

Umschau

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 10

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

SIEBEN AUF EINEN STREICH

Die Donaueschinger Musiktage 1962

Es gehört zu den eminenten Tugenden der allherbstlich wiederkehrenden Donaueschinger Musiktage, daß sie dem Besucher die Möglichkeit geben, sozusagen «auf einen Streich» sich zu informieren. Je drei bis fünf Veranstaltungen, zusammengedrängt auf die Zeitspanne von wenig mehr als vierundzwanzig Stunden, machen einerseits mit Arbeiten jüngster Provenienz bekannt, stiften andererseits die Begegnung mit längst bestandenem Zeugnissen der Neuen Musik, provozieren damit Vergleiche, etablieren (vielleicht ein wenig vorschnell) Ordnungen; und wenn sie — als durchaus zentralistisch organisierte und vom Programm her in der Regel einigermaßen einsträngig angelegte Manifestationen — über Stand und Problematik des gegenwärtigen Komponierens im ganzen kaum verbindlichen Aufschluß zu geben vermögen, so vermitteln sie dem aufmerksamen Beobachter doch Einsichten, die im Hinblick auf die derzeitige Struktur des deutschen Musiklebens auch nicht ganz wertlos sind: indem sie von Jahr zu Jahr verraten, was man beim Südwestfunk, im Büro des für ihren musikalischen Ablauf verantwortlichen Dr. Dr. h. c. Heinrich Stobel, gerade als modern und zukunftsfruchtig zu bezeichnen beliebt.

Die diesjährigen «Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst» — geben wir dem rührend tautologischen Etikett wenigstens einmal die Ehre! — fielen auf das Wochenende vom 20./21. Oktober. Ihre fünf Anlässe gliederten sich mit Bezug auf den dargebotenen Stoff in vier Abteilungen: eine Geburtstagsfeier für Igor Strawinsky, die sich vom samstäglichem Kammerkonzert in das sonntägliche Orchester-

konzert hinüberzog; ein Festival Pierre Boulez, aufgebaut aus einer «Conférence» und der deutschen Erstaufführung der neuesten Fassung von «Pli selon pli»; die obligate Novitäten-Parade, in der heuer Gerhard Wimberger, Krzysztof Penderecki, René Koering und Giselher Klebe zum Zuge kamen; endlich die Wiedergabe von Ottomar Domnicks drittem Film, zu dem Roman Haubenstock-Ramati die sehr selbständig geführte Musik geschaffen hat.

Strawinsky, Boulez, Wimberger, Penderecki, Koering, Klebe und Haubenstock-Ramati — sieben Komponisten also, gewissermaßen «auf einen Streich» an die Öffentlichkeit gebracht. Ob der «Streich» sich gelohnt hat?

Ich zweifle.

*

Die Geburtstagsfeier für *Igor Strawinsky* — Feier, der fernzubleiben der Jubilar sich (zu seinem Wohle) nicht nehmen ließ — litt unter zwei wesentlichen Mängeln: einmal war das Programm insbesondere des Kammerkonzerts vom Samstag abend schlecht disponiert, und dann hielten die Interpretationen selbst bescheidenen Ansprüchen längst nicht in allen Fällen stand.

Ein Wort zum Kammerkonzert. Es lag offenbar in der Absicht der Veranstalter, explizit zu sein, das Phänomen Strawinsky erschöpfend abzuhandeln. Erschöpft war indessen erheblich vor Schluß des über andertalbh Stunden dauernden Abends vorab das Publikum — erschöpft und nicht mehr fähig, das ungewöhnlich weit ausgreifende, thematisch wie harmonisch mehrschichtig ver-

klammerte (und entsprechend schwer zu durchhörende) «Concerto per due pianoforti soli» auch nur in seinen Umrissen nachzuvollziehen, zumal eben diesem «Concerto» ein anderes, zwar kürzeres, jedoch nicht minder konzentriertes, nicht minder geballtes (und entsprechend nicht minder anspruchsvolles) Meisterwerk aus Strawinskys «klassizistischer» Phase vorangegangen war: die «Elegie» für Bratsche solo. Wieviel klüger und der Sache dienlicher wäre es gewesen, nach dem hochgespannten «Concertino» für Streichquartett (1920), den reizvollen, arabischenhaften «Drei Stücken» für Klarinette solo (1919) und den kristallklaren «Three Songs from William Shakespeare» (1953) aus den zwei Faszikeln der «Pièces faciles pour piano à quatre mains» lediglich das grimasierende erste (1915) auszuwählen, ihm ohne Pause die «Elegie» (1944) anzufügen und dann mit dem eingangs vorgestellten «Concertino», nun aber in der um zweiunddreißig Jahre jüngeren Fassung für zwölf Instrumente, zu schließen. Gewiß, der Verzicht auf die leise vieldeutigen «Cinq pièces» von 1916, die bildkräftigen «Berceuses du chat» von 1915/16, das bereits genannte «Concerto» von 1935 wäre nicht ganz leicht gefallen; allein: wo Strawinskys Kammermusik zur Diskussion steht, läßt sich ja wohl Vollständigkeit im Rahmen eines einzigen Programmes nicht intendieren, «Repräsentation» der verschiedenen Schaffenszeiten mit Hilfe «besonders typischer» Nummern im Grunde ebenso wenig (denn das verbindet Strawinsky mit Webern: daß jedes Werk als in sich abgeschlossener Organismus seine eigenen Gesetze hat und, von wenigen Ausnahmen abgesehen, damit nur für sich selber «typisch» ist, nur sich selber zu «repräsentieren» vermag) — also wäre es mehr oder minder ausschließlich darum gegangen, dem einzelnen Stück den Weg zum Hörer nach Kräften zu ebneten.

Freilich hätte auch so das einzelne Stück den Weg zum Hörer nur finden können, wenn es adäquat vorgetragen worden wäre. Die widerborstige Härte von Strawinskys Streichersatz hätte dann vom Bus-Quartett nicht einfach ins Versöhnliche umgeschummert, die «Elegie» von Albert Dietrich

nicht schlicht ihres virtuosens Glanzes entkleidet werden dürfen, und in den Shakespeare-Songs hätte der zu dunkel timbrierte, zu voluminöse, auch zu tiefe Mezzo der Jeanne Deroubeaux ersetzt werden müssen. Um jedoch von einem hypothetischen, auf ideale Proportionen verkürzten Strawinsky-Abend zum Kammerkonzert der diesjährigen Donaueschinger Musiktage zurückzukehren: als Interpreten genügte da letztlich nur das großartig eingespielte, zu schärfster Pointierung fähige Duo Edith Picht-Axenfeld/Carl Seemann und der Klarinettist Hans Lemser, der dem instrumentalen Witz der «Drei Stücke» elegant Bescheid zu geben verstand. — Man wird mir zugeben: ein eher kärgliches Fazit.

Bedauerlich nun vor allem, daß die reichlich zwiespältigen Eindrücke dieses Strawinsky-Konzerts tags danach im ebenfalls Strawinsky gewidmeten Rahmenprogramm des Uraufführungskonzerts kaum nennenswert korrigiert worden sind. Denn wenn auch Hans Rosbaud an der Spitze des Südwestfunk-Orchesters zunächst der kunstvoll komprimierten, an Überraschungen reichen Partitur des «Greeting Prelude» (1955) nichts schuldig blieb — vor dem als «Fantaisie pour grand orchestre op. 4» in Strawinskys Katalog eingegangenen, gleicherweise Rimsky-Korssakow und dem französischen Impressionismus verpflichteten «Feu d'artifice» versagte er: matt und lustlos, als dürre Etüde, schnurrte da ab, was hätte blitzen und knallen müssen.

*

Das Festival *Pierre Boulez* setzte am frühen Samstag nachmittag schon ein: mit einem Vortrag, den man aus unerfindlichen Gründen als «Conférence in deutscher Sprache» etikettiert hatte. Nun, Vortrag oder «Conférence» — über rund achtzig Minuten hinweg leuchtete der seit einem Jahrzehnt mit Donaueschingen und dem Südwestfunk aufs engste verbundene Komponist unter dem Titel «Poésie — Centre et absence — Musique» die Möglichkeiten an, von einem gegebenen Text aus zur Musik zu gelangen. Der Sinn seiner mit mancherlei hi-

storischen Exkursen armierten Erörterungen blieb allerdings über weite Strecken im Dunkeln. Womit ich keineswegs unterstellen möchte, es habe diesen Erörterungen an Sinn ganz einfach gemangelt — eher dürfte das Gegenteil zutreffen: die Vielfalt der Bezüge hat wohl im Verein mit den zuweilen etwas geschmäckerlich-hermetischen Formulierungen die Konturen einer Arbeit verwischt, die im Druck zu bestehen vermöchte, die Forderungen aber, die an eine Rede aus rein praktischen Erwägungen heraus zu richten sind, souverän mißachtete — so souverän, wie wenige Stunden später das monströse Strawinsky-Konzert die Kapazität der Hörschaft mißachten sollte... Und nicht nur blieb im einzelnen der Sinn der Boulezschen Erörterungen schleierhaft, schleierhaft blieb auch der Sinn der ganzen «Conférence» (halten wir uns denn daran) im Hinblick auf das Programm, im Hinblick zumal auf die nachfolgende Aufführung von «Pli selon pli», auf die sie keine konkreten Hinweise enthielt. «Centre et absence» auch da das Verhältnis des einen zur andern?

Um denn gleich zur deutschen Premiere der jüngsten, dem Vernehmen nach nun verbindlichen Fassung des fünfgliedrigen Mallarmé-Zyklus überzugehen (Premiere, die übrigens insofern nicht restlos befriedigen konnte, als die Sopranistin Eva Maria Rogner zumindest vor der Pause nur sehr obenhin mitzuhalten für angezeigt fand): das rund einstündige Opus hat, gemessen an der Version, die vorigen Winter unter anderem auch in Basel und Zürich gespielt worden ist, ohne jeden Zweifel gewonnen. Die erste Nummer, «Don» überschrieben, bisher ein ziemlich summarisches, roh behauenes, freilich angriffiges, ja mitreißendes Klavierstück, präsentiert sich nun als wunderbar geschmeidiger Orchestersatz: frei von jeglicher Akzentik aus unendlich zarten, perlmuttrigen Klängen gefügt, frei zu Beginn auch von jeglicher Pulsation — Bewegung, greifbare Bewegung kündigt erst im Zentrum sich mählich an, auf den Habitus der dritten Improvisation und deutlicher noch auf den Verlauf des finalen «Tombeau» vorausweisend —, im letzten Drittel über einem prunkvollen, in sich ruhenden und doch stetig sich er-

neuernden Klangteppich die Singstimme einbeziehend und ihr sogleich die volle Breite an Ausdrucksvaleurs abfordernd, auf die sie in den Improvisationen dann Zug um Zug verpflichtet wird. Deren erste, «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», die zweite Nummer im Zyklus, war 1957 für Sopran, Harfe und reiches Schlagzeug konzipiert worden. Auch sie hat sich inzwischen verwandelt: die Linie der Singstimme als beherrschendes, strukturtragendes Element hat ihre ursprüngliche Gestalt zwar beibehalten, findet jetzt aber, einem Kammerorchester konfrontiert, ein ungleich üppigeres klangliches Widerlager. Unverändert wurde demgegenüber die zweite Improvisation, «Une dentelle s'abolit», belassen. Wie neu aber wirkt sie im veränderten Kontext! Die schrittweise Verkürzung des instrumentalen Aufgebots — großes Orchester in «Don», Sopran und Kammerorchester in der «Improvisation I», Sopran und neun Spieler hier —, die uns zwingt, schrittweise vom global statistischen zum exakt intervallischen Hören überzugehen, rückt sie in den Mittelpunkt des ganzen Spannungsfeldes; sie, die bislang nach Faktur und Farbe vom Vorangegangenen zu wenig entschieden sich abhob, um ihm standhalten zu können. Ähnliches gilt für die dritte Improvisation, «A la nue accablante tu»: auch ihre Schönheiten kommen erst jetzt voll zur Geltung, wo ihr architektonischer Stellenwert genau geklärt ist, wo offenkundig wird, daß ihre orchestrale Textur (Instrumentalblöcke, die, je verschiedene Strukturen profilierend, übereinandergetürmt sind) auf die Textur der Neufassung von «Don» sich bezieht, daß die Behandlung der Singstimme sowohl auf «Don» als auf die beiden vorherigen Improvisationen zurückgreift, die Schlagfiguren aber, die wesentlich das Klangbild prägen, die Pulsationen des Schlußsatzes antizipieren. Pulsationen, die in diesem Schlußsatz — dem maßgeblich erweiterten «Tombeau» von 1959 — überraschenderweise zum Träger eines Dynamischen im herkömmlichen Sinne, zum Träger einer Entwicklung werden: einer Entwicklung, die mit äußerster Vehemenz die Spannung vorantreibt, auf die letzten Takte zu ins Maßlose steigert, um sie

dort weniger zu lösen als vielmehr auffahren, aufprallen zu lassen (man erinnert sich an den Schluß des «Sacre du printemps»).

In seiner ausgezeichneten Programmheft-Notiz schreibt Josef Häusler über den Werdegang von «Pli selon pli»: «Der Weg von den ‚Deux Improvisations sur Mallarmé‘, uraufgeführt Januar 1958 im Hamburger ‚neuen werk‘, zum ‚Portrait de Mallarmé‘ führt über eine zeitliche Distanz von fünf Jahren und schließt mehrere Stufen der Um- und Überarbeitung ein. Ebenso wie im Lauf dieser allmählichen Entfaltung die äußeren Dimensionen wuchsen, vollzog sich auch von der künstlerischen Position her ein Schritt in neue Räume. Die Faszination der ersten beiden Improvisationen rührte — heut ist man versucht zu sagen: ‚nur‘ — von der Synthese Webern-Debussy her, die seit 1955 Boulez’ erklärte Absicht war. Jetzt aber, da der erste Satz ‚Don‘ neukomponiert ist und ‚Improvisation I‘ wie ‚Tombeau‘ ihre endgültige instrumentale Fassung erhalten haben, steht das Gesamtwerk auf einer Position sui generis, vor der alle Assoziationen an Vorbilder nichtig werden und einzig die Persönlichkeit bleibt: Boulez.»

Das sind Bemerkungen, die den Kern der Sache treffen. «Pli selon pli» nimmt in der Tat eine Position sui generis ein. Fraglich bleibt einzig, wie diese Position zu bewerten wäre...

Darüber heute zu befinden wäre verfehlt. Wenn ich hier — ohne wie immer geartete Ansprüche zu erheben — meiner ganz privaten Meinung Ausdruck geben darf: ich sehe in «Pli selon pli» durchaus ein Meisterwerk. Dennoch läßt mich der ganze Zyklus weithin kalt. Ich bewundere ohne Einschränkung die kompositorische Erfahrung, aber auch die differenzierte Erfindung, die aus all seinen Teilen spricht, die Fülle, die ihnen allen eignet — allein, ich liebe ihn nicht. Ich liebe, um bei Boulez zu bleiben, ein Stück wie «Le marteau sans maître», ein Stück, dem die Widerstände, die sich seiner Verwirklichung entgegengestellt haben, auf Schritt und Tritt anzumerken sind, ein Stück, das vom ersten bis zum letzten Ton trotzig gegen den Strich gekämmt erscheint. Die verführerische Opulenz, die pralle, geschmeidige Glätte des

«Portrait de Mallarmé» — dem Mallarmé des wagnersüchtigen «Livre» wohl viel eher konform als dem der glasharten, scharfkantigen Sonette, von denen der Zyklus ausgeht —, sein sanfter Schmelz, seine Biegsamkeit wecken meinen Verdacht. Mir scheint, dieses Opus sei bereits zum Dokument erstarrt, petrifiziert — ein Artefakt, der sich dem Corpus der Musikgeschichte eingefügt hat, ehe er zu wirken, ehe er Geschichte zu machen in die Lage gekommen sei. Hieße das, daß seine Sprache überaltert wäre? Oder bekennt sich «Pli selon pli» zu einem Werkbegriff, den (gerade umgekehrt) die Sprache als fiktiv entlarvt? — Beides wäre denkbar.

*

In früheren Jahren fanden die Donaueschinger Musiktage ihren Höhepunkt in jenen Konzerten, in denen die vom Südwestfunk bestellten Kompositionen aus der Taufe gehoben wurden. Daß heuer die Gewichte ein wenig anders verteilt sein würden, stand mit der Veröffentlichung des Generalprogramms im Sommer schon fest.

In früheren Jahren spiegelten die Donaueschinger Premieren die Bemühungen derer, die man unter der Kennmarke «Avantgarde» zusammenfaßt — spiegelten diese Bemühungen zumindest, soweit sie bereits institutionellen Charakter angenommen hatten, durchaus einseitig also (wir sagten es eingangs), aber gerade darin mit einer gewissen Zuverlässigkeit: 1958 und 1959 etwa wurden an Werkproben von Boulez, Stockhausen, Pousseur und Berio die musikalische Aktivierung des Raumes im Verein mit der Verbindung von Elektronik und Instrumentalklang diskutiert; 1961 kamen anhand von Arbeiten Berios, Haubenstock-Ramatis und der jungen Boulez-Schule Probleme des kalkulierten Zufalls zur Sprache. Heuer gab man sich unverbindlich, vorsichtig abwartend; man ließ es sich angelegen sein, jedem etwas zu bieten, dem enragierten Progressisten auf die Schulter zu klopfen und gleichzeitig dem Skeptiker zuzublitzeln — und mit der eigenen Meinung tunlichst hinter dem Berg zu halten. Das Fazit als kärglich zu be-

zeichnen, hieße diesmal über Gebühr beschönigen...

Ein paar Stichworte immerhin!

Den Reigen der Uraufführungen eröffneten die knapp viertelstündigen «Stories» für Bläser und Schlagzeug von *Gerhard Wimberger*. Wimberger, Jahrgang 1923, Wiener von Geburt, ist bisher mit Aufträgen für Donaueschinger nicht eben verwöhnt worden; weiter nicht verwunderlich, wenn man weiß, daß er hauptsächlich mit Stücken leichteren Genres hervorgetreten ist: gut geschriebenen, unterhaltsamen, indessen weder nach Syntax noch nach Vokabular sonderlich wegweisenden Stücken. Hat man sich seiner nun versichert, um die Kontraste zu schärfen, die «Stimmung» im Saal zu schüren, dem nachgerade obligaten Donaueschinger Skandalchen (und sei es mit Gewalt) Nahrung zu geben? Wenn ja, dann durfte man sich hinterher zu seinem Einfall beglückwünschen. Denn tatsächlich nahm Wimberger zumal im vierten seiner fünf virtuos gesetzten und präzise charakterisierten, da und dort immerhin etwas zu arabeskenhaft äußerlichen, ins gepflegt Divertierende abgleitenden «Geschichten» manches auf Korn, was «ganz vorne» als fashionable galt und noch gilt, stiftete damit Schmunzeln und Unruhe zugleich, und als endlich auf dem Hintergrund eines prachtvoll durch den Raum gespannten, zart verschwebenden Durdreiklangs einer der Schlagzeuger mit ernster Miene an die Rampe schritt und dem Dirigenten (wohl auch Donaueschinger und den Modernisten schlechthin) ein Sortiment Becken vor die Füße schmiß, brachen Beifall und Gebuße nebeneinander los. Schön. Nur: wo bleibt das Positive, Herr Kästner?

Schreiender Gegensatz: auf Wimbergers «Stories» folgten die «Fluorescences» des knapp dreißigjährigen *Krzysztof Penderecki*. Seit dem Herbst 1960, genauer: seit am 16. Oktober 1960 in Donaueschinger Pendereckis «Anaklisis» für Streicher und Schlagzeuggruppen einen geradezu sensationellen Erfolg buchen konnte, ist der ohne Zweifel überdurchschnittlich begabte und hoch sensible Pole sozusagen zum Champion der Musikfeste aufgerückt. Freilich: viel Neues hat er inzwischen nicht vorgelegt.

Sein ganzes Schaffen scheint in der Erzeugung abseitiger Klänge zu terminieren — Klänge, die (nach seinen eigenen Worten) «außerhalb der herkömmlichen Instrumentalfaktur», «ja geradezu außerhalb des Instrumentes» angesiedelt sind und Übergangslos aneinandergereiht werden zu kettenähnlichen Gebilden, die ihre Rechtfertigung einzig in sich selbst tragen. Hier, in den «Fluorescences», sucht Penderecki — auf Odo von Cluny sich berufend — den «befreiten Klang» mit Hilfe von Sirenen, Klingeln, Trillerpfeifen, Sägen, Feilen, Schreibmaschinen und ähnlichen dem großen Symphonieorchester eingeordneten Geräten zu verwirklichen; der geneigte Hörer erinnert sich an Russolo, Mossolow und Antheil (die immerhin selten ihre tönenden Kulissen über volle sechzehn Minuten hinweg verschoben haben) und wird mit etwelchem Staunen gewahr, welch nicht nur künstlerisch dürftiger, sondern auch hoffnungslos antiquierter Veranstaltung er da überantwortet wurde. Material im Rohzustand, nichts weiter!

Mit dem in Straßburg ansässigen, 1940 geborenen Franzosen *René Koering* kam nach der Pause ein Vertreter der jüngsten Generation zu ersten internationalen Ehren. Zu verfrühten Ehren vielleicht, doch — das darf um der Gerechtigkeit willen beigefügt werden — zu nicht restlos unangebrachten. Denn wenn auch «Combat T₃ N», einer zellig strukturierten, in ihrem Habitus an den mittleren Boulez gemahnenden Musik für dreißig Instrumente, formale Prägnanz noch weithin abgeht, wenn diese Musik auch vornehmlich ungefähr und ungegliedert und (obgleich keine zehn Minuten lang) zerdehnt wirkt: sie enthält immerhin, zuvor in den Eruptionen des vielfach aus dem Kontext solistisch ausgestuften Klaviers, Augenblicke, die einen starken Ausdruckswillen ahnen lassen. (Und man ist heutzutage bescheiden.)

Giselber Klebe, Mannheimer, Jahrgang 1925, in Donaueschinger zwischen 1950 und 1955 dreimal mit teils faszinierenden Zeugnissen seines bedeutenden Talents hervorgetreten, danach mehr und mehr von der Musikbühne in Anspruch genommen — Gisel-

her Klebe sicherte der diesjährigen Novitäten-Parade einen halbwegs versöhnlichen Ausklang. Nicht, daß seine zwölfköpfig erfundenen, in Gestus und Diktion erstaunlicherweise bis auf den frühen Schönberg, Berg und Zemlinsky zurückgreifenden «Fünf Lieder» auf Gedichte des 19. Jahrhunderts als reine Offenbarungen zu feiern wären: dazu ermangeln sie denn doch der Verbindlichkeit; sowohl in sich als auch mit Bezug auf ihre geschichtliche Stellung. Allein, sie verraten durchwegs gediegenes Metier. Kommentar siehe oben!

Die Interpretationen? Einigen wir uns auf die Formel, die Leistungen des von Hans Rosbaud dirigierten Südwestfunk-Orchesters hätten gesamthaft von solider Vorbereitung Kunde getan. Besondere Erwähnung verdiente dazu Maria Bergmann für ihre Wiedergabe des Klavierparts in Koerings «Combat T 3 N»; Jeanne Deroubaix dagegen war auch bei Klebe fehl am Platz.

*

Den Filmfreunden bereitete am späten Sonntag vormittag die Vorführung von *Ottomar Domnicks* «Ohne Datum» eine grundsätzlich nicht ganz unerwartete, im Ausmaß freilich überraschende Enttäuschung: Der Münchner Nervenarzt, dessen Erstling 1957 in Darmstadt gezeigt wurde, ist seither noch präventioser geworden, zitiert nun statt Kafka und Joyce gleich Wittgenstein und die Bibel — hochgestochene Geschwätzigkeit, die ihre genaue Entsprechung hat in der un-

seligen Manie, alles immer auszuformulieren, zu zerreden, nichts auszusparen, nichts offenzulassen; so bringt er denn seinen Stoff eine gute halbe Stunde vor dem Einsatz der Schlußsequenz unwiderruflich zur Strecke. Der Musikfreund andererseits fand einmal mehr bestätigt, daß *Roman Haubenstock-Ramati*, der Autor des als Kontrapunkt zum Bild konzipierten, vermutlich über lose Muster improvisierten Tonsatzes — Marimbaphon, alternierend und sich kreuzend mit einfachen elektronischen Konfigurationen — von Jahr zu Jahr weniger der Gefahr entgeht, sich in den unheilvollen Spiralen seines zu guten Geschmackes totzulaufen.

*

Die diesjährigen Donaueschinger Musiktage boten eine schlecht disponierte, vom Stand der Interpretation her unzulängliche Geburtstagsfeier für Igor Strawinsky, ein zwiespältiges Festival Pierre Boulez, ein mit kaum lebensfähigen Novitäten bestücktes Uraufführungskonzert und einen deftigen Film. Nicht eben viel, gewiß. Doch hinderte einen ja zum Glück niemand daran, keine achtundvierzig Stunden nach Beginn der Veranstaltungen zur Tagesordnung überzugehen. Denn: es gehört zu den eminenten Tugenden der allherbstlich wiederkehrenden Donaueschinger Musiktage, daß sie dem Besucher die Möglichkeit geben, sozusagen «auf einen Streich» sich zu informieren.

Hansjörg Pauli

EINWEIHUNG DER PHILHARMONIC HALL IN NEW YORK

Im vergangenen Herbst fanden in New York die Einweihungskonzerte für das neue Konzerthaus des Philharmonic Orchestra statt. Philharmonic Hall, wie das großzügig angelegte und doch nicht protzige Gebäude heißt, ist der erste Konzertraum, der dem Philharmonischen Orchester gehört — einem Ensemble, das gleichen Alters wie das Wiener Philharmonische Orchester ist und ihm (wenigstens in den USA) in der Reputation

kaum nachsteht. Der Bau des neuen Konzerthauses wurde eine Notwendigkeit, als die Besitzerin der Carnegie Hall, in dem das Orchester während Jahrzehnten konzertierte hatte, den Abbruch des Hauses beschloß. In fiebriger Eile wurde ein Projekt aufgestellt und mit Unterstützung zahlreicher privater und öffentlicher Gremien verwirklicht, zum Glück bevor es sich herausstellte, daß Carnegie Hall gerettet werden konnte und bald

darauf tatsächlich gerettet war. Dieser Konstellation der Ereignisse verdankt man es, daß New York nun endlich ein seiner Größe und Bedeutung entsprechendes Angebot an öffentlichen Konzerträumen besitzt. Außer dem Philharmonic Orchestra werden die meisten der regelmäßig gastierenden Orchester das neue Konzerthaus frequentieren, während Carnegie Hall den zweiten Orchestern der Stadt und weitem Gastensembles zur Verfügung steht. Das größere Angebot an Konzerträumen hat bereits zu einer merklichen Vermehrung von Sinfoniekonzerten geführt: mehrere Dirigenten, unter ihnen Leopold Stokowsky, haben ihre eigenen Abonnementsserien gegründet, und die neue Saison verspricht mindestens zahlenmäßig die lebhafteste seit langem zu werden.

Zwölf verschiedene musikalische Institutionen teilten sich in die Aktivitäten der Eröffnungswoche. Sie alle stehen mit dem neuen Konzerthaus in einer künstlerischen oder sozialen Beziehung, ist die Philharmonic Hall doch nur ein Gebäude eines gewaltigen Gebäudekomplexes, der gegenwärtig noch in der Entstehung ist und viele Institutionen beherbergen wird. Die prominentesten unter ihnen sind die Metropolitan Opera, das neu zu schaffende New York State Theater und die Juilliard School of Music. Zum gleichen Komplex werden noch das Vivian Beaumont Theater und ein Bibliotheksmuseum gehören. Ist dieses *Lincoln Center of the Performing Arts* einmal fertiggestellt, so wird es einer kleinen Stadt inmitten der mittleren Westseite von Manhattan gleichen. Die privaten Interessen der Institutionen und die öffentlichen Interessen des Staates und der Stadt New York haben bisher auf fast miraculöse Weise zusammengearbeitet. Falls die Einheit andauert und die Institutionen ihre individuelle Note und ihren privaten Unternehmegerist behalten, wird das Lincoln Center zu einem Theaterzentrum werden, das kein gleiches in der Welt besitzt.

Erst jetzt, nach dreiwöchiger Spielzeit, kann man sich eine Vorstellung von den akustischen Qualitäten der neuen Konzerthalle machen. Kaum je ist ein Konzertgebäude mit so viel akustischer Überwachung

gebaut und «eingestimmt» worden. Während der letzten Wochen vor der Eröffnung fanden vor einem Komitee von Akustikern und Musikern Proben und Konzerte statt, Wandbehänge und Bühnenvorrichtungen wurden verändert und die Stellung einer großen Zahl akustischer Reflektoren korrigiert. Die Reflektoren sind breite Schilder, die die Decke von der Bühne bis über die Mitte des Saales einnehmen und individuell verschoben und neu gerichtet werden können. Die Akustiker bemühen sich darum, die jeder Besetzung des Orchesters und der mitwirkenden Chöre am besten entsprechende Stellung der Reflektoren zu finden. Sie werden dabei unterstützt von einer großen Zahl von Instrumenten, die den Nachhall an den verschiedenen strategischen Punkten der Halle messen. Raffinierte Einrichtungen an der Rückwand und an den Seitenwänden ermöglichen eine weitere Verbesserung der akustisch-musikalischen Bedingungen. Wir haben die Halle bis jetzt zweimal in Abstand von zehn Tagen besucht und glaubten, das zweite Mal eine wesentliche Besserung der Klangverteilung und eine zunehmende Rundung des Klanges verspürt zu haben. Als Ganzes wirkt die Halle tonlich etwas trocken, aber nicht scharf oder dünn. Der Raum des vom Architekten Max Abramovitz entworfenen Gebäudes ist auch optisch sehr anziehend und wohltuend in seiner Hinlenkung auf das akustische Geschehen. Zweifellos einer der glücklichsten modernen Konzertsäle.

Leider bestand das Programm des ersten Konzertes des Philharmonic Orchestra aus einem unglücklichen, Beethoven und Mahler einbeziehenden Potpourri. Die Orchester von Boston und Philadelphia waren nur wenig dezenter und feierlicher. So fiel das künstlerische Schwergewicht auf den Konzertabend der Metropolitan Opera, der unter der Leitung des Genfer Dirigenten *Ernest Ansermet* stand. Er brachte die erste amerikanische Aufführung der nachgelassenen Oper von *Manuel de Falla*. Das Werk, *Atlantida* genannt, ist ein Hohelied auf die Geschichte Spaniens und integriert vielerlei musikalische Stile, von ausgesprochen nationalen (wie man sie von frühern Werken de Fallas kennt) über

klassizistische (seiner mittleren Phase entsprechend) bis zu einer asketischen Neugregorianik seltenen Geblüts. Das Werk, schweres aufzuführen, ist erst kürzlich von de Falla-Schüler Ernesto Halffter fertiggestellt worden und hat erst einige wenige europäische Aufführungen erlebt. Die New Yorker Version brachte das eigenartige Opus in einer arg beschnittenen Fassung; der ganze zweite Akt wurde weggelassen, um dem besser bekannten Stück *El Amor Brujo* Raum zu lassen, und die konzertmäßige Wiedergabe hatte auch einige weitere Umstellungen bedingt. Stellt das Werk an sich schon ungewohnte Anforderungen an das Verständnis und Aufnahmevermögen des Hörers, so

überstieg die gebotene Fassung deutlich das dem Laien und Fachmann Zumutbare. Daß das Werk dennoch mit Beifall aufgenommen wurde, war nur der berücksichtigenden Schönheit einiger Stellen zuzuschreiben. Ein großes Verdienst am Abend kam indes Ansermet zu, der das Werk in kürzester Zeit einstudiert hatte. Die «Dramatische Kantate», wie *Atlantida* in New York genannt wurde, bedarf einer integralen und szenischen Aufführung. Dafür würde jetzt noch das alte Bühnenhaus der Metropolitan Opera zur Verfügung stehen, aber auch wenn 1964 das neue Haus im Lincoln Center stehen wird, dürfte es noch nicht zu spät sein.

Andres Briner

WIENER THEATERBRIEF

Wieder fiel auf die zweite Spielhälfte des Theaterjahres 1961/62, in die ja die Wiener Festwochen einbezogen sind, der stärkere Akzent. Zu den Festaufführungen gehörten vor allem die Gedenktagsveranstaltungen und die Verlebendigung klassischen Theaters. Nestroy's 100., Strindbergs 50. und Pirandello's 25. Todestag, Hauptmanns und Schnitzlers 100. Geburtstag waren zu feiern, und man freute sich, daß den Autoren, denen im Leben so oft Verständnis versagt blieb, nun so leicht Gerechtigkeit widerfuhr. Daß dies gleichzusetzen war mit spätem Erfolg und Nachruhm, erscheint uns immer wieder als das Legendäre, Unbegreifliche. Da empfinden wir es tröstlich, daß auch im Raum, der dem lebendigen Gegenwartstheater verblieb, einzelnes hoch auftrug und, wenn auch nicht uneingeschränktes, so doch besonderes Lob erringen konnte (Frisch's «Andorra», Anouilh's «Grotte» und Pinter's «Hausmeister»). Von diesen Werken, welche die Menschen unserer Zeit ansprachen, ging unabhängig von der schauspielerischen Leistung — und dies scheint uns hier das wichtigste — ein starker dichterischer Impuls aus. Die Abstände dazwischen füllte natürlich wie immer das letzte Drittel: das gute und unumgängliche Unterhaltungstheater.

Shakespeares «König Richard III.», das dritte Werk im Zyklus der Königsdramen auf dem Burgtheater, erfüllte nicht ganz die Erwartung, die man auf sein Kommen gesetzt hatte. Die dramatische Nemesis, die sich an diesem höckrigen Gewaltmenschen vollzieht, den Heinrich Schweiger ausgezeichnet hinstellte, hat uns nicht so erschüttert, wie es nötig gewesen wäre. Vielleicht lag es daran, daß es die Regie Lindtbergs versäumte, die Voraussetzungen zu diesem «Bösewicht mit Charme» herauszuarbeiten. Der Höllenhund war schon vollendet, als er die Bühne betrat. Dennoch, wie gesagt, eine großartige Leistung Schweigers neben der erregenden, beklemmenden, erschütternden seiner Mitakteure. — War hier der Abstand von der Vollendung eine innere Angelegenheit der Regie, so schien es uns eine äußerliche, «Viel Lärm um nichts» im Biedermeiergewande mit Schubert-Musik herauszubringen. Robusteren Naturen mag diese Stilvergewaltigung Hilperts nicht viel bedeuten. Das große Publikum applaudierte im Volkstheater den im Walzerschritt wirbelnden Shakespeare-Gestalten unbekümmert. Auch schien uns vieles um Schlehwein und Holzapfel albern. Wir sind heute gegen Lärmplage, besonders, wenn es um nichts

geht. Auch die Biedermeierfassung konnte trotz allen Mühen um ein flottes Spiel nicht alles retten. — Lessings «Nathan der Weise», diese Blüte der deutschen Aufklärung, war wieder einmal im Burgtheater zu sehen. Was Lindtberg bei Richard III. nicht vollends gelungen war, gelang ihm hier. Das edle Lehrstück verwandelte sich in spannungsreiches Theater, und seine Gestaltung durch den vielfach bewährten Ernst Deutsch als Nathan, die ergötzliche Adrienne Geßner als Daja, Hermann Thimig als klugen Klosterbruder und Jürgen Wilke als Tempelherrn wurde zu einem vornehmen, großen und erschütternden Ereignis. Auch Grillparzers «Jüdin von Toledo» fand in der durchdachten Inszenierung Gustav Mankers auf dem Volkstheater eine würdige Interpretation. Dieser österreichische Beitrag zur Judenfrage mit dem Aufruf zur Humanitas erstrahlte neben dem Lessings nach beider Länder dunkelsten Jahren wieder in neuem Glanze. Paola Löw in der schwierigen Titelrolle bot eine überragende Leistung. — In demselben Theater konnte man sich auch an Ibsens «Peer Gynt» erfreuen. Den Hauptdarsteller, Max Eckard, hat der findige Direktor Epp mit viel Glück aus Hamburg entlehnt. Als Darsteller des jungen Helden schien er uns der Dichtung und unserem heutigen Verständnis besonders zu entsprechen. Auch der zeitnahen, unromantischen Bearbeitung durch Ulrich Erfurth konnte man richtig zustimmen. Um die volkstümlich gewordene Musik Griegs freilich, die durch eine neue ersetzt wurde, trauerte man in Wien. — Noch ein zweiter Ibsen wurde unserer so stürmisch fortgeschrittenen Zeit richtig nähergebracht: «Die Stützen der Gesellschaft» (Volkstheater). Wieder war es eine vorzügliche Regie (Erich Neuberg) und eine Gruppe von Schauspielern, deren starke Leistung den Erfolg gegen alle Antiquiertheit erzwang. — Weniger als auf Ibsen lastet auf Strindberg das Vorurteil der Überalterung. Geschickte Regisseure beweisen uns das. Auch Veit Relins Renaissance des Kammerspiels «Gespenstersonate»; er inszenierte die drei Akte ungekürzt und ohne Pause. Man ertrüge das Aufatmen nicht, schrieb ein Rezensent. Auch hier weist das erlösende Ende in die Zukunft.

In welche Zukunft, fragen wir Wissenden. Die kleine Bühne am Naschmarkt, die sich schon vorher Picassos «Wie man Wünsche beim Schwanz packt», einer seiner abstrakten Übermutsäußerungen, als Welturaufführung angenommen hatte, hat sich mit der «Gespenstersonate» die Anerkennung fast aller Kritiker, die das Hyazinthengift dieser Schöpfung faszinierte, erobert. — Von Düsternis erfüllt, ergingen wir uns im Garten des Akademiedirektors Wegrat, in dem «Der einsame Weg» von Schnitzler beginnt und endet. Hier ist alles umgeben von Todesschatten, verhalten, unausgesprochen, gefühlsbetont, verträumt, nicht glasklar, ironisch, schneidend wie bei Strindberg oder Pirandello. Der Wiener ähnelt hier mehr der russischen Psyche (Tschechow). In den Nebeln des Lebens bewiesen die Schauspieler der Josefstadt ihre Meisterschaft, allen voran Leopold Rudolf als Herr von Sala und sein jugendliches Opfer Nicole Heesters (Johanna), verliebt, eindringlich, ausweglos. — Es sind andere Häuser, Hinterhäuser, ohne Garten, in denen der Maurerpolier John («Die Ratten») und der Fuhrmann Henschel wohnen. Was für eine andere Realität, was für eine andere Wahrheit ist die des so ganz anders gearteten Gerhart Hauptmann, der schließlich auch einmal sein «Vor Sonnenuntergang» geschrieben hat. Die Inszenierung des Berliners Willi Schmidt war uninteressant, trotz dem hervorragenden Schauspielermaterial des Burgtheaters. Man verstand kaum ein Wort des übertrieben hektisch gebrachten Dialekts; nur aus dem Inhalt der Handlung konnte man die Leistungen der Schauspieler erkennen. Aber sie erschienen dadurch degradiert und mißbraucht, Frau Hatheyer als Frau John, Balsler als ihr Gatte und Martha Wallner als die Piperkarka. — «Fuhrmann Henschel», auf der Bühne des Josefstädtertheaters, erschien uns verständlicher und gelungener. Frau Marquardt als Hanne Schäl überraschend gut in ihrer verdeckten Brutalität; der heimatische Dialekt gab ihr besondere Echtheit. Jochen Brockmann in bester Nachfolge von Heinrich George, als der Verführte von eindringlicher Ausstrahlung der Ausgeliefertheit. Eine vollendete Hauptmann-Ehrung. — Die

Aufführung des Scherzspiels «Schluck und Jau» im Volkstheater im Zyklus der «Meisterwerke des Volkstheaters» mit Jochen Brockmann als Jau und Kurt Sowinetz als Schluck hätte man uns nicht unbedingt servieren müssen, noch dazu sah man das Stück als Vorspiel zu «Der Widerspenstigen Zähmung» wenige Wochen vorher ungleich großartiger. — Anders fragwürdig erscheint uns das Zusammenleben der Menschen bei *Pirandello*. Schon das Fragezeichen im Titel deutet diese bohrende Motivik an: *So ist es — ist es so?* Die nervöse Problematik des neuen Jahrhunderts erwacht. Was wird nicht alles in Zweifel gezogen: die äußere Wirklichkeit, die Kontinuität des Ichs und seine Willenskraft, die Existenz überhaupt. Mutter, Tochter und Schwiegersohn haben ihre eigene Wahrheit, also gibt es keine absolute. Zwei von ihnen müssen von dem Dritten jeweils für verrückt gehalten werden, eine Lösung ist unmöglich. Der zu Rate gezogene Rechtsanwalt Laudisi (von Guido Wieland ausgezeichnet dargestellt) sagt in einer seiner ironischen Sentenzen als Sprecher des Dichters: die Wahrheit ist so, wie sie dem erscheint, der sie sucht. Blendend, erschütternd, mitleidheischend das Schauspieler-Trifolium in diesem «dichten» Dichtwerk: Walter Kohut als Schwiegersohn, Eva Kerbler als Tochter, Helene Thimig als Mutter beziehungsweise Schwiegermutter. Die Josefstadt buchte damit einen bedeutenden Erfolg. Ob Raimund und Nestroy, die, von Schizophrenie nicht unberührt, ihrer Zeit oft genug den Spiegel vorhielten, zum Leben erweckt, dieser bitteren Spiegelfechterei des berühmten Italieners mit Verständnis gegenübergestanden wären?

Das Burgtheater fühlte sich erneut verpflichtet, *Raimunds* «Gefesselte Phantasie» seinen Besuchern vorzuführen, und Kokoschka hat wieder seine farbensprühenden Dekorationen beigesteuert, sehr zur naiven Freude der Wiener. Einfalt und Tiefsinn halten einander in diesem Stück die Waage, beide verhüllt und verbindet die Zaubersphäre über dem Ganzen. Nicht zu übertreffen Hermann Thimig in der Raimund-Nestroy-Rolle des Harfenisten Nachtigall, köstlich die diesmal männlichen Darsteller

der Zauberschwestern, Hugo Gottschlich und Hanns Obonya. Für lange Strecken des Wiener Originalzauberspiels kam man sich in unserer Zeit freilich etwas zu erwachsen vor. — Vom Zaubermärchen zur Posse, von Raimund zu *Nestroy* ist nur ein Schritt, aber ein besonders schicksalhafter, viel diskutierter. Nestroys nahmen sich diesmal mit Neinszenierungen die Burg und die Josefstadt an, die eine mit dem «Mädl aus der Vorstadt», die andere mit der «Verhängnisvollen Faschingsnacht», und es fiel schwer, einer der Aufführungen vor der andern den Lorbeer zu reichen. Die Burg hatte ihre Glanzbesetzung mit Meinrad als Schnoferl, die Josefstadt den aus Deutschland zurückgekehrten Karl Paryla als Holzhacker Lorenz. Beide im Grund verschieden und doch überwältigend, der eine mit feiner, alle Situationen auskostender, vornehmer Komik, der andere draufgängerisch, derb, nicht minder eindrucksvoll. Vielleicht, daß die «Verhängnisvolle Faschingsnacht» eine geschlossener, leichter verständliche Handlung mit mehr Jux und Gaudi enthält als das etwas lehrhafte «Mädl aus der Vorstadt». Doch der Sieg der Aufrichtigkeit läßt da und dort die ein bißchen lädierten Zuschauer gebessert und befreit nach Hause gehen, hier von dem altvertrauten, vornehmen Milieu der Josefstadt, dort aber von dem neu aufgeputzten, entzückend wiederhergestellten Theater an der Wien, dessen Restaurierung und Wiedereröffnung den Wiener Theaterfreunden das Herz höher schlagen ließ. Beide Aufführungen von höchstem komödiantischen Format. — Noch eines: Das nur in den Festwochen an verschiedenen Punkten der Stadt in Aktion tretende Pawlatschentheater spielte die wenig bekannte Lokalposse Nestroys «Nagerl und Handschuh» mit aller tolldreisten Brillanz und dem Übermut eines Primitivtheaters und seines Regisseurs Gandolf Buschbeck.

Eine fast ebenso große Zahl von Aufführungen wie die bereits besprochenen haben die Wiener Theaterdirektoren dem Gegenwartstheater gewidmet. Manchen Kritikern erscheint dies wenig. Aber die Direktoren danken es gewiß den Musen, daß sie immer wieder auf den Vorrat der dramatischen

Poesie zurückgreifen und mit ihren Regisseuren und Schauspielern dort neue Lorbeeren holen dürfen, wo ihre Vorgänger oft versagten. Die erwähnte Komödie von Pirandello hat unter anderem den Boden für die neue Dichtung geschaffen. Existenzen sind Masken, sagt der Autor an einer Stelle. Die Existenz des Menschlichen im totalen Staat leuchtet *Sartre* an. Das vor acht Jahren bereits mit Erfolg im Volkstheater gegebene Stück kam nun mit neuer Inszenierung und Besetzung bei der Kritik weniger an; das Publikum, das vor allem die rein menschlichen Konflikte in den «Schmutzigen Händen» abseits vom Politischen interessierten, nahm das Stück mit durch die Jahre reicherer Erfahrung und entfernter vom Geschehen nur leise schauernd entgegen. — Die Unfreiheit des Geistes, die sich Menschen selbst auferlegen in stumpfsinnigem Haß und Borniertheit, gibt es auch im nichttotalen Staat. *Max Frisch* hat mit seinem diesmaligen besten Beitrag zum Gegenwartstheater, mit «Andorra», das Thema des Rassenhasses behandelt. Hier ist gemäß unserer Zeit alles unmittelbar und hautnah. Freilich, zur Katastrophe wird diese Einstellung des «Nachbar Mensch» — den Inhalt muß man hier nicht wiedergeben — erst durch den Überfall des «totalen» Nachbarstaates. Aber Frisch ging es nicht nur um den Rassenhaß, sondern um das böswillige Verhalten einer Sorte von Menschen gegen Andersdenkende, Andersgeartete. Daß Andri «der Andere» bleiben will, der er gar nicht ist, macht uns den Helden zum Märtyrer. Er steht richtig im Zentrum des Zeitgewissens. Das Volkstheater hat den Ruhm der bedeutendsten Aufführung dieser Saison. Das Ensemble, voran Hans Joachim Schmiedel als Andri, war ganz bei der Sache. Leon Epp führte erfolgreich Regie. Nach den schmutzigen Händen die schmutzigen Gehirne. Sie zu reinigen, ist ein Anliegen der Zeit. — Mensch und Masse ist das Problem in dem Gedankendrama eines unter Pseudonym im Theater der Courage aufgeführten österreichischen Autors, *Georg Orgel*, «Der Apparat». Die mechanisierte und durchorganisierte Daseinsform der Partei entkleidet den einzelnen völlig seiner Individualität, er ist nur

mehr ein Zahnrad, ohne Willen und Gewissen. Der Schreibtisch ist das Symbol der Bürokratisierung, aber auch die Barriere zwischen Macht und Mensch. Mit wenig Personen wird dieses Drama einer kalten Auseinandersetzung fast zu schematisch, dennoch nicht ohne Wirkung vorgebracht. — Von ähnlichem, schemativem Expressionismus lebt auch die «Oper einer Privatbank», auch eine Art Apparatschik, «Frank der Fünfte» von *Friedrich Dürrenmatt*. Auch diese Figuren einer erhitzten Phantasie bekümmern nicht die Prinzipien von Kultur oder Menschlichkeit. Ist hier der Staat von 1984 (Orwell) gemeint oder einer, der schon ähnlich existiert? Das Stück Brechtscher Manier übt nicht nur Kritik am Kapitalismus, wie man wissen will, es soll auch Unterhaltung bieten, wenn auch mit makabren Details. Wir dürfen uns denken, was wir wollen. Darum ist die Aufführung des Stückes weder Ernst noch Spaß, weder mutig noch ängstlich. Die großkabarettistische Aufführung der Groteske im Volkstheater hatte beachtliches Format. Frau Neff erwies sich am echtesten, sie hat den Spaß verstanden. Auch gesungen wurde nicht schlecht. Der Schwyzer Uhrenfabrikant war glänzend.

Viel erstklassiges Theater wurde geboten, ausgezeichnete schauspielerische Leistungen, keine Entdeckung, nur Nachspiel und Wiederspiel. Die österreichischen Autoren durften nur am Rande mitspielen. Frischs Wort von der «Fratze der Vorurteilslosigkeit» im Zusammenleben der Menschen ist auch auf dem Sektor der Bühne im Kampf um das schöpferische Theater anwendbar. Dem Betrachter eines halben Theaterjahres bleibt ein interessanter Rest: sich an der Kontrapunktik der Motive zu erfreuen, an der Berührung der Themenkreise und den verschiedenen Lösungsversuchen der einzelnen Probleme. In den Konflikten der einzelnen Stücke eines halben Jahres liegt eine Welt von überraschender Verschiedenheit. Erhalten wir uns den Glauben an jene individuelle Vielfalt der Einsichten und Klärungen. Er ist auch eine der Grundbedingungen des schöpferischen Theaters.

Siegfried Freiberg

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

- West-Berlin*, Galerie Meta Nierendorf:
George Grosz, Zeichnungen und farbige Blätter (bis 17. 1. 63).
— Ehem. Staatl. Museen, Dahlem; Kupferstichkabinett: Honoré Daumier (bis Februar).
- Dresden*, Albertinum: Kunstblatt und Kunstbuch (bis 31. 1. 63).
- Düsseldorf*, Galerie Ina Fuchs: Französische Maler der Gegenwart (bis 15. 1. 63).
— Galerie Paffrath: Winterausstellung (bis 31. 1. 63).
- Essen*, Museum Folkwang: Polnische Malerei vom Ende des 19. Jahrhunderts bis heute (bis 2. 2. 63).
- Frankfurt*, Historisches Museum: Puppen und Spielzeug aus 3 Jahrhunderten (bis 19. 1. 63).
- Hamburg*, Altonaer Museum: Neuruppiner Bilderbogen — Sammlung Uldall, Kopenhagen (bis 20. 1. 63).
- Hannover*, Kestner Gesellschaft: Jean Bazaine (bis 27. 1. 63).
- Köln*, Galerie «Der Spiegel»: E. W. Nay — Gouachen (bis 30. 1. 63).
- Offenbach*, Klingspor-Museum: Die schönsten neuen Kinderbilderbücher aus mehr als 20 Ländern (bis 10. 3. 63).
- Osnabrück*, Museum: Kirchliche Kunst der Gegenwart (bis 1. 2. 63).
- Regensburg*, Staatliche Bibliothek: Das Buch der Bücher (bis 4. 2. 63).
- Ulm*, Museum: Paul Klee (bis 27. 1. 63).

Frankreich

- Paris*, Bibliothèque Nationale: Jean-Jacques Rousseau (bis 15. 1. 63).
— Musée d'Art moderne de la ville de Paris: Grandma Moses.
— Musée du Louvre: Rodin inconnu.
— Musée Cernuschi: Peintures chinoises de lettres (bis 4. 2. 63).

- Paris*, Musée Galliéra: Les peintres témoins de leur temps: «L'événement.»
— Galerie Charpentier: Trésors des Musées bulgares.
Rouen, Musée des Beaux-Arts: Théodore Géricault (bis 15. 1. 63).

Großbritannien

- London*, Hanover Gallery: Adrian Heath, Recent paintings (bis 15. 1. 63).
— Lords Gallery: Posters by 32 artists from 7 countries, from 1890 to 1920 — Cheret to Kokoschka (bis 20. 1. 63).

Holland

- Amsterdam*, Rijksmuseum: Rijksprentenkabinett: Aanwinsten 1962 (bis 15. 2. 63).
— Stedelijkmuseum: «Geschenk» (collectie Sandberg) (bis 4. 2. 63).
— Tropenmuseum: Suriname tentoonstelling (bis 31. 3. 63).
— Toneelmuseum: «Toneel in Nederland» (bis Mai 63).
— Museum Willet Holthuysen: Het wonder zwart van Delft (bis 15. 1. 63).
- Delft*, Etnografisch Museum: Kunst van Nieuw Guinea (bis 31. 3. 63).
- Eindhoven*, Stedelijk van Abbemuseum: Marzottopreis: jonge kunst uit div. Europese landen (bis 31. 1. 63).
- Hilversum*, Kantine de Jong: Nippon design Center (bis 16. 1. 63).
- Rotterdam*, Museum voor Land- en Volkenkunde: Batik, oud en nieuw (bis 1. 4. 63).
- Utrecht*, Centraal Museum: Das Gold von Peru (bis 10. 2. 63).
— Centraal Museum: Frühchristliche Kunst aus Rom (bis 17. 3. 63).
— Aartsbisschoppelijkmuseum: Volledige Verzameling beeldhouwwerken uit eigen bezit (bis Februar 63).

Schweden

Stockholm, National-Museum: Antike Kunst von Venedig (bis Februar 63).

Schweiz

Basel, Kunsthalle: Weihnachtsausstellung der Basler Künstler (bis 13. 1. 63).

— Gewerbemuseum: Alte schweizerische Wirtshaus schilder (bis 3. 2. 63).

— Museum für Völkerkunde: Mensch und Handwerk: Verarbeitung und Verwendung von Stein und Muschelschalen (bis 30. 4. 63).

— Stadt- und Münstermuseum im Kleinen Klingenthal: Gedächtnisausstellung Dr. Rudolf Riggenschach (bis 10. 2. 63).

Bern, PTT-Museum: 50 Jahre Schweizer Pro-Juventute-Marken (bis 28. 2. 63).

— Kunsthalle: Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer (bis 13. 1. 63).

— Kunstmuseum: Maurice Utrillo (bis 17. 3. 63).

Genf, Athénée: Peinture Ellisif (12.—31. 1. 63).

— Musée Rath: Dessins Hodler (12. 1. bis 15. 2. 63).

Genf, Musée d'art et d'histoire: Collection Sonia Henie (2. Hälfte Januar bis 1. Hälfte Februar 63).

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts: Henry Bischoff 1882—1951 (bis 3. 2. 63).

Luzern, Kunstmuseum: Weihnachtsausstellung der Innerschweizer Künstler — Sonderausstellung André Walser (bis 15. 1. 63).

Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts: Galerie des Amis des Arts: Peintres italiens (12.—27. 1. 63).

St. Gallen, Stiftsbibliothek: Aus der Bau- und Buchgeschichte des Klosters St. Gallen (bis 30. 4. 63).

Winterthur, Kunstmuseum: Alexander Blanchet (20. 1.—3. 3. 63).

Zürich, Kunsthaus: Sengai 1750—1837 (Japan), Zen-Malerei (12. 1.—10. 2. 63).

— Kunsthaus: W. Hartung, Gemälde (16. 1. bis 10. 2. 63).

— Kunstgewerbemuseum: «Die Plakate des Jahres 1962 (29. 1.—24. 2. 63).

— Helmhaus: Französische Architektur (30. 1.—28. 2. 63).

— Zoologisches Museum: Sonderausstellung: «Gefährdete und ausgerottete Tiere» (bis Februar 63).

— Städtische Kunstammer «Zum Strauhoff»: Aldo Galli, Rätus Caviezel, Hans Düby (bis 16. 1. 63).

— Galerie am Stadelhofen: Giovanni Giacometti 1868—1933 (bis 27. 1. 63).