, sagt Strawinsky. Ergänzen wir: Dort lateinische Texte, die die Kirche in die Liturgie der Karwoche einbezogen hat, hier englische Worte teils nicht-biblischen Ursprungs, die im ganzen minder starr und unpersönlich anrühren. Dort hochgetriebene, durch und durch objektivierte Kanonik als Rückgrat der musikalischen Form, hier leichtere, ausdruckschäftere vokale Bildungen, die mit gesprochenen Abschnitten kontrastieren. Dort kompakter Chorklang, zuweilen orchestral gepanzert, hier durchbrochener Satz, im Geäder an Webern gemahnend und die eminenten Tugenden der Shakespeare-Songs auf höherer Ebene weiterführend. Und dort wie hier, in den «Threni» wie in der Stephanus-Kantate, eine einzige Zwölftonreihe, die über das ganze Stück hinweg verbindlich bleibt, gelegentlich die Akkordik regelt, zumeist aber als subthematische Grundgestalt im Sinne der früheren Intervallkonstellationen ausschließlich horizontal, ausschließlich melodisch verwendet ist.

Lassen wir eine kleine Einzelheit nicht außer acht: In den «Threni» hat Strawinsky sich ab und zu gewisser reihentechnischer Praktiken bedient, zu denen weder Schönberg noch Webern Zuflucht genommen hätten. Er hat etwa seine Serien rotieren lassen; er hat sie gekappt, auch gekreuzt; vor allem aber hat er sie vielfach nur bruchstückweise, nur hälftig eingesetzt. Ähnliches gilt nun auch für «A Sermon, a Narrative and a Prayer». Nur: was in den «Threni» als Lizenz erschien — Lizenz, die ein Meister in der Interpretation vorgegebener Regeln sich eben leistet —, hat hier seine genaue Rechtfertigung in der Sache selber, in der Beschaffenheit der Reihe nämlich. Denn diese Reihe gliedert sich in zwei Hexachorde, die je in die nämliche viertönige Gruppe

münden, damit getrennt verfügbar werden und einander vertreten können.

So fügt «A Sermon, a Narrative and a Prayer» sich jener Kette von «seriellen» Sakralwerken ein, als deren erstes Glied vor einem Jahrzehnt die «Cantata» weitherum Bestürzung hervorgerufen hat. Noch einmal haben die strukturellen Bindungen sich verstärkt: nicht nur im Hinblick auf die Lizenzen, die jetzt keine mehr sind, sondern auch insofern, als die Reihe an den Angelpunkten des musikalischen Geschehens durchwegs in originaler Lage, untransponiert aufklingt. Und dennoch wirkt die Kantate als Ganzes freier und weiter als ihre Vorläufer. Ein Widerspruch? Nicht bei Strawinsky. «Meine Freiheit besteht darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe. Ich gehe noch weiter: meine Freiheit wird um so größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und je mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte¹².» Und: «Der Areopagitus behauptet, daß in der himmlischen Hierarchie die Würde der Engel um so größer ist, je weniger Worte ihnen zur Verfügung stehen; daher spricht der von allen am höchsten stehende nur eine Silbe aus¹³.»

Schaubare Ordnung — Ballett mit Balanchine

Distanz kann allenfalls auf dem Umweg über die Ironie gewonnen werden. Nur läuft, wer der Ironie sich ausliefert, Gefahr, ins Manierierte abzugleiten und in maskenhafter Starre zu enden. Die a-private, wenn nicht sogar anti-private Distanziertheit, die Strawinskys Oeuvre kennzeichnet, wurzelt tiefer. Sie ruht auf den Bindungen, die der Komponist eingegangen ist. Den Bindungen musikalisch-technischer Art, mit deren Hilfe er Ordnung stiftet in seinen Partituren; den über-musikalischen Bindungen, die in seinem Glauben sich äußern, es strahle solche Ordnung ab in höhere Schichten, bewirke Ordnung ihrerseits, und werde schließlich eins mit jener Ur-Ordnung, als deren Abglanz dem Menschen sich nach der Einschau Thomas von Aquins das Erhaben-Schöne darstellt.

Die Zusammenhänge liegen heute offen zutage; die Ordnungen, die musikalischen wie die über-musikalischen, sind in Strawinskys jüngsten Kantaten beim Namen genannt. Nicht immer waren sie ganz so mit Händen zu greifen. Daß sie desungeachtet lange vor 1952 schon am Werk gewesen sind, daß die nämliche Konzeption von Ordnung Strawinsky schon viel früher geleitet hat, exemplifizierte ausgangs dieser Saison George Balanchine mit den Solisten des New York City Ballet an den Balletten über griechische Mythen: im Rahmen einer glanzvollen Festaufführung an der *Hamburgischen Staatsoper*.

Strawinsky und der Tanz. Die Titel sind geläufig: die ruhmreiche Trilogie der «russischen» Ballette mit «Feuervogel» (1909/10), «Petuschka» (1910/11) und «Sacre du Printemps» (1911/13), der sich 1923 die 1914 bereits entworfene Tanz-Kantate «Les Noces» anschloß — «russisch» auch sie nach Vorwurf und Gestaltung; dann der Durchbruch zum klassischen Ballett mit «Pulcinella» (1919) — klassisch nicht so sehr im Hinblick auf die Herkunft des musikalischen Materials als vielmehr mit Bezug auf das Verhältnis von Fabel und Szene, auf die tänzerische Linie, die von nun an mehr und mehr zum Ballett blanc konvergierte: in «Apollon musagète» (1927/28), in «Le Baiser de la Fée» (1928), in «Jeu de Cartes» (1936), den «Scènes de Ballet» (1938), «Orpheus» (1947) und «Agon» (1954/57). Und bekannt ist Strawinskys Credo: «Im klassischen Tanz sehe ich den Triumph maßvoller Planung über das schweifende Gefühl, der Regel über die Willkür, der Ordnung über den ‚Zufall‘ ... Und nicht persönliche Vorliebe treibt mich dazu, das klassische Ballett so hoch zu schätzen, sondern die Erkenntnis, daß es ein vollendeter Ausdruck des apollinischen Prinzips ist¹⁴.»

Weniger bekannt ist demgegenüber die Tatsache, daß Strawinskys musikalische Sprache zumindest anfangs bei den Choreographen kaum auf Verständnis gestoßen ist. Weder Nijinsky noch Fokin fanden sich in den elaborierten Zeit-Räumen zurecht, und auch Massine und der hochbegabten Nijinska scheint es nur in einzelnen Belangen gelun-

gen zu sein, der Musik ein gültiges Äquivalent an die Seite zu stellen; jedenfalls hat Strawinsky gleich nach der ersten Begegnung mit George Balanchine schon darauf verzichtet, sie zu weiterer Mitarbeit zuzuziehen.

Balanchine, dem wir neben der geschichtlich so bedeutsamen europäischen Erst-Inszenierung von «Apollon musagète» die Kreation von «Jeu de Cartes», «Orpheus» und «Agon» danken, der außerdem an minder gewichtigen Stücken aus Strawinskys Feder etwa die «Zirkus-Polka» und die «Dances Concertantes» auf die Bühne gebracht hat, und der obendrein das Violinkonzert und die Bratschen-Elegie tänzerisch adaptierte — George Balanchine hatte Nijinsky, Fokine, Massine und der Nijinska von Anbeginn eines voraus: er war selber Musiker; er hatte am Petersburger Konservatorium Klavier und Komposition studiert. Als Musiker aber, als Komponist, verfiel er nie in den beklagenswerten Fehler, die formalen Einheiten einer Vorlage sinnwidrig zu unterteilen, zu zerstückeln, die Fragmente dann bewegungsmäßig einzeln durchzubilden und sie hinterher einfach aneinanderzureihen — zu einem Ablauf von Bewegungsfolgen, dessen Dauer wohl der Dauer der formalen Einheit entspricht, der in sich jedoch eben dieser Einheit entbehrt. Als der Komponist, der er zum wenigsten auf dem Papier ist, sah er stets seine Aufgabe darin, in der choreographischen Darstellung die Struktur, die innere Ordnung einer musikalischen Vorlage schaubar zu machen.

Halten wir im «Apollon», dem frühesten Werk, das in das Hamburger Programm aufgenommen worden ist, die faszinierende Beziehung zwischen dem ungebrochenen Fluß der Bewegung, der von pantomimischen Einschüben unverwässerten linearen Reinheit des tänzerischen Geschehens einerseits und der einseitig von der Melodik her bestimmten Textur der Musik andererseits fest. Notieren wir zum «Orpheus» neben der frappanten Sparsamkeit, die gleich der altersweisen Partitur die in sich wesentlich lyrische Choreographie kennzeichnet, vorab eines: den Umstand, daß Balanchine konsequent nach den regulären metrischen Zählzeiten

tanzen läßt, die Bühne also in dauernden Widerspruch zu den aus dem Orchester aufschießenden abrupten Akzenten bringt, damit aber nicht nur den dramatischen Gehalt der Mythe indirekt, im harten Gegensatz zweier verschiedener Betonungsschichten einfängt, sondern erst noch (wenn nicht zuvor) die — wie wir früher sahen — formtragenden, weil motivtreibenden Schwerpunktsverschiebungen dem Betrachter recht eigentlich aufdrängt. Und weisen wir im «Agon» endlich auf das berückende Wechselspiel zwischen stilisierten alten Tanzformen und frei entwickelten, zu schlechterdings unglaublichen Verschränkungen gefügten Pas, zwischen zeremoniösen Gruppierungen und expressiven Soli hin — einem Wechselspiel, das einmal mehr den Charakter der grundsätzlich zweigleisigen Musik mit letzter, mit unübertrefflicher Präzision spiegelt.

Hamburgs Beitrag zum Strawinsky-Jahr, geadelt durch die Anwesenheit des Meisters, der seinen «Apollon» selber dirigierte, hat uns als der den Fachleuten zufolge größte Tanzabend der Nachkriegszeit im genau-

esten Sinne des Wortes vor Augen geführt, daß überragende schöpferische Leistungen ihre Kreise ziehen. Insofern mag er dem Phänomen Strawinsky am ehesten gerecht geworden sein.

Hansjörg Pauli

¹Strawinsky: Gespräche mit Robert Craft (Atlantis-Verlag Zürich, 1961), S. 16. ²Id., S. 23. ³Strawinsky: Musikalische Poetik In: Strawinsky: Leben und Werk — von ihm selbst (Atlantis-Verlag Zürich, 1957), S. 208. ⁴Strawinsky: Gespräche mit Robert Craft, S. 124. ⁵«Melos», November 1947, Mainz. ⁶Strawinsky: Gespräche mit Robert Craft, S. 177. ⁷Id., S. 167. ⁸Id., S. 168. ⁹Strawinsky: Erinnerungen in: Strawinsky: Leben und Werk — von ihm selbst, S. 124. ¹⁰«Les beaux arts», Juni 1934, Brüssel. ¹¹Brief an Paul Sacher vom 7. August 1961. ¹²Strawinsky: Musikalische Poetik in: Strawinsky: Leben und Werk — von ihm selbst, S. 203. ¹³Id., S. 245. ¹⁴Strawinsky: Erinnerungen in: Strawinsky: Leben und Werk — von ihm selbst, S. 97.

FRIEDRICH NIETZSCHE ALS MUSIKER

*«Das Leben ohne Musik
ist einfach ein Irrtum,
eine Strapaze, ein Exil.»
(Brief an Peter Gast vom
15. Januar 1888)*

Nachdem anlässlich der Eröffnung des Nietzsche-Hauses in Sils-Maria schon einige musikalische Kompositionen des Philosophen Friedrich Nietzsche vorgeführt wurden, fand am 22. Juli 1962 in Sils-Maria, wo Nietzsche von 1881 bis 1888 seine Sommer zuzubringen pflegte, das erste ausschließlich aus Werken des Philosophen bestehende Konzert statt. *Ursula Buckel* (Sopran) sang elf der bisher veröffentlichten vierzehn Lieder, und der Pianist *Urs Voegelin*, der sich

auch als Begleiter sehr verdient machte, spielte drei der erhaltenen Kleinen Klavierstücke. Da Nietzsches kompositorische Tätigkeit heute noch so gut wie unbekannt ist, nimmt der Schreibende gerne die Gelegenheit wahr, hier über die Umstände dieser Tätigkeit zu berichten. Das Einführungsreferat, das er an der Veranstaltung hielt, deckt sich im wesentlichen mit den folgenden Ausführungen.

*

Die Geschichte des Bekanntwerdens der Kompositionen des Philosophen Friedrich Nietzsche ist kurz, aber ereignisreich. Nietzsche selbst ließ 1887 ein Werk drucken, den «Hymnus an das Leben», den Peter Gast auf

Grund einer Klavierskizze für Chor und Orchester instrumentiert hatte. Einzelne Lieder und Klavierstücke erschienen in den folgenden Jahren an verstreuten und wenig zugänglichen Orten, unter ihnen das einzige Lied Nietzsches auf einen eigenen Text. Im Jahre 1924 kam bei Kistner und Siegel in Leipzig in wenigen Exemplaren ein Band heraus, der die Lieder enthielt. Ein zweiter Band, der die übrigen Kompositionen enthalten sollte, folgte nicht. Unter einem unglücklichen Stern stand auch der Versuch des Musikforschers Gustav Lenzewski, in Verbindung mit der von Karl Schlechta betreuten Neuausgabe von Nietzsches Werk die musikalischen Kompositionen zu veröffentlichen. Das bereitgehaltene Material, mehrheitlich aus Abschriften bestehend, wurde 1944 in Leipzig bei einem Bombenangriff vernichtet. Es handelte sich nun darum, der Originale habhaft zu werden, die im Nietzsche-Archiv in Weimar liegen mußten. Der Initiative und der Ausdauer des Basler Musikers und Musikforschers *Carl Janz* ist es zu danken, daß tatsächlich jede musikalische Note, die von Nietzsche noch erhalten ist, im Laufe der letzten vier Jahre abgeschrieben und photokopiert und eine Ausgabe vorbereitet werden konnte, die das Hörenswerteste zusammenfaßt. Sie wird gegen Ende 1962 im Bärenreiter-Verlag unter der Aufsicht von Willi Schuh erscheinen. Herr Janz war zur Vorbereitung des Notentexts mehrmals nach Weimar gereist und hat sich seiner mit aller Gründlichkeit und Sachkenntnis angenommen¹.

Man fühlt sich nun gedrängt, zwei möglichen Mißverständnissen vorzubeugen. Erstens: Friedrich Nietzsche hat keine musikalischen Werke geschrieben, die an Originalität der Konzeption, an Tiefe der Bedeutung und an Reichtum des Stils seinen literarischen und philosophischen Meisterwerken gleichstehen. Und zweitens: Nietzsches Kompositionen fallen alle in die frühe Zeit seiner Wirksamkeit. Die meisten Stücke wurden vor der Zeit geschrieben, da die Begeisterung für das Werk Richard Wagners sein künstlerisches Denken und sein musikalisches Urteilen zu bestimmen begann, also vor 1868. Keine musikalischen Neukompositionen begleiten

Werke wie die «Unzeitgemäßen Betrachtungen». Was Nietzsche damals noch in Noten niederschrieb, waren Überarbeitungen früherer Kompositionen. Die musikalische Produktion kam zu einem völligen Stillstand in der Zeit des «antiromantischen Bekenntnisses», der Zeit des Abfalls von Wagner, die in der literarischen Produktion der Zeit von «Menschliches, Allzumenschliches» bis zu «Ecco Homo» entspricht. Nietzsches Kompositionen sind also Werke des Jugendlichen, der sich inmitten der Fülle seiner Begabungen noch nicht auf das Wesentlichste konzentriert hat. Nietzsche selbst beschreibt seine früheste musikalische Aktivität wie folgt:

«Zur Musik nämlich fühlte ich schon seit meinem neunten Jahre den allerstärksten Zug; in jenem glücklichen Zustande, in dem man noch nicht die Grenzen seiner Begabung kennt und alles, was man liebt, auch für erreichbar hält, hatte ich unzählige Kompositionen niedergeschrieben und mir eine mehr als dilettantische Kenntnis der musikalischen Theorie erworben².»

Seine Kenntnis der musikalischen Theorie und der Technik der Komposition ist zwar fast immer «mehr als dilettantisch», sie ist aber, besonders in der musikalischen Notation, nur selten professionell. Nietzsche lernte nie, das musikalische Vorzeichenwesen völlig zu beherrschen.

Diese einschränkenden Umstände können die Freude an dem, was vorhanden ist, nicht zerstören. Während nicht alle Kompositionen einer öffentlichen Aufführung standhalten würden, ist genügend da, um mehrere gehaltvolle Konzertprogramme zu füllen.

Nietzsches Kompositionen erstrecken sich auf drei Bezirke: auf klavierbegleitete Lieder, auf Klavierstücke — sowohl im Format des kleinen romantischen Charakterstücks wie der großen romantischen Fantasie — und auf oratorische Werke. Zu den Letzteren zählen ein Weihnachtsoratorium und die Fragmente einer Messe. Außerhalb dieser Gattungen stehen Einzelkompositionen wie ein als Melodrama bearbeitetes Klavierstück und eine Fantasie für Klavier und Violine. Einige einzelne Stücke für Klavier, auf einen größeren Zusammenhang weisend, finden ihre Erklärungen in den autobiographischen

Aufzeichnungen Nietzsches, wo es zum Beispiel unter dem Titel «Meine musikalische Tätigkeit im Jahre 1863» heißt:

Im Kopf ersonnen:

das Allegro einer Sonate, vierhändig, vergessen, das Adagio dazu, nicht vergessen⁸.

In der Produktivität des jungen Nietzsche wechseln Phasen unreflektierter Kreation mit solchen wägender, selbstkritischer Bestandesaufnahme. Letzteren verdankt man die Aufzeichnungen über seine Kompositionen in den verschiedenen autobiographischen Schriften zwischen 1856 und 1869.

Nietzsches musikalische Inspiration stammt, wie die der hervorragendsten Komponisten seiner Zeit, aus der intensivsten seelischen Identifikation mit außergewöhnlichen Gestalten und Geschehnissen, wie der Gestalt des «Manfred» und des Dramas des slavischen Helden «Ermanarich».

Eine nicht minder fruchtbare Quelle musikalischer Eingebung bilden romantische Gedichte. Sie erlebt er mit einer Einfühlung, die an Robert Schumann erinnert, dessen Lieder die weittragendsten Vorbilder für Nietzsches eigene musikalische Lyrik wurden. Wie bei Schumann liegt der Kern der musikalischen Gestaltung meist viel mehr im Harmonischen als im Melodischen. Nietzsche, der später das Lob der starken und einfachen Melodien singen und an den Italienern und Franzosen die Gabe der melodischen Eingänglichkeit rühmen wird, ist als Komponist der suchende Deutsche, der in den Geheimnissen der Harmonik den Geheimnissen der Verwandlung des Empfindens nachspürt. Das Fehlen eines einfachen harmonischen Bezugssystems, das allein eingängliche Melodien erlaubt, ist in sich selbst ein Ausdruck der inneren Labilität, die den spätern Zerstörer konventioneller Sicherheiten schon in seiner Jugend kennzeichnet. Viele der harmonischen Fortschreitungen in Nietzsches Liedern und Klavierstücken sind uns heute aus der spätern romantischen Musik vertraut; sie waren indes zu seiner Zeit neu oder doch nur in Kreisen der Neutöner, namentlich Komponisten des Kreises um Franz Liszt, vertraut. Nietzsche ist sich des kühnen Charakters seiner Harmonik bewußt.

Er schreibt in dem auch sprachlich eindrücklichen Kommentar zu «Ermanarich⁴»:

«Unmittelbar vor dem Nationalmarsch im Anfang sind mehrere kühne Übergänge. Von Ges-Dur plötzlich nach g cis e a, dann von Ges-Dur in d-Moll. Der Weltschmerz wird durch seltsame Harmonien eingeführt, die sehr herbe und schmerzlich sind und mir anfangs durchaus mißfielen. Jetzt erscheinen sie mir durch den Gang des Ganzen etwas wenigstens gemildert und entschuldigt. Das Drängen und Jagen der Leidenschaft zuletzt mit ihren plötzlichen Übergängen und stürmischen Ausbrüchen strotzt von harmonischen Ungeheuerlichkeiten, über die ich nicht zu entscheiden wage. Das Entsetzlichste ist der Sprung aus Des-Dur in ffff f as ces d mit a im Baßtremolo.»

Friedrich Nietzsches Entwicklung als Komponist, so kurz sie ist, zeigt eine Wandlung von unverständiger Ablehnung von Liszts harmonischen Neuerungen zu deren begeisterter Anerkennung. Es ist dieses Vertrauen mit der Tonsprache von Franz Liszt, das ihn, aber nur als rezeptiven Künstler, auf die Musik Richard Wagners vorbereitete. Die Zweiheit des kompositorischen Einflusses von Schumann und Liszt läßt sich besonders in den Klavierstücken erkennen: die kurzen Charakterstücke stehen, wenn nicht in der musikalischen Substanz, so doch in der Gesamthaltung im Zeichen Schumanns, die großen Klavierfantasien in jenem Liszts. Der Durchbruch zu Liszt, und damit Wagner, fällt mit der ersten Befreiung von den sehr angestregten moralischen Grundsätzen zusammen, die Nietzsches frühe Jugend kennzeichnen. Der Zwölfjährige läßt sich so über Musik vernehmen⁵:

«Die Tonkunst redet oft in Tönen eindringlicher als die Poesie in Worten zu uns und ergreift die geheimsten Falten des Herzens. Aber alles was uns Gott schenkt, kann uns nur dadurch zum Segen gereichen, wenn wir es richtig und weise anwenden. So erhebt der Gesang unser Wesen und führet es zum Guten und Wahren. Wird aber die Musik nur zur Belustigung gebraucht oder um sich sehen zu lassen vor den Menschen, so ist sie sündlich und schädlich. Und doch findet man gerade dieses so häufig, ja fast die

ganze moderne Musik trägt die Spuren davon. Eine andre recht traurige Erscheinung ist, daß viele neuere Komponisten sich bemühen, dunkel zu schreiben. . . . Vorzüglich diese sogenannte Zukunftsmusik eines Liszt, Berlioz, sucht etwas darin, so eigentümliche Stellen wie nur möglich zu zeigen.»

Der Achtzehnjährige aber hat in diesem «Eigentümlichen» die Faszination elementarer Lebenskräfte entdeckt und in ihr die Geheimnisse der Verwandlung des Empfindens und des menschlichen Willens wahrgenommen, die ihn auch in der Musik zu einem Kündler des romantischen Geistes, zu einem Verkünder der menschlichen Verwandlungsmöglichkeit machen. Daß diese Verwandlung in der Musik keiner begrifflichen Festlegung bedarf, rückt ihm diese Kunst besonders nahe. Dämonisch erscheint ihm diese ideelle Stummheit der Musik und gerade darum unendlich anziehend. Der Bericht über seine musikalische Tätigkeit im Jahre 1863 enthält die Erwähnung einer Abhandlung «Über das Dämonische in der Musik». Ihr Gehalt dürfte im Versuch über die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik wieder erkennbar sein. Erst die harmonisch und — wie er glaubte — moralisch befreite Musik vermochte ihn unmittelbar, befreit auch von den Schranken des Begrifflichen, an das flüchtige und doch dauerhafte Wesen der menschlichen Empfindung heranzutragen.

Es wäre darum falsch, die Kraft der Verwandlung, die er in der Musik empfand, direkt und in concreto mit seinen philosophischen Idealen der Verwandlung zu verbinden. Die beiden Bezüge, die Nietzsche selbst zwischen seinen literarischen und musikalischen Werken hergestellt hat, überraschen und sind offensichtlich als nachträgliche Reflexion entstanden. Wenn er am 22. Februar 1881 an Peter Gast, seinen getreuesten musikalischen Mitarbeiter, schreibt, daß hinter seinem 1880 erschienenen Buch «Morgenröte» seine «Manfred»-Meditation von 1872 mitklinge, so erscheint das ein zwar ferner, aber möglicher Bezug. Wenn er aber ein Jahr später Gast wissen lassen will, daß die Komposition «Gebet an das Leben» als Kommentar zur «Fröhlichen Wissenschaft» verstan-

den werden könne, so lehnt das Gast berechtigterweise entschieden ab. Er schreibt am 20. September 1882 zurück: «Sie haben sich auf dem musikalischen Gebiet nicht gehäutet — es ist ‚Manfred‘ geblieben, groß und machtvoll, aber unheimlich.»

Mehr als Entsprechungen romantisch gefühlter Stimmungen ergeben sich zwischen seinen literarischen und seinen musikalischen Werken nicht. Nein, weder die von ihm verehrte fremde Musik noch seine eigene Musik sind Illustrationen jener kühner Ideen, die in der Verwandlung des Menschen zum Übermenschen gipfeln. Und doch ist es nicht schwer, in beiden den gemeinsamen Mutterboden zu erkennen: den Willen des romantischen Menschen, über sich selbst hinaus gehoben zu werden, oder, aktiv gewendet, sich über sich selbst zu erheben.

Eine der schönsten Beschreibungen der Empfindung der Verwandlung mehr als des Willens zur Verwandlung schließt sich, für jene Zeit bezeichnend, an eine Evokation von Franz Liszt an. Nietzsche schreibt in seinem Aufsatz «Über Stimmungen»: «Ich habe an diesem Tage viel die Consolations von Liszt gespielt, und ich fühle, wie die Töne in mich eingedrungen sind und in mir vergeistigt widerklingen. Und ich habe kürzlich eine schmerzliche Erfahrung gemacht und einen Abschied oder einen Nichtabschied erlebt, und nun merke ich, wie dies Gefühl und jene Töne sich miteinander verschmolzen haben und glaube, daß die Musik mir nicht gefallen haben würde, wenn ich nicht diese Erfahrung gemacht.» Und ein wenig später: «Das, was jetzt vielleicht dein ganzes Glück oder dein ganzes Herzeleid ist, wird vielleicht in kurzem nur noch das Gewand eines noch tiefern Gefühls sein und wird darum in sich verschwinden, wenn das Höhere kommt. Und so vertiefen sich immer mehr unsre Stimmungen, keine einzige gleicht einer andern genau, sondern jede ist unergründlich jung und die Geburt des Augenblicks⁶.» Mit der Entdeckung solcher Verwandlungsfähigkeit hat Nietzsche seine künstlerische Spontaneität gefunden. Spontanstimmunghaft sind alle seine musikalischen Kompositionen bis, in der Zeit um 1870, sich seine musikalische Erfindungs-

kraft im Meer der Wagnerschen Musik ertränkt.

Niemals aber gibt Nietzsche, solange er lebt, die Intensität der Beziehung zur Musik auf. Es gibt Stellen in Briefen, wo er zur Bezeichnung einer Stimmung kein Wort, sondern einen Akkord setzt.

Akkorde, Harmonien, Rythmen — sie sind für ihn, wie für viele andere romantische Dichter und Denker, Chiffren des Unausprechlichen. Das Unbegrenzte der Empfindung, das zur Verwandlung einlädt, ist auch dort ihr Ziel, wo sie erklärende Worte beifügen. Man nehme deshalb die Titel von Nietzsches Stücken nicht zu genau. Besonders lasse man sich in seiner Vorstellungskraft nicht durch die teils sehr kapriziösen Überschriften der Klavierstücke einschränken. Wie wenig genau Nietzsche der Komponist seine eigenen Titel nimmt, geht zum Beispiel daraus hervor, daß er seine «Mazurka» im Zweitakt schrieb.

Ähnlich verhält es sich bei den Liedtexten. Zwar sind die Texte von Klaus Groth, Adalbert von Chamisso, Hoffmann von Fallersleben, Friedrich Rückert, A. Petöfi usw. die Quellen seiner musikalischen Eingebung, aber er behandelt ihre einzelnen Formglieder meist als nebensächlich. So gleichgültig ist oft Nietzsches Textlegung, daß sie für die Aufführung der Verbesserung bedarf.

Alle diese Umstände finden sich in der Erfahrung der Musik als einem Namenlosen. Wie könnte sich Nietzsche um die Details der Vorzeichen der einzelnen Tonarten kümmern, wo er sich doch im Medium der Musik die Befreiung von der Enge des Festgelegten, Bezeichneten erwünscht? Die innere Grenzenlosigkeit, die nach seinem späteren Glauben Wagner der Musik ganz wiedergewonnen hat, ist die Vorbedingung der Kraft der Verwandlung, die Nietzsche sucht — in Gedanken, in Worten und in Tönen. Da der musikalische Ausdruck namenlos ist, kann er allein dem romantisch Heimatlosen letzte Nahrung und Heimat sein. «Es entwachst der Mensch allem, was ihn einst umschlang», schreibt er in frühem Alter. «Er braucht nicht die Fesseln zu sprengen, sondern unvermutet, wenn ein Gott es gebietet, fallen sie ab; und wo ist der Ring, der ihn

endlich noch umfaßt?» Von so früher Zeit an hat Nietzsche nicht mehr aufgehört, von jener Grenzenlosigkeit, die sein eigener Geist schuf, angezogen zu werden und sich doch, wie alle Romantiker, verzweifelt nach dem «Ring» umzusehen, der das Unsagbare und das Unendliche noch zusammenhalten könnte. Immer und immer wieder ist es für Nietzsche die Musik, die ihm ein Gefühl momentaner Heimatlichkeit gewährt. Besonders eindrücklich geschieht es nach der Uraufführung von Wagners «Meistersinger», von der Nietzsche in einem Brief an Rohde sagt: «Ich habe Dir noch nicht erzählt von der ersten Meistersinger-Aufführung in Dresden, von dieser größten künstlerischen Schwelgerei, die mir dieser Winter gebracht hat. Weiß Gott, ich muß doch ein tüchtiges Stück Musiker im Leibe haben, denn in jener ganzen Zeit hatte ich die stärkste Empfindung, plötzlich zu Hause und heimisch zu sein und mein sonstiges Treiben erschien wie ein ferner Nebel, aus dem ich erlöst war.»

«Nietzsche der Musiker» geht also notgedrungen über «Nietzsche der Komponist» hinaus. Die Doppeltheit der Sehnsucht nach der Unendlichkeit einerseits und nach der Geborgenheit andererseits, das Paradox der künstlerisch gebändigten Unendlichkeit, dessen Verwirklichung allein ihm Befriedigung gewähren konnte, ist der Kern des «psychologischen Problems», das er besonders im Bezug auf die Musik darzustellen glaubte. Wo immer er in seinen Schriften dieses «Problem» erwähnt, bezeichnet er seine eigene Art der Verfallenheit an die Ausdruckskraft der Musik. Er wußte, daß allein die bestimmte Unbestimmtheit, die begrenzte Unbegrenztheit der Musik das Rätsel seiner Seele, das sich der Begrifflichkeit entzog, aussprach. Als er sich zwei Jahre vor der Umnachtung noch einmal auf seine Komposition «Hymnus an die Freundschaft» bezog, erklärte er, schon etwas distanziert, von sich selbst: «Diese kleine Zugehörigkeit zur Musik und beinahe zu den Musikern, für welche dieser Hymnus Zeugnis ablegt, ist in Hinsicht auf einstmaliges Verständnis jenes psychologischen Problems, das ich bin, ein unschätzbare Punkt.»

Zum Verständnis dieses Problems, zum unmittelbaren Genuß aber auch des Ge-

schaffenen, gibt die Veröffentlichung der Kompositionen von Nietzsche eine lang vermißte Gelegenheit.

Andres Briner

¹Carl Janz berichtete im Sonntagsblatt

der Basler Nachrichten vom 11. März 1962 (Nr. 107) über Details der Quellenlage.

²Friedrich Nietzsches Werke, Edition Carl Hanser, München, Bd. III, Seite 151.

³A. a. O., S. 111. ⁴A. a. O., S. 105. ⁵A. a. O., S. 34. ⁶A. a. O., S. 113 und 115.

SALZBURGER FESTSPIELE 1962

Dominierend ist in diesem Jahre Salzburgs Genius W. A. Mozart, und das ist gut so, verdankt doch Salzburg seinen Ruhm als Musikstadt den in Mozarts Namen veranstalteten Musikfesten, aus denen sich die Festspiele in ihrer heutigen Form entwickelt haben. Wenn wir nun die Mozart-Opern in der Reihenfolge ihrer Entstehung betrachten, beginnen wir mit jenem Werk, das zum Karneval 1781 in München uraufgeführt und als erste Mozart-Oper im neuen Festspielhaus gegeben wurde, dem *Idomeneo*. Diese Opera seria, die Bernhard Paumgartner durch seine Bearbeitung der Bühne wiedergewonnen hat, gelangte bereits in den Jahren 1951 und 1956, das erste Mal in der Felsenreitschule, bei der zweiten Aufführung im Festspielhaus zur Darstellung. Die im vergangenen Jahre unter Ferenc Fricsay in der Inszenierung Paul Hagers unter Ausnützung der vollen Bühnenbreite des neuen Hauses herausgebrachte Oper wurde mit derartig nachhaltigem Erfolg aufgenommen, daß es nur recht und billig scheint, sie auch in der heurigen Spielzeit in der gleichen Fassung aufzuführen, wobei Peter Maag von dem erkrankten Ferenc Fricsay die Stabführung übernommen hat. Es gab sogar Stimmen, die behaupteten, die Eröffnung des neuen Festspielhauses sei erst mit der glänzenden Wiedergabe dieses Werkes erfolgt, obwohl auch der *Rosenkavalier* 1960 als Eröffnungsoper unter Herbert von Karajan eine rauschende Interpretation erlebte. Die Besetzung war unverändert geblieben bis auf Eberhard Wächter, der seine Rolle als Hoher Priester an Ludwig Welter weitergab. Wieder war Waldemar Kmentt ein hervorragender Vertreter der Titelpartie,

Pilar Lorengar eine ergreifende Ilia, Elisabeth Grümmer eine dramatische Elektra und Ernst Häfliger ein strahlender Idamante. Wir haben den musikalischen Leiter des Vorjahres sehr vermißt.

Die Entführung aus dem Serail, im gleichen Jahre (1782) in Wien komponiert, in welchem Mozart seine Konstanze aus dem Hause «Zum Auge Gottes» entführte und zu seiner Ehefrau machte, weshalb die für die geläufige Gurgel von Mlle Catarina Cavalieri geschriebene Titelpartie den Namen Konstanze trägt, erlebte seit Bestehen der Salzburger Festspiele zahlreiche Aufführungen im Landestheater, Festspielhaus und im vergangenen Jahr auch im Residenzhof. Die musikalische Leitung blieb bei Istvan Kertesz, während die Inszenierung Hans Hartlebs durch jene Karl Heinz Haberlands ersetzt wurde. Der in Augsburg tätige Dirigent leitete das Mozarteum-Orchester mit viel Einfühlung und Haberland bemühte sich, dem Singspielcharakter entsprechend, szenischen Schwung in die Aufführung zu bringen, was ihm durch das Bühnenbild Hans Ulrich Schmückles mit seinen hohen Türmen, die von den Darstellern immer wieder zu erklettern waren, nicht gerade leicht gemacht wurde. Der größte Erfolg war Erika Köth als Konstanze beschieden, die in diesem jungen Ensemble besonders brillierte. Ludwig Welter war ein in Stimme und Ausdruck dunkler Osmin, der Amerikaner Donald Grobe ein zwar schön singender, aber in der Bewegung neben seiner großen Partnerin noch gehemmter Belmonte. Neu war auch der lebendige Pedrillo Gerhard Ungers, während man erneut die Freude hatte, Renate Holm als Blondchen zu

sehen und zu hören. Peter Minich schließlich zeigte sich als ein würdiger Selim Bassa.

Die Hochzeit des Figaro, am 1. Mai 1786 trotz des für Beaumarchais bestehenden Aufführungsverbot von Kaiser Joseph II. für das Wiener Burgtheater freigegeben und vor allem dann in Prag laut Mozarts eigenem Bericht so erfolgreich gegeben, daß dort «von nichts gesprochen wurde als vom Figaro, nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als Figaro, keine Oper besucht als Figaro. Und ewig Figaro!», erlaubte auch in Salzburg dank ihrer einzigartigen Mischung von Ernst und Humor sehr viele Inszenierungen, die allesamt, ob im Landestheater oder im alten Festspielhaus, so glücklich durchgeführt wurden, daß man Mozarts Prager Urteil restlos auf sie übertragen kann. Das ist die Atmosphäre, aus der heraus die Salzburger Festspiele ihre schönsten Kräfte entfalten, in der sie unübertroffen sind und immer bleiben werden. Zu den berühmtesten Aufführungen der letzten Jahre zählen jene unter der Leitung von Karl Böhm in der Regie Oscar Fritz Schuhs und Günther Rennerts. In diesen Inszenierungen kennt auch wahrscheinlich die ganze Welt das berühmte Figaro-Ensemble Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Dietrich Fischer-Dieskau und Erich Kunz. Um so gespannter war man, im heurigen Jahr eine neue Besetzung (in italienischer Sprache) kennenzulernen, der Heinz Wallberg als musikalischer und der neue Intendant der Berliner Städtischen Oper, Gustav Rudolf Sellner, als szenischer Leiter vorstehen. Für die künstlerische Leitung bedeutete Mozart ein Neuland, dem sie nicht jene Einfühlung entgegenbrachte, die man von der Eröffnungsvorstellung erwartete. Daß der junge Wallberg nicht an Karl Böhm heranreicht, braucht nicht betont zu werden, aber wahrscheinlich wäre es Ferenc Fricsay gelungen, der zunächst als Dirigent vorgesehen war, mit dem hervorragenden Orchesterkörper der Wiener Philharmoniker die Schönheiten dieser einmaligen Partitur so aufzuspüren und zum Erklingen zu bringen, wie man sie bei den Salzburger Festspielen hören möchte. Sellners Regiebegabung liegt unbestritten auf dem Schauspielsektor; sie läßt immer dort aus, wo die Musik eine ge-

fühlvolle Darstellung verlangt. Der Italiener Michael Raffaeli endlich baut eine durchsichtige Kastenbühne mit schwarz-goldenen Gitterwänden, die nicht zu den ebenfalls von ihm entworfenen Kostümen und schon gar nicht zu Mozart passen. Diese Art der Gestaltung kommt höchstens dem letzten Akte zugute und erhöht den Zauber der nächtlichen Parkstimmung. Unter den Darstellern steht bezeichnenderweise der von der früheren Inszenierung übernommene Dietrich Fischer-Dieskau als Graf an der Spitze, der alle an diese Figur gestellten Anforderungen so erfüllt, wie man es von einem Mozart-Sänger in Salzburg erwarten sollte. Ihm am nächsten kam der Figaro des hier bisher unbekanntes Geraint Evans. Selbst Oskar Czerwenka, den man als hervorragenden Doktor Bartolo in bester Erinnerung hatte, reichte nicht an seine damalige Darstellung heran. Eine außerordentlich gelungene Charakteristik schenkte uns John van Kesteren mit seinem Musikmeister Basilio. Wenn wir nun erst die Damen nennen, so geschieht dies, weil sie die in sie gesetzten Erwartungen nicht restlos zu erfüllen vermochten. Dies gilt sowohl für die ohne jene verhaltene Innigkeit singende Sena Jurinac, von der die Gräfin erfüllt ist, ebenso wie für Graziella Sciutti, deren visueller Eindruck den gesanglichen übertrifft. Auch Evelyn Lear, der ein glänzender Ruf vorauselte, vermochte als Cherubin nicht ganz zu überzeugen und forderte dadurch erst recht zu Vergleichen mit ihren Vorgängerinnen heraus. Patricia Johnson als Marcelline gelang es erst im zweiten Teil ihrer Partie sich freizuspielen.

Am 26. Januar 1790 erlebte Wien die Uraufführung eines nach einem Ereignis in der Wiener Gesellschaft geschaffenen Librettos Lorenzo da Pontes komponierten Werkes von der «scuola degli amanti» *Così fan tutte*. Vielleicht haben die Salzburger Festspiele nicht unwesentlich dazu beigetragen, den überragenden Wert dieses unvergleichlichen Werkes zu erkennen und richtig einzuschätzen. Mitgeholfen haben dabei die ausgezeichneten Besetzungen, die ähnlich dem *Figaro* ein nur hier erreichtes Zusammenspiel der sechs Hauptdarsteller zeigten, unter ihnen wieder die Schwarzkopf beziehungsweise

Seefried und Christa Ludwig, Anton Dermota und Erich Kunz sowie Paul Schöffler und zuletzt Carl Dönch. Karl Böhm dirigiert auch diesmal wieder. Die Inszenierung hat nach Schuh Günther Rennert übernommen. Die männlichen Hauptdarsteller sind die jungen Sänger Waldemar Kmentt und Hermann Prey, als Despina bezaubert Graziella Sciutti, wobei glücklicherweise wieder die Originalsprache (italienisch) gewählt wurde.

Christoph Willibald Gluck ist im Laufe der 42 Jahre des Bestehens der Salzburger Festspiele vor allem mit seiner Oper *Orpheus und Eurydike*, die 1931, 1932, 1933, 1936, 1937, 1948, 1949 und 1959 erklang, in den Spielplan aufgenommen worden. Aber auch die *Iphigenie in Aulis* hat man bereits 1930 in Salzburg unter Bruno Walter gehört. Wenn man einen Blick auf die vorgesehene Besetzung wirft, kann man überzeugt sein, daß dieses Werk in der seinem feierlichen Charakter entsprechenden Form dargeboten wird. Karl Böhm ist sein musikalischer, Günther Rennert sein szenischer Leiter. Unter den Hauptdarstellern finden wir die Namen Inge Borkh, Christa Ludwig, Walter Berry, Otto Edelmann und James King. Der Regisseur Rennert fand in dem leider am 6. Juni verstorbenen Caspar Neher einen kongenialen Bühnenbildner, der seine reichen Salzburger Bühnenerfahrungen besonders in der Felsenreitschule auch diesem Werk angedeihen und seine Dekoration wie im *Orpheus*, *Idomeneo* oder bei der *Zauberflöte* aus dem Grau der Felsenwände herauswachsen ließ und mit ihnen zu einer Einheit verband. In einem elliptischen Bogen wurden fünf Tore angebracht, die nach oben von einer Ballustrade abgeschlossen sind, auf welcher der statuarische Chor angeordnet ist, der gleichsam als Zuschauer wie in der attischen Tragödie das Ringen zwischen Göttern und Menschen verfolgt. Zwei weitere Chöre stellen die Griechen Agamemnons und die Thessalier Achills dar. Zu dem Grau der Dekorationen stehen die ebenfalls von Caspar Neher entworfenen goldenen Kostüme in einem wirkungsvollen Kontrast. Christa Ludwig als Iphigenie spielt und singt ergreifend, James King von der Städtischen Oper Berlin als Achilles präsentiert sich als ameri-

kanischer Tenor mit einer wohlklingenden Stimme, Walter Berry und Inge Borkh charakterisieren ein erschütterndes Elternpaar (Agamemnon und Klytemnästra), Otto Edelmann ist ein pastoser Oberpriester Kalchas und die Artemis von Elisabeth Steiner erscheint als *Dea ex machina*, wie erwartet, im obersten Bogen der Felsenreitschule. Karl Böhm, der einige Striche vorgenommen hatte — die Oper spielt pausenlos zwei Stunden —, musiziert mit den Wiener Philharmonikern, die in gewohnter Meisterschaft die Aufführung zu einem echten Weihespiel machen.

Wenn wir als letztes musikalisches Werk der diesjährigen Festspiele Giuseppe Verdis *Troubadour* nennen, so deshalb, weil wir, bevor wir auf die großartige Besetzung näher eingehen, uns mit der viel diskutierten Frage, inwieweit dieser Komponist in Salzburg Heimatrecht besitzt, befassen wollen. Bei dem Anwachsen der Festspiele in der gesamten Kulturwelt können nur jene Darbietungen von Dauer sein, die dem Charakter der Stadt, in der sie wesentliches aussagen sollen, treu bleiben und aus jenen Wurzeln die Kraft zu weiterem Aufblühen und Entfalten nehmen, die in der bodenständigen Kultur verankert sind. Arturo Toscanini verhalf bereits mit dem unübertrefflichen Mariano Stabile dem *Falstaff* 1935 zu einem glänzenden Erfolg, der sich auch in den folgenden Jahren 1936—1939 und bei seiner Aufführung durch Herbert von Karajan 1957 wieder einstellte. An weiteren Verdi-Opern wies der Spielplan der Salzburger Festspiele den *Otello* 1951, *Don Carlos* 1958 und 1960, *Simone Boccanegra* 1961 auf und zeigt nun den *Troubadour* in italienischer Sprache. Immer sind es hiebei die bestechenden Besetzungen, durch welche die Aufführungen zu einem glänzenden Bühnenergebnis werden, das trotz der Nähe italienischer Festspielorte, in welchen oft die gleichen berühmten Sänger auftreten, von den internationalen Besuchern Salzburgs, die sich schon Monate vorher der Eintrittskarten versichert haben, mit Beifall überschüttet wird. So ist es auch beim *Troubadour*, bei welchem Herbert von Karajan dirigiert und inszeniert, während auf der Besetzungsliste die Namen Leontyne Price, Giulietta Simio-

nato, Ettore Bastianini, Franco Corelli und Nicola Zaccaria aufscheinen. Karajan begründet die Aufführung damit, daß es ihm gelungen sei, diese einmalige Besetzung nach Salzburg zu bringen. Trotzdem wagen wir nochmals unsere Zweifel an der Notwendigkeit von Verdi-Inszenierungen in Salzburg anzumelden. Durch die Opern *Rigoletto*, *Der Troubadour* und *La Traviata*, entstanden in den Jahren 1850—1853, hat der wenig mehr als 40jährige Verdi seinen Weltruhm als veristischer Opernkomponist begründet. Der Regisseur hat daraus ein klassisches Werk gemacht, in welchem die prächtigen Kostüme von Georges Wakhevitch nur bewundert werden konnten, wenn ihre Träger den wohlverdienten Beifall vor dem grauen Zwischenvorhang entgegennehmen durften. Sonst war das Geschehen auf der Bühne des neuen Festspielhauses nicht nur in der Bewegung, sondern auch beleuchtungsmäßig gedämpft. So unterschied sich diese Salzburger Aufführung wesentlich von den italienischen Inszenierungen. Die bühnenwirksamen Szenenbilder Teo Ottos waren in mystisches Dunkel getaucht. Einzig die halb rote, halb schwarz-gelb getönte Fahne Kastiliens flatterte in grellem Lichte. Die Größe des Bühnenraumes fand nur bei den Aufmärschen Berücksichtigung, sonst mußten sich die Hauptdarsteller mit ihren Positionen am Bühnenrahmen begnügen. Der Dirigent Herbert von Karajan aber übt nach wie vor auf das gebannt und gespannt lauschende Publikum jene Faszination aus, die auch die Sänger ergreift und zu Höchstleistungen aufruft, wobei Leontyne Price als Leonora und Giulietta Simionato als Azucena mit dem das große Haus durchflutenden Wohlklang ihrer herrlichen Stimmen und ihrer ergreifenden Darstellung gleichermaßen fesseln. Der Manrico Franco Corellis ist *der* italienische Tenor par excellence, Ettore Bastianini als Graf von Luna kein finsterner Gegenspieler, sondern ein heller Bariton und Nicola Zaccaria (Ferrando) ein würdiger Vertreter der Baßpartie. Kann man aber den Wert dieser kostbaren Vorstellung in eine vernünftige Relation bringen zu ihrer Bedeutung für Salzburg? Ich fürchte, nein.

Zu den schönsten Erlebnissen der Salz-

burger Festspiele 1933—1937 zählte *Faust I* unter Max Reinhardt, dem Clemens Holzmeister die Faust-Stadt als Simultanbühne in der Felsenreitschule aufbaute, mit Balser als Faust, Paula Wessely als Gretchen, Lotte Medelsky als Marthe und Pallenberg beziehungsweise Aslan und Werner Krauß als Mephisto. Erst Leopold Lindtberg wagte im vergangenen Jahr auf der Bühne des neuen Festspielhauses das große Unternehmen einer Wiederaufführung, für welches ihm aber leider nicht jene Idealbesetzung zur Verfügung stand, die seinerzeit Reinhardt und zuletzt Gustaf Gründgens in Hamburg hatten. Das außerordentlich schwungvoll dargestellte «Vorspiel auf dem Theater» und der die technischen Gegebenheiten der neuen Bühne (Bühnenbilder: Teo Otto) voll ausschöpfende «Prolog im Himmel» ließen mehr erwarten, als Lindtberg dann zu halten vermochte, wobei er auch bei seinen Hauptdarstellern Attila Hörbiger (Faust) und Will Quadflieg, der seinen Hamburger Faust nun mit dem Mephisto vertauscht hat, nicht restlose Unterstützung fand. Aglaja Schmid als Margarete, Susi Nicoletti als Marthe Schwertlein und Walter Reyer als Valentin vermochten ebenfalls ihre Aufgaben nicht in allen Teilen zu erfüllen. Gretchen fehlte die leidenschaftliche Kraft für die Wahnsinnszene, Nicoletti die drastische Urwüchsigkeit und Reyer die soldatische Schwere des die verletzte Ehre seiner Schwester rächenden Valentin. Neu besetzt waren der Wagner mit Günther Haenel (früher Bruno Hübner) und die Lustige Person mit Willy Trenk-Trebtsch für Boy Gobert. — Übrigens übersiedelt der *Faust* im nächsten Jahre aus technischen Gründen in das alte Festspielhaus, wo *Faust II* von Leopold Lindtberg inszeniert wird. Beide Teile werden dann 1964 im alten Hause zu sehen sein.

Hofmannsthals *Jedermann*, mit Ausnahme der Jahre 1938—1945 alljährlich auf dem Domplatz aufgeführt, hat in seiner von Gottfried Reinhardt im Vorjahre vorgenommenen veräußerlichten Form, der die Musik Ernst Kreneks dient, erstmalig an Anziehungskraft verloren. Die Aufführungen im neuen Festspielhaus schienen geeigneter für diesen Inszenierungsstil und auch für die

grellen Kostüme des Hollywood-Kostümbildners Tony Duquette. Die Besetzung mit Walter Reyer als Jedermann, Wolfgang Gasser als Gutem Gesellen, Ellen Schwiers als Buhlschaft, Sonja Sutter als Gute Werke, Paula Wessely als Glaube und Heinrich Schweiger als Teufel erfuhr gegenüber dem Vorjahr keine Veränderung. Nur der Mammon Paul Dahlkes wurde vorteilhaft durch Benno Sterzenbach ersetzt.

Der Gedanke, die österreichischen Volksdichter Raimund und Nestroy vor internationalem Publikum in Salzburg zu spielen, wurde zunächst mit Skepsis aufgenommen, weil man befürchtete, der Dialekt könnte auf kein Verständnis stoßen. Der wachsende Erfolg dieser Aufführungen ermutigte aber die Programmgestalter 1962, erstmalig Raimund und Nestroy gleichzeitig auf den Spielplan zu setzen. Im vergangenen Jahre schon hatte Rudolf Steinböck einen revueartig aufgezogenen *Bauer als Millionär* in dem salzburgisch aufgemachten Bühnenbild von Lois Egg mit einer glänzenden Besetzung (Käthe Gold, Christiane Hörbiger, Renate Holm, Paula Wessely, Erich Auer, Franz Böheim, Josef Meinrad und Hans Moser) in der Felsenreitschule herausgebracht, der so beifällig aufgenommen wurde, daß seine Wiederaufnahme 1962 völlig gerechtfertigt erscheint.

Neben diesem Raimund geht nun Nestroys *Lumpazivagabundus* im Landestheater unter Leopold Lindtberg, ebenfalls in den Bühnenbildern von Lois Egg, in Szene. Schon wegen seiner kostbaren Ausstattung muß man dieser Inszenierung, wenn auch Josef Meinrad diesmal nicht mit von der Partie ist, den gleichen Erfolg wie dem *Bauer als Millionär* wünschen, um so mehr, als das Landestheater nur einen kleinen Besucherkreis zuläßt. Vorweg sei gesagt, daß auch der Darstellungsstil, obwohl der Regisseur diesmal Lindtberg heißt, in der revueartigen Gestaltung eine gewisse Ähnlichkeit mit Steinböcks *Bauer als Millionär* aufweist. Ob man glaubt, das Wiener Volksstück mit seinem naiven Wunderglauben einem internationalen Publikum nicht vorsetzen zu können? Eigentlich ist dies sehr schade, beruht doch auch die heutige Mozart-Renaissance zum Großteil auf dem Verlangen unserer

von Unrast erfüllten Zeit nach zarter Gefühlsechtheit und reiner Harmonie. So spielt die Szene beim Feenkönig in einer grellfarbigen Praterbude, deren Orchestrion vom Feenkönig Stellaris (Erik Frey) dirigiert wird. Aus der Sphäre des Kabarets kommt auch der Lumpazivagabundus von Willy Trenk-Trebitsch. Die Aufführung steht und fällt mit dem saftigen Knieriem Attila Hörbigers, der als einziger an jene große Zeit der Wiener Vorstadttheater erinnert, deren hervorragendste Vertreter eben Raimund und Nestroy waren, wiewohl letzterer nun seinen 100. Todestag begeht. Aus diesem Anlaß wird auch im Rauchsalon des Landestheaters eine Ausstellung des «Wiener Aristophanes» gezeigt. Bruno Dallansky war schon rein körperlich kein Schneidergeselle Zwirn. Hier hätte Josef Meinrad hergehört, denn auch im Schauspiel ist es eine Verpflichtung, die jeweils besten ihres Faches einzusetzen. Der dritte Vertreter des liederlichen Kleeblattes war der Salzburger Jedermann Walter Reyer, der sich bei Hofmannsthal allerdings wohler zu fühlen scheint als bei Nestroy, was man von Hörbiger in bezug auf Goethe nicht unbedingt sagen kann. Die Bearbeitung der Musik Adolf Müllers stammt von Georg Kreisler, der auch der Signora Palpiti, es handelt sich um niemand geringeren als Ljuba Welitsch, ein nicht ganz nestroyisches Chanson bescherte. Neben dieser berühmten Sängerin bewährten sich in der modernisierten Opernparodie auch deren jede Kinderstube vermissenden Töchter Camilla (Erika Pluhar) und Laura (Elfriede Ott). Lotte Ledl war eine sympathische Peppi. Der Erfolg der Aufführung gab dem Regisseur recht.

Hugo von Hofmannsthal, der Mitstreiter Max Reinhardts, hat bei der Gründung der Festspiele diese folgendermaßen definiert: «Handelt es sich um Oper oder Schauspiel oder um Musikfeste? Um Oper und Schauspiel zugleich, denn die beiden sind im höchsten Begriff nicht voneinander zu trennen. Die höhere Oper, die Opern Mozarts vor allem, auch die Glucks, sind dramatische Schauspiele im stärksten Sinn, das große Schauspiel aber setzt entweder eine begleitende Musik voraus, wie sie etwa Goethe für

seinen ‚Faust‘ verlangte, oder es strebt dem musikhafte Wesen in sich selbst entgegen, wie Shakespeares phantastische Schauspiele, Schillers romantische Dramen oder Raimunds Zaubermärchen.» Möge es gelingen, im Sinne Hofmannsthals von Oper und Schauspiel stets nur das Höchste nach Salzburg zu bringen, dann wird den Festspielen, geboren aus dem «barocken Fürstlichen und lieblich ewig Bäuerlichen, dem Uralten und

dem Neuzeitlichen» trotz vielfacher internationaler Konkurrenz der Erfolg auch weiterhin beschieden sein. Erfreulich wäre es, wenn sich hierbei auch die immer zahlreicher werdenden Konzerte einer einheitlichen aufbauenden Programmgestaltung einordnen würden, wie dies beispielsweise jetzt bei den Wiener Festwochen geschieht, die alljährlich unter einem besonderen Motto stehen.

Géza Rech

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Belgien

- Brügge*, Musée Communale: Das Goldene Vlies (bis 30. 10.).
Elewyt, Schloß: Rubens Diplomate (bis 15. 9.).
Gent, Musée des Beaux-Arts: Theo van Rysselberghe (bis 16. 9.).

Deutschland

- Aachen*, Krönungssaal (Rathaus): Die großen Jahrhunderte Aachener Goldschmiedekunst (bis 28. 10.).
Baden-Baden, Kunsthalle: Arte Colombiano — Columbianische Kunst von der Frühzeit bis zur Gegenwart (bis 30. 9.).
Berlin, Kupferstichkabinett, Dahlem: Der frühe italienische Kupferstich (bis Ende Sept.).
Frankfurt, Historisches Museum: Frankfurter Modenspiegel (bis 16. 9.).
 — Goethemuseum: 62 Illustrationen zu Goethes Werken (bis Oktober).
Heidelberg, Kurpfälzisches Museum: Albert Weisgerber (bis 15. 10.).
Karlsruhe, Badischer Kunstverein: Max Beckmann. Das graphische Werk (bis 4. 11.).
Köln, Kölnischer Kunstverein: Gemälde und Gouachen von Ferdinand Lammeyer (bis 9. 9.).

- Lindau*, Haus zum Cavazzen; und altes Rathaus: Meisterwerke deutscher Malerei im 19. und 20. Jahrhundert. Sonderausstellung aus dem Besitz der Stadt Nürnberg (bis 23. 9.).
München, Haus der Kunst: Aristide Maillol (bis Okt.).
 — Städtische Galerie: August Macke (bis 16. 9.).
 — Völkerkunde-Museum: Sammlung Gedon — indische Plastik (bis Ende Sept.).
 — Akademie der schönen Künste: (Prinz Carl-Palais) Martin Lauterburg (1891 bis 1960) (bis 7. 10.).
Nürnberg, Germ. National-Museum: Barock in Nürnberg 1600—1750 (bis 16. 9.).
Ulm, Museum: Graphik des 20. Jahrhunderts aus Eigenbesitz (bis 30. 9.).

Frankreich

- Albi*, Musée Toulouse-Lautrec: André Lhote (bis 30. 9.).
Aix-en-Provence, Galerie Lucien Blanc: Berthe Morisot (bis 30. 9.).
Bourges, Musée de Berry: Maîtres potiers du Haut-Berry (bis 10. 9.).
Besançon, Palais Granvelle: L'Esthétique industrielle (bis 23. 9.).
Castres, Musée Goya: Peintres Belges (bis 15. 9.).
Colmar, Musée d'Interlinden: Tapisseries de Lurçat (bis 15. 9.).

- Dieppe*, Musée Municipal: Helleu (bis 17. 9.).
Dijon, La Sainte Chapelle: La Toison d'Or (bis 16. 9.).
Lyon, Musée des Beaux-Arts: Marcel Gimond (bis 30. 9.).
Metz, Musée: Etienne Cournault (bis 30. 9.).
Nancy, Musée des Beaux-Arts: Charles de Meixmoron. Un impressioniste méconnu (bis 30. 9.).
Nantes, Musée des Beaux-Arts: Peintres et Graveurs nantais (bis 24. 9.).
Nevers, Chapelle de la Visitation: Faiences anciennes (bis 30. 9.).
Orléans, Musée des Beaux-Arts: Dessins français du XVII^e (bis 30. 9.).
Paris, Musée d'Art Moderne: Miró (bis 30. 9.).
 — Musée municipal d'Art moderne: Art latino-américain (bis 30. 9.).
 — Musée du Louvre: Figures de Corot (bis 30. 9.).
 — Musée du Louvre: Cent croquis et dessins (bis 30. 9.).
 — Musée des Arts décoratifs: Mosaïques contemporaines (bis 30. 9.).
 — Musée de l'Île de France (Château de Sceaux): Ile-de-France-Brabant; Les Gobelins: Le Brun 1619-1690 (bis 30. 9.).
 — Galerie Charpentier: Chefs d'œuvres des collections françaises (bis 30. 9.).
 — Galerie Beaux-Arts: Dufy (bis 19. 9.).
 — Galerie Maspéro: L'Art des Cyclades (bis 30. 9.).
 — Galerie La Demeure: Tapisseries contemporaines d'Aubusson (bis 30. 9.).
Tours, Musée des Beaux-Arts: Neuf peintres français autour de Jacques Villon (bis 30. 9.).
Valence, Musée Municipal: Art profane ancien (bis 1. 10.).

Großbritannien

- London*, Buckingham-Palast: Queens Gallery: Kunstwerke aus dem Familienbesitz der englischen Königin (in ständigen Ausstellungen zugänglich).
 — Rowan Gallery: Sommerausstellung zeitgenössischer Künstler (bis 27. 9.).
Worcester, Art Museum: Sommer Ausstellung (bis 17. 9.).

Holland

- Amsterdam*, Rijksmuseum: Meisterwerke aus dem Rijks Prentenkabinett (bis 15. 9.).
 — Stedelijk Museum: Nederl. bijdrage tot der internationale ontwikkeling der beeldende kunst seit 1945 (bis 17. 9.).
 — Toneelmuseum: 200 jaar Toneelaffiches (bis 17. 9.).
 — Stichting kunstkontakt Nederland — Toonz Sommerausstellung (bis 1. 10.).
Arnhem, Gemeentemuseum: Ossip Zadkine (bis 16. 9.).
 — Het Nederlands Openluchtmuseum: Graphische Kunst in Niederlanden: Het Platteland thuis (bis Nov.).
Dordrecht, Museum: Nederlands stilleven uit de bloeitijd (bis 15. 9.).
Haarlem, Frans Halsmuseum: Frans Hals (bis 30. 9.).
Leiden, Rijksmuseum voor Volkenkunde: Naar wijder horizon (bis 1. 10.).
Rotterdam, Historisch Museum: Herren over land en water (bis 17. 9.).

Italien

- Spoleto*, Calder et Childe, Skulpturen (bis 15. 9.).
Treviso, Palazzo dei Trecento: Giovan Battista Cima da Conegliano (bis 11. 11.).

Österreich

- Bregenz*, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis: Barock am Bodensee — Architektur (bis 30. 9.).
Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum: Zum 200. Todestag Paul Trogers (bis 1. 11.).
Salzburg, Residenzgalerie: Europäische Malerei vom 16.—20. Jahrhundert aus den Sammlungen Czernin und Schönborn-Buchheim (bis 30. 9.).
 — Oratorien des Salzburger Domes: III. Biennale christlicher Kunst der Gegenwart (bis 15. 9.).
 — Galerie Welz: Internationale Kunst und italienische Meister des 20. Jahrhunderts (bis 30. 9.).

- Salzburg*, Ausstellungspavillon im Zwerggarten: Gerhart Frankl (bis 30. 9.).
- Wien*, Albertina: Meisterzeichnungen der Albertina (bis 30. 9.).
- Niederösterreichisches Landesmuseum: Gauermann und sein Kreis (bis 28. 10.).
- Schweiz*
- Ascona*, Casa Antica: Antike Skulpturen des 9.—17. Jahrhunderts, Gemälde (bis 15. 11.).
- Basel*, Kunsthalle: Die Kunst Neuguineas (bis 16. 9.).
- Schweizerisches Museum für Volkskunde: Volkstümliche Klosterarbeiten (bis 15. 9.).
- Galerie d'Art Moderne: 26 konkrete Künstler (bis 27. 9.).
- Galerie Beyeler: Kubisten, Altpersische Kunst (bis 10. 9.).
- Bern*, Alpines Museum: Die Frühzeit des Alpinismus und die wissenschaftliche Erforschung der Alpen (bis 31. 10.).
- PTT-Museum: Reisen und Gastlichkeit 1750—1850 (bis 31. 10.).
- Kunstmuseum: Gustave Courbet (vom 22. 9.—18. 11.).
- Chur*, Kunsthhaus: Bündner Kunstsammlung (bis 30. 9.).
- Coppet*, Château: Les Gobelines (1662 à 1962) trois siècles de tapisserie française (bis 17. 9.).
- Frauenfeld*, Galerie Gampiroß: Robert Lienhard, Winterthur (bis 29. 9.).
- Genf*, Athénée: 60 ans de Peinture française (1900—1960) (bis 9. 9.).
- Athénée: Les itinéraires de Rousseau (bis 15. 10.).
- Salle de Casemates: Affiches et dessins L. Capiello (bis 20. 9.).
- Museum für Völkerkunde: Indische Volkskunst (bis 30. 9.).
- Jegenstorf*, Schloß: Emanuel Handmann 1718—1781 (bis 14. 10.).
- Lausanne*, Musée cantonal des beaux-arts: 1^{re} Biennale de la Tapisserie (bis 17. 9.).
- Lenzburg*, Schloß: Bestände der kantonalen histor. Sammlung, Sammlung Zschokke, alte Kunstschlosserarbeiten und Wirtshausbilder (bis Okt.).
- Luzern*, Kunstmuseum: Roger Bissière (bis 23. 9.).
- Kunstmuseum: Die Künstlerfamilie Schoeck: Bilder, Handschriften und Dokumente (bis 9. 9.).
- Neuenburg*, Musée des Beaux-Arts: Jean Jacques Rousseau à sa table de travail en pays de Neuchâtel (bis 10. 9.).
- Nyon*, Schloß: Art et Histoire (bis 16. 9.).
- Oberhofen* bei Thun, Schloß: Werke der Empirezeit (bis 14. 10.).
- Schaffhausen*, Museum zu Allerheiligen: Max Gubler (bis 28. 10.).
- Spiez*, Schloß: Kulturgut des Berner-Oberlandes (bis Ende Sept.).
- St. Gallen*, Stiftsbibliothek: St. Gallus und die Gründung St. Gallens (bis 31. 10.).
- Kunstmuseum: Sammlung Brandes, Berlin (bis 25. 9.).
- Thun*, Kunstsammlung: Schweizer Illustratoren (9. 9.—14. 10.).
- Schloß Schadau; Kleinmeistermuseum: Johann Ludwig Aberli 1725—1786 (bis 16. 9.).
- Vevey*, Musée Jenisch: Bonnard à Picasso (bis 30. 9.).
- Winterthur*, Kunstmuseum: Die Graphiksammlung Richard Bühler (bis 23. 9.).
- Zürich*, Kunsthhaus: Sammlung Joseph B. Robinson (1840—1929), Werke europäischer Malerei vom 15. bis 19. Jahrhundert (bis Mitte Sept.).
- Kunstgewerbemuseum:
1. Japanische Tuschkmalerei (Sammlung Heinz Brasch (bis 30. 9.).
 2. Japanische Holzschnitte: (Legat Marino Lusy) (bis 30. 9.).
 3. Neue Drucke von Eugene Feldman Falcon Press, Philadelphia (bis 30. 9.).
 4. Experiment in Raum und Fläche (Jost Baljeu, Charles Biedermann, Carlos A. Cairolì, Joh Ernest, Hean Gorin, Anthony Bill, Mary Martin, Dick van Woerkom) (bis 30. 9.).
- Städt. Kunstammer: «Zum Strau'hoff»: Alex W. Diggelmann (bis 9. 9.).
- Galerie am Stadelhofen: Sonderausstellung: Oskar Kokoschka, Max Gubler, Karl Hosch, Giovanni Giacometti, Cuno Amiet (bis 30. 9.).